



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Der Moghulteppich: Objekt oder
Repräsentationskunst?“

Verfasserin

Bettina Jernej

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A - 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

tit. Ao. Prof. Dr. Ebba Koch

Vorwort und Dank:

Im Laufe meines Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien legte ich meinen Schwerpunkt auf eine Verbindung von Kunst mit ihrer Theorie und Technik. Genährt wurde dieses Interesse durch meine technische Ausbildung und meine bisherige berufliche Praxis. Jede Betrachtung eines „Kunstwerkes“ erweckt in mir die Frage nach dem Material und der Technik, die zu diesem Ergebnis geführt hat. Der Besuch diverser Lehrveranstaltungen bestärkte meine Sichtweise auf künstlerische Objekte und ich stellte mir die Frage nach dem „Missing Link“, jener Verbindung, die zwischen dem Material und der Technik als Ausgangspunkt und dem „fertigen“ Kunstobjekt als Endprodukt, steht.

Mein Interesse für islamische Kunst, sowie an Technologie und Ergologie vertiefte sich aufgrund der Lehrveranstaltungen von Frau Professor Dr. Ebba Koch ebenso wie durch die Übungen an Objekten im Museum für angewandte Kunst Wien. Meine erste Berührung mit Moghulteppichen beschränkte sich auf eine technologisch-ergologische Analyse. Diese Begeisterung für indische Teppiche, gepaart mit der Frage nach dem Grund sowie der Verwendung bestimmter Ornamente und der Meta-Bedeutung von Teppichen, bewogen mich, mich intensiver mit der Bedeutung und der Verwendung von Moghulteppichen zu beschäftigen. Frau Professor Dr. Koch, Expertin auf dem Gebiet islamischer und indischer Kunst und Architektur, erklärte sich dankenswerterweise bereit, meinen Wunsch Rechnung zu tragen und im Rahmen dieser Diplomarbeit zu betreuen.

Meiner Betreuerin, Frau Professor Dr. Koch, gilt mein besonderer Dank. Sie hat geduldig alle meine Fragen beantwortet, mir den richtigen Weg gewiesen und mit in vielen Diskussionen neue Sichtweisen auf den Moghulteppich eröffnet.

Weiters möchte meiner Familie, besonders meinen Eltern und meinem Bruder danken, die mich immer unterstützt und bestärkt haben.

Außerdem bedanke ich mich bei all meinen Freunden für ihre Unterstützung.

„Geschrieben ist auf jedes Blatt
des Himmels und der Erde
mit Gottesschrift: Wer Augen hat,
der nehme dies zur Lehre!“

Mir Mo`ezzi (12. Jahrhundert)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	8
2. Der Moghulteppich	12
2.1. Entwicklung der Teppichkunst in Indien	14
2.2. Der Beginn der Teppichkunst unter der Moghulherrschaft	16
2.3. Material und Technik	21
2.3.1. Die Materialien allgemein	21
2.3.2. Technik allgemein	25
2.3.2.1. Die Faserverarbeitung	25
2.3.2.2. Der Aufbau eines Knüpfteppichs	26
2.3.2.3. Die Knotenformen	28
2.3.2.4. Die Knüpfdichte	29
2.3.3. Technologie und Ergologie indischer Hofteppiche	29
2.3.3.1. Technische Charakteristika der Hofteppiche	30
2.4. Teppicharten unter der Moghulherrschaft	33
2.4.1. Der Bildteppich	35
2.4.2. Der Durbarteppich	42
2.4.3. Teppich mit fantastischen Tieren	46
2.4.4. Spiralranken- und Tiermusterteppich	49
2.4.5. Spiralranken- und Blütenmusterteppich	53
2.4.6. Teppich mit individuellem Blumenmotiv	56
2.4.7. Staudenteppich (Teppich mit Pflanzen- oder Baumreihen)	59
2.4.8. Gitterwerk-Blumenmusterteppich	61
2.4.9. Gitterwerk-Blütenmusterteppich	62
2.4.10. Millefleurteppich	63
2.5. Zwischenresümee	65
3. Objekt Teppich – Ist der Teppich wirklich ein Objekt?	67
3.1. Was ist ein „allgemeiner Gegenstand“?	67
3.2. Definition Objekt	68
3.3. Definition Teppich	70
3.4. Der Teppich als Objekt	73

3.4.1. Der Teppich als Objekt im gebräuchlichen Sinn	75
3.4.2. Objekt – Kunstobjekt	77
4. Repräsentationskunst	87
4.1. Definition Repräsentationskunst	90
4.1.1. Repräsentation	90
4.1.2. Definition Kunst	96
4.1.3. Repräsentationskunst	97
4.2. Der Moghulteppich als Repräsentationsobjekt	99
4.3. Der Wandel von Repräsentationsobjekten zu Repräsentationskunst	101
4.4. Repräsentationskunst und Macht – der Teppich als Symbol der Macht	110
4.4.1. Was ist Macht?	111
4.4.2. Machtdemonstration unter den Moghulen	113
4.4.3. Der Teppich als Symbol der Macht	115
4.4.3.1. Der Durbarteppich	116
4.4.3.2. „Shaped Carpets“	117
4.4.3.3. Der Bildteppich	119
5. Der Moghulteppich im Kontext von Repräsentationskunst	124
5.1. Einleitung	124
5.2. Islamische Wurzeln moghulischer Repräsentationskunst	125
5.3. Der Moghulteppich als Teil von Repräsentationskunst	126
5.3.1. „Audience Hall Carpets“	126
5.3.1.1. Der Durbarteppich	131
5.3.2. Der „Shaped Carpet“	135
5.3.3. Der Bildteppich	137
5.4. Der Moghulteppich als Teil von Hofkunst	139
6. Schlussbetrachtung	143
7. Literaturverzeichnis	147

8. Abbildungsnachweis	152
9. Abkürzungen	160
10. Abbildungsteil	162

1. Einleitung:

„Weil das Auge in einem einzigen Moment die ganze Oberfläche eines Teppichs erfassen kann, glaubt man, daß man ihn in einem einzigen Augenblick sehen kann. Aber kein edles Stück gibt seine Bedeutung so schnell preis. Seine innere Schönheit erschließt sich nur dem wohlgesonnenen Betrachter, der das Muster zu lesen versteht. Die edleren Stücke sind oft so kunstvoll komponiert wie eine Symphonie und so sorgfältig strukturiert wie ein Sonett. Die Elemente des Designs sind wie die Noten in einer Melodie oder die Wörter in einem Gedicht: nur wenn man sie einzeln versteht, interpretiert und dann zusammenfügt, wird ihre Bedeutung klar. Um einen Teppich sehen zu können, muß man also die Qualität seiner Elemente empfinden, die vielfältigen Verbindungen zwischen den Elementen fühlen und dann alles zusammen in seiner harmonischen und bedeutungsvollen Einheit verstehen. Großartige Teppiche werden ihre Herrlichkeit denjenigen, und nur denjenigen offenbaren, die sich die Mühe machen und ihnen eben diese Aufmerksamkeit widmen. (A. U. Pope, 1926)“.¹

Diese Worte Popes spiegeln die Eindrücke wider, die auf den Betrachter einströmen, wenn er beginnt, sich intensiver mit Teppichen und ihren vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten zu beschäftigen. Der Besitzer eines solchen steht vor der Wahl, entweder ist er für ihn nur ein „schlichtes“ Dekorationsstück oder er lässt sich auf das „Abenteuer Teppich“ ein und beginnt die einzelnen Elemente zu ergründen, um dann Stück für Stück die innere Ausgewogenheit und Schönheit des Teppichs zu begreifen. Derjenige, der sich auf diese „Reise“ begibt, wird am Ziel derselben ein „neues“ Kunstobjekt in seinem Raum finden.

Die erste Frage ist natürlich jene, nach der Herstellung des textilen „Schatzes“, dem Ursprung des Teppichknüpfens. Hier muss man wohl auf eine der ältesten handwerklichen Fähigkeiten des Menschen, das Weben, zurückgreifen. Die Kunst des Webens hat sich aus der Flechttechnik entwickelt und mit ihr

¹ Thompson, Jon: Orientteppiche. Aus den Zelten, Häusern und Werkstätten Asiens, Herford 1990, S. 156.

wurden schon früh religiöse Vorstellungen verknüpft.² Über den Anfang der Webkunst sind keine gesicherten Quellen vorhanden. Die Erfindung des Webens und des Webrahmens ist die Voraussetzung für die Entstehung der Kunst des Teppichknüpfens, über deren Beginn mehrere Theorien existieren. Einerseits wird sie den Nomaden zugeschrieben, deren Gebrauchsgegenstände transportabel sein und gleichzeitig auch vor der Kälte des Bodens schützen mussten. So dienten die von ihnen hergestellten Teppiche nicht nur als Fellersatz, sondern auch als Einrichtungsgegenstand ihres Heimes, der Zelte. Der Teppich stellte nicht nur einen einfachen Gebrauchsgegenstand dar, sondern er war ein wichtiges Besitztum einer Nomadenfamilie. Obwohl Teppiche ohne Vorlagen aus dem Kopf geknüpft wurden, legte man besondere Sorgfalt auf die Musterung und die Farbgebung. Aus einzelnen Mustern lassen sich Stammeszugehörigkeiten, sowie wichtige Ereignisse aus Familiengeschichten ablesen.³ So könnte der Ursprung der Knüpfkunst den Nomaden zugeschrieben werden, andererseits auch geschickten Handwerkern aus der sesshaften Bevölkerung Persiens oder des heutigen Armeniens.⁴

Nach der Beantwortung der objektiven Kriterien, wie geographischer Ursprung, Technik, Knüpfdichte und Maße, geht man auf eine „höhere“ Ebene über. Denn der Teppich ist aus einem ganz bestimmten ästhetischen Bedürfnis heraus mit einer, ihm inhärenten, künstlerischen Motivation hergestellt worden; möglicherweise als Schmuck für Innenräume oder zur Verwendung bei höfischen Feierlichkeiten.⁵ Ein Knüpfteppich, der augenscheinlich nur zum Schutz vor Kälte hergestellt wurde, kann durchaus einen ästhetischen Zweck, die Verschönerung von Räumlichkeiten oder das „Zurschaustellen“ von Reichtum, erfüllen.

² Vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 20.

³ Vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 21-24.

⁴ Vgl. Galea-Blanc, Clothilde: Die Ursprünge des geknüpften Teppichs, in: Bérinstain, Valérie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gellé, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 20.

⁵ Vgl. <http://www.teppiche.de/portal/teppiche.html>, am 12.10.2006; 10:06.

Greift man das Zitat Popes wieder auf und legt es auf Moghulteppiche um, steht man vor dem gleichen Dilemma. Das Auge nimmt die gesamte „Erscheinung“ des Moghulteppichs zwar wahr, aber die tiefere, innere Bedeutung desselben erschließt sich dem Betrachter erst bei eingehender und fundierter Analyse. Eine Beschäftigung mit den objektiven Kriterien ist nicht ausreichend, um die Komplexität eines Moghulteppichs zu begreifen. Es ist unerlässlich, sich mit den Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen und Fragen aufzuwerfen, wie wofür wurde er produziert oder wie wurde er verwendet? Diese Fragestellungen führen dann zu weiteren, deren Lösung den Moghulteppich in einem gänzlich anderen Licht erscheinen lassen könnten. Fragen nach der Eigenschaft des Moghulteppichs als Repräsentationsobjekt oder Repräsentationskunst sind von der Basisbetrachtung sehr weit entfernt, fügen sich aber in eine logische Argumentationskette, wenn man die vorhandenen Kriterien in Verbindung mit verschiedenen Rahmenbedingungen setzt und sich die Frage nach Verwendung und Lage intensiver stellt. Ein großformatiger Teppich, aus feinsten Materialien, versehen mit verschiedenen, möglicherweise eindeutigen Motiven, ist vielleicht mehr als ein reines Gebrauchsobjekt. Er kann durchaus als Repräsentationsobjekt gedeutet werden, um den Status seines Besitzers auszudrücken, kann aber ferner durchaus auch, zumindest als Teil, eines Systems angesehen werden, das denselben zum Ausdruck bringt. Anders ausgedrückt, der Moghulteppich eröffnet eine Vielzahl an Interpretations- wie auch Verwendungsmöglichkeiten, die sich im Laufe der Untersuchung herauskristallisieren können.

Die Forschungslage ist nicht eindeutig, es existiert zwar genügend Literatur zum Thema Teppich im Allgemeinen, zu indischen Teppichen ist die Lage aber differenzierter zu sehen, finden sich doch zahlreiche Artikel und Bücher, deren Inhalt sich mit indischen Teppichen beschäftigt. Dies allerdings nur in sehr eingeschränktem Rahmen. Sehr viele dieser Berichte beziehen sich nur auf narrative Erläuterungen in Verbindung mit kunsthistorischen Erklärungsversuchen der Darstellungen und Muster.

Die Bedeutung der Ornamente sowie die Verwendung der einzelnen Teppicharten ist eher dürftig erforscht. Diese Situation kann man sowohl als Vorteil, wie auch als Nachteil sehen. Ein großer Vorzug liegt in der Möglichkeit

unvoreingenommen an das Thema herangehen zu können. Man kann sich seine eigenen Gedanken machen, daraus eine These entwickeln und diese auf ihre Richtigkeit hin überprüfen. Der Nachteil daran ist, dass kein „Rahmen“ existiert, der eine erste Überprüfung der eigenen Thesen möglich macht.

2. Der Moghulteppich:

Teppichkunst oder Teppichkultur in Indien entstand nicht erst mit der Herrschaft der Moghulen. Für die Prä-Moghulzeit sind textile Werke nachgewiesen, deren genaue Funktion bislang nicht rekonstruiert werden konnte.

Eine ausgeprägte „Teppichkultur“ entwickelte sich am Indischen Subkontinent erst mit der Ausbreitung und Etablierung der Moghul-Herrschaft. Die Moghulen, deren Wurzeln sich in Mittelasien lokalisieren lassen, begannen zu Beginn des 16. Jahrhunderts ihre Herrschaft in Indien aufzubauen. Sie reißen sich in die lange Linie von mittelasiatischen Völkern ein, die eine direkte Nachkommenschaft des berühmten Heerführers Dschingis Khan waren. Das Reich der Großmoghulen in Indien bestand bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und ging dann durch die zunehmende Kolonialisierung Indiens durch des britische Empire zugrunde.

Die Moghul-Herrscher griffen auf eine lange, äußerst komplexe Tradition der „Teppichkultur“ zurück, die im gesamten vorderasiatischen Bereich bereits eine erste Hochblüte erfuhr, als sie damit in Berührung kamen. Begünstigt durch den gemeinsamen Glauben entspann sich eine rege Beziehung zwischen dem persischen und dem indischen Hof, in deren Verlauf die Kultur des Teppichknüpfens in seiner gesamten Breite in Indien Einzug hielt. Indische Herrscher begannen das „Instrument Teppich“ zu übernehmen und auf die lokalen Gegebenheiten umzulegen. Im Zuge dieser „Adaption“ schufen indische Handwerker eine eigenständige Kultur, deren persische Wurzel nicht zu leugnen ist, die aber auf die Bedürfnisse und Wünsche der indischen Fürsten ausgerichtet und abgestimmt war. Heute kann man noch die Instrumente, wunderschöne, technisch äußerst anspruchsvolle Teppiche in Museen und Privatsammlungen bewundern.

Persische Regenten konnten auf eine lange Tradition des Knüpfens zurückgreifen, denn bereits während der Seldschuken Dynastie sind Zentren nachgewiesen, in denen Teppiche produziert und gehandelt wurden. Die „eigentliche Revolutionierung des Teppichbildes“⁶, wenn man Kurt Erdmann folgt, begann mit dem persischen Teppich. Im späten 15. Jahrhundert beendete die Etablierung der Safawiden eine Zeit politischer Umwälzungen. Die darauf

⁶ Iten-Maritz, J.: Enzyklopädie des Orientteppichs, Herford, Zürich 1977, S. 103.

folgende Stabilisierung des Reiches begünstigte die Ausbreitung von Kunst, Architektur und Kultur, die sich in der Zentrierung von Kunstschaaffenden, unter anderem auch Knüpfern, innerhalb der Residenzen äußerte.⁷ Eine Ausbildung in Richtung „Hofkunst“ erfuhr die Teppichproduktion durch diese Herrscher, die das einfache Weben auf eine höhere Ebene stellten. Geometrische oder florale Muster genügten nun nicht mehr, komplizierte Motivkombinationen entstanden, um den Herrscher und seine Wünsche zufrieden zu stellen. Die Tradition, Teppiche aus dem Gedächtnis und nach Augenmaß zu knüpfen, wurde durch Mustervorlagen abgelöst. Eine verfeinerte Technik, detaillierte und komplexe Muster, sowie ungewöhnliche Maße erforderten den Einsatz eigener Hofkünstler, die nicht nur alte Muster neu kombinierten, sondern sich auch der Elemente aus Miniaturmalerei und Buchillustration bedienten.⁸ Als Resultat dieser Verschmelzung entstand ein neuer Typ des Teppichs, dessen Motive nicht nur Pflanzen und Tiere beinhalteten, sondern nun auch beispielsweise ganze Jagdszenen darstellten.⁹

Nicht nur die Motivgebung änderte sich im Zuge der Ausbildung einer „Hofkultur“, auch die Technik der Produktion erfuhr einen Wandel. Saßen früher Nomadenfrauen an ihren Webstühlen, um einen Teppich herzustellen, wurde dies nun durch „Spezialisten“, wie etwa Maler, Knüpfer und Färber erledigt, die ihrer Tätigkeit in eigenen Hofmanufakturen nachgingen. Motive wie springende und jagende Tiere erforderten neben dem Talent eines Malers auch noch einige technische Neuerungen in der Produktion. Neben der Verarbeitung exklusiver Materialien, Seide wurde auch für die Kettfäden verwendet, begann man ausschließlich mit dem persischen (asymmetrischen) Knoten zu knüpfen. Diese Knotenart hat den Vorteil, dass man durch sie auch sehr kleine Details besser wiedergeben kann, da „durch das getrennte Hervortreten der Fadenenden, feine Konturen fließender“¹⁰ gemacht werden.

Diesen Stand der Teppichproduktion lernten die Moghulen im Zuge ihres Kontaktes mit den Safawiden kennen. Diese neue Teppichkultur, das Produzieren und Verwenden von „Hofteppichen“ findet sich auch in der indischen Kultur.

⁷ Vgl. Iten-Maritz, J.: Enzyklopädie des Orientteppichs, Herford, Zürich 1977, S. 103.

⁸ Vgl. Bennett, Ian: Teppiche der Welt, Gütersloh 1978, S. 11.

⁹ Vgl. Iten-Maritz, J.: Enzyklopädie des Orientteppichs, Herford, Zürich 1977, S. 103.

¹⁰ Hubel, Reinhard G.: Ullstein Teppichbuch. Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler, Frankfurt am Main – Berlin 1993, S. 32-33.

Es stellt sich nun die Frage, wer und wann hat diese neue Art der Teppichverwendung nach Indien gebracht? Kamen komplexe Teppiche erst tatsächlich mit den Moghulen nach Indien oder gab es schon eine Teppichkultur vor den Moghulen?

2.1. Entwicklung der Teppichkunst in Indien:

„Wie kaum ein anderer Kulturraum hat Indien im Verlauf seiner mehrtausendjährigen Geschichte Epochen höchster künstlerischer Kreativität hervorgebracht. Es mag auf die »Zweckgebundenheit« indischer Kunstwerke zurückzuführen sein, dass solche Werke nicht nur die indische Kultur, sondern darüber hinaus die der unter indischem Einfluss gewachsenen Staaten ganz Süd- und Südostasiens vornehmlich im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung prägten.“¹¹

Das Zitat spielt auf den religiösen Zweck an, der Kunstwerken innewohnt; eine besondere Zweckgebundenheit ist kein statisches Phänomen, sondern unterliegt auch einem Wandel. Religiöse Ausdrucksweisen ändern sich und passen sich den Ansprüchen einer neuen Herrschaft an. Neben religiösen werden noch weitere Zwecke, unter anderem repräsentative, erfüllt.

Reiht man Teppiche, die in Indien während der einzelnen Herrscherepochen entstanden sind, in den Reigen solcher Kunstwerke ein, stellt sich dem Interessierten die Frage, seit wann in Indien solche textilen Kostbarkeiten produziert und nachgewiesen werden können.

Nach derzeitigem Wissensstand sind nur jene aus der Zeit der Moghulen erhalten geblieben; Wolle war aber schon sehr früh ein beliebtes und hochgeschätztes Material und vornehmlich höheren Kasten vorbehalten. Bereits im 3. Jahrhundert vor Christus findet man Angaben über die Verwendung von Wollschals.¹²

Als einzig gesicherter Hinweis auf eine teppichähnliche Unterlage im Indien der Prä-Moghulzeit gilt der „Namda“, eine Art gepresste Wollmatte, wie aus einem Dokument des 8. Jahrhunderts hervorgeht. Seine Funktion dürfte

¹¹ Bautze, Joachim: Lotosmond und Löwentritt. Indische Miniaturmalerei, Stuttgart 1991, S. 7.

¹² Vgl. Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 10.

höchstwahrscheinlich die eines Bodenbelages gewesen sein.¹³ Kamaladevi Chattopadhyaya spricht von einzigartigen textilen Zeugnissen, die als wollene Haushaltsartikel schon zur Zeit Königs Jitroghavarsham angeführt wurden und als frühestes Zeugnis der Namdas akzeptiert werden.¹⁴

Trotz Valérie Bérinstains Annahme, dass bereits vor der Mogulherrschaft in Indien Teppiche geknüpft worden sind, obwohl es keine schriftlichen Quellen hierfür gibt, finden sich keine gesicherten Hinweise auf die Verwendung von Teppichen oder ähnlichen textilen Gegenständen. Sie verweist auf enge Beziehungen der kleineren Königreiche mit Persien und meint, dass die Sultane ihre Paläste mit Teppichen im persischen Stil ausgelegt hätten.¹⁵

Zain-ul-Abidin, der König von Kaschmir, errichtete bereits an der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert die ersten Knüpfwerkstätten, genannt „Karkhanas“. Er war zu Gast am Hofe Timurs in Samarkand und dürfte dorthin verschleppte persische Knüpfer mit in sein Reich genommen haben. Diese begannen lokale Handwerker einzuschulen und so entstand hier bereits ein erstes Zentrum der Knüpfkunst, das allerdings mit dem Tod des Königs wieder in Vergessenheit geriet.¹⁶

Eine gänzlich neue Epoche, auch für die Teppichkunst, begann in Indien mit der Gründung der Moguldynastie im frühen 16. Jahrhundert. Zahiruddin Babur eroberte 1526 Nordinidien, besiegte Ibrahim Lodi und unterwarf das Sultanat von Delhi. Kurze Zeit später hatte er neben Delhi auch die neue Hauptstadt des Sultanats, Agra, eingenommen. Innerhalb der nächsten zwei Jahre erkämpfte er sich nicht nur die östlichen Ebenen von Agra, die im Besitze muslimischer Kleinkönige waren, sondern schlug auch seinen größten Widersacher den Rajputenherrscher von Mewar, Rana Sangram Singh. Als er 1530 als Sechsvierzigjähriger starb, reichte sein Reich von Afghanistan über Panjab bis an die Grenzen Bengals. Er war ein großer Feldherr, hat es aber nicht

¹³ Vgl. Bamborough, Philip: Alte Teppiche aus dem Orient, Graz 1980, S. 21.

¹⁴ Vgl. Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 10.

¹⁵ Vgl. Bérinstain, Valérie: Die Teppiche der Mogul-Dynastie (15.-19. Jahrhundert), in: Bérinstain, Valérie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gellé, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 194.

¹⁶ Vgl. Mathur, AshaRani: Indian Carpets. A Hand-Knotted Heritage, New Delhi 2004, S. 45-46.

geschafft, sein Reich durch eine effiziente Verwaltung zu organisieren, die eine wesentliche Voraussetzung für eine Konsolidierung der Herrschaft ist.¹⁷

Seine Autobiographie, die Annemarie Schimmel als „wichtigstes Werk der chagatay-türkischen Literatur“¹⁸ klassifiziert, zeichnet ein Bild des Herrschers als großen Bewunderer der indischen Natur, dessen Herz für die Stadt Kabul schlug. Ebenso erfahren wir, dass er bereits zwanzig Jahre bevor er Indien erobert hatte, zum ersten Mal Herat besuchte, jene Stadt, die zu seiner Zeit als das Zentrum islamischer Kunst und Literatur galt. Er war tief beeindruckt und schilderte nicht nur das bunte Treiben bei Festen und Feierlichkeiten, sondern berichtete auch über einen mit Wandmalereien verzierten Pavillon, welche die Heldentaten des Timuriden Abu Sa'id Mirza darstellten. Dieses Ausstattungsschema wird in späterer Zeit aufgegriffen und findet sich in vielen indischen Palästen wieder, wo neben Wandmalereien eine Vielzahl von Teppichen die Hallen schmückten.¹⁹

Aus der kurzen Regierungszeit Baburs sind keine Teppiche erhalten geblieben, man kann daraus aber nicht schließen, dass keine in Verwendung waren. Ob zu seiner Zeit in Indien schon eine Teppichproduktion beheimatet war, ist nicht eindeutig belegt. Am wahrscheinlichsten ist es anzunehmen, dass die benötigten Teppiche aus dem persischen Raum importiert wurden. Eine mögliche Erklärung für diese Tatsache ist, dass das Fehlen einer konsolidierten Herrschaft in der Regel kein besonders guter Nährboden für die Ausbildung künstlerischer Aktivitäten ist.

2.2. Der Beginn der Teppichkunst unter der Moghulherrschaft:

Mit dem Ausbilden eines Staatswesens, das eine gewisse Konstanz und Stabilität aufweist, werden Aktivitäten verschiedener Richtungen erst möglich gemacht und belebt. Babur hat es, wie schon erwähnt, nicht geschafft, sich dauerhaft und effizient zu etablieren. Mit seiner Krönung im Jahre 1530 übernahm Nasiruddin Humayun nicht nur das neue Reich von seinem noch im

¹⁷ Vgl. Embree, Ainslie T.; Wilhelm, Friedrich (Hg.): Fischer Weltgeschichte. Indien. Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft, Bd. 17, Frankfurt am Main 1967, S. 225-240, S. 225.

¹⁸ Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 14.

¹⁹ Vgl. Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 14-19.

selben Jahre verstorbenen Vater, sondern auch die Aufgabe einer Reichsführung, die dem Wunsch seines Vaters und der mongolischen Tradition, seine Brüder als Unterfürsten in den Reichsprovinzen einzusetzen, entsprach. Allerdings war das Reich noch lange nicht gesichert und eine neue Gefahr drohte in Person des Afghanen Sher Khan, der an der Ostgrenze von Bihar aus seine Position in Bengalen ausgebaut hatte.

Die Regierungszeit Sher Khans, auch Sher Shah genannt, von 1540 – 1545, galt als „Periode der Ordnung und der guten Organisation“²⁰. Er forcierte die Zentralisierung der Macht, teilte das Reich in Bezirke auf, setzte seine Autorität gegenüber allen anderen Führern im Land durch, führte ein Steuersystem mit fixen Steuersätzen ein, baute Straßen, die von der Hauptstadt aus Bengalen, Panjab, Zentralindien und Rajputana erschlossen. Nach 1545 übernahm sein Sohn Islam Shah dieses Machtsystem, das auf verwaltungstechnischer Zweckdienlichkeit beruhte und welches auch Humayun sowie seine Nachfolger fortführten.²¹

Humayun erhielt von seinen Brüdern Kamran, Askari und Hindal nicht viel Unterstützung, da sie mit dem Ausbau ihrer eigenen Machtpositionen beschäftigt waren. So kam es zur Schlacht Humayuns mit Sher Khan, die jener gewann und Humayun zur Flucht nach Agra, Delhi und Lahore trieb. 15 Jahre sollte sein Exil dauern; in jener Zeit zog er mit einem kleinen Gefolge durchs Land, heiratete die Perserin Hamida Banu, die ihm 1542 seinen Sohn Akbar gebar, und floh mit ihr nach Persien an den Hof Schah Tahmasps. Jener unterstützte Humayun bei dessen Bestrebungen die Herrschaft über sein Reich wiederzugewinnen, mit einem Heer. Bereits im Jahre 1545 nahm er Kandahar ein, das er aber an Schah Tahmasp abtreten musste. Sein Bruder Kamran und er kämpften viele Jahre um Kabul, das Humayun schließlich 1550 einnehmen konnte. Im Jahre 1553 wurde Kamran gefangen genommen und danach geblendet. Ab 1555 war Kabul strategischer Stützpunkt für Humayuns

²⁰ Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 22.

²¹ Vgl. Embree, Ainslie T.; Wilhelm, Friedrich (Hg.): Fischer Weltgeschichte. Indien. Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft, Bd. 17, S. 225-240, S. 227-228;

Expansion in Richtung Lahore, Agra und Delhi.²²

Er führte das Hofzeremoniell in der wiedererlangten Hauptstadt Delhi ein und begann Malerei, Dichtkunst, Astronomie und Astrologie zu fördern. Angeblich erbat sich Humayun bevor er nach Indien zurückkehrte von Shah Tahmasp, „der selbst gemalt und geknüpft haben soll“²³, eine Gruppe von Handwerkern und einen erfahrenen Knüpfmeister, damit auch in seinem Reich die Knüpfkunst Fuß fassen konnte.²⁴ Der plötzliche Tod Humayuns 1556 unterbrach den beginnenden kulturellen Aufschwung und die Errichtung künstlerischer Zentren, wie er sie am Hofe Shah Tahmasps kennen gelernt hatte.²⁵

Kurz nach Humayuns Tod wurde der junge Akbar, der unter der Obhut von Bayram Khan stand, dem großen Heerführer und Vertrauten Humayuns, am 14. Februar des Jahres 1556 in Kalanaur gekrönt. Noch im selben Jahr kam es zur entscheidenden Schlacht wieder bei Panipat, wo Akbar und Bayram Khan den Hindu Hemu besiegten und somit die Macht Akbars festigen konnten. Akbar hatte ein noch lange nicht gesichertes Reich übernommen, war aber entschlossen, ein starkes Imperium aufzubauen. Im Laufe seiner langen Regierungszeit gelang es ihm nicht nur Rajputana, Gudjarat und Bengalen zu unterwerfen, sondern auch Kaschmir, Sind, Orissa, Belutschistan und Kandahar an sich zu bringen. Das Steuersystem Sher Shahs, welches dieser in Agra und Delhi eingeführt hatte, wurde von Akbar übernommen, abgeändert und in den neu eroberten Gebieten angewendet. Er führte eine Art Grundsteuer auf kultiviertes Land ein, schaffte dafür 1579 die Kopfsteuer der Hindus ab, was man als Bestandteil der Toleranzpolitik Akbars deuten könnte. Besonders bedeutend ist seine Aufteilung des Reiches in Verwaltungseinheiten, in 12 Provinzen (Subahs), Distrikte (Sarkars) und Gemeinden (Par(a)gas). Aufgrund der riesigen militärischen Expansion die Akbar vorantrieb, war ein gut funktionierendes Verwaltungssystem unabdingbar, welches wiederum mit dem

²² Vgl. Embree, Ainslie T.; Wilhelm, Friedrich (Hg.): Fischer Weltgeschichte. Indien. Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft, Bd. 17, S. 225-240, S. 225-228; vgl. Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 20-26; vgl. Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998, S. 44-50.

²³ Vgl. Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 226.

²⁴ Vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 188.

²⁵ Vgl. Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998, S. 50.

militärischen eng verbunden war und gleichzeitig einen gewissen Stand an Rechtssicherheit und staatspolitischer Ordnung gewährleisten sollte.²⁶

Seine von Toleranz geprägte Religionspolitik bewog viele nichtmuslime Adelige an seinen Hof zu ziehen, die dann höhere administrative und militärische Positionen bekleideten.²⁷ Dadurch begann er das Reich von innen her zu konsolidieren, denn durch die Verwendung von lokalen Eliten als Würdenträger der neuen Herrschaft wurde ein nicht zu unterschätzender Stabilitätsfaktor geschaffen.

Im Jahre 1569 als das Reich schon als gesichert galt, kam Salim, dessen Thronnamen später Jahangir war, in Sikri auf die Welt. Akbar ließ nun hier eine Stadt erbauen, die er Fatehpur Sikri nannte. An die kaiserlichen Gemächer wurden „Kar-khaneh“, Werkstätten für Kunst und Handwerk, angebunden und der Schwerpunkt auf die Kunst des Teppichknüpfens gelegt. So spricht Gans-Ruedin davon, dass Akbar eine Manufaktur gründete, „die Teppiche für seinen Palast in Fatehpur und seinen Harem mit mehr als 5000 Frauen anzufertigen hatte.“²⁸

Die ältesten erhaltenen Teppichfragmente stammen aus der Zeit zwischen 1580 – 1585 und Walker schreibt sie möglicherweise den Werkstätten in Fatehpur Sikri zu. Obwohl die Hauptstadt des Reiches nach wie vor Agra war, residierte der Hof in den Jahren 1574 – 1588 in der neu errichteten Stadt.²⁹

1585 soll Akbar Fatehpur Sikri bereits verlassen und seinen Sitz nach Lahore verlegt haben, wo er 14 Jahre blieb. Durch die lange Aufenthaltsdauer kam es auch hier zu einer Konzentration von Knüpfereien, die unter persischer Leitung standen.³⁰

²⁶ Vgl. Embree, Ainslie T.; Wilhelm, Friedrich (Hg.): Fischer Weltgeschichte. Indien. Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft, Bd. 17, S. 225-240, S. 228-237; vgl. Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998; vgl. Ludden, David: Geschichte Indiens, Essen 2006, S. 94-101.

²⁷ Vgl. Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998, S. 10.

²⁸ Gans-Ruedin, Erwin: Der indische Teppich, Herford und Fribourg (Schweiz) 1984, S. 14.

²⁹ Vgl. Prawdin, Michael: Das Reich aus dem Nichts. Die ersten Grossmogulen, Stuttgart 1965, S. 159; vgl. Gans-Ruedin, Erwin: Der indische Teppich, Herford und Fribourg (Schweiz) 1984, S. 42; vgl. Bérinstain, Valérie: Die Teppiche der Mogul-Dynastie (15.-19. Jahrhundert), in: Bérinstain, Valérie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gellé, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 196.

³⁰ Vgl. Behr, Hans-Georg: Die Moguln. Macht und Pracht der indischen Kaiser von 1369-1857, Darmstadt 1979, S. 145; vgl. Bennett, Ian: Schönheit echter Orientteppiche, München, Gütersloh, Wien 1974, S. 116.

Bei diesen Verlegungen handelte es sich um ein durchaus übliches System der mobilen Hofhaltung, das auch in vielen anderen Kulturen anzutreffen war. Die Gründe hierfür waren nicht immer Expansionsgedanken, sondern vielfach einfach nur Vergnügung, Jagdexpeditionen oder Sommeraufenthalte in Regionen wie Kaschmir. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch solche „vergnüglichen Reisen“ mehrere Intentionen vereinten. Einerseits erhielten die Untertanen die Möglichkeit von Audienzen vor Ort. Andererseits konnte der Herrscher unauffällig seine Stärke in einem Gebiet gegenüber etwaigen Aufständischen positionieren. Erfolgte nun ein Befehl zum Aufbruch, wurde als erstes der Leiter der „Farrash-khana“ – Räume für Mobiliar, Teppiche, Wandbehänge, Stoffe, Zelte etc. – damit beauftragt, die geeignete Platzwahl für die erste Station des Zuges zu treffen. Es gab zwei konforme Ausstattungen, die abwechselnd aufgeschlagen wurden; sobald ein Zeltlager fertig war, wurde das zweite am nächsten Ort aufgestellt. Das Lager erstreckte sich über ein großes Areal und folgte einem bestimmten Schema. Zelte und Pavillons wurden mit Hilfe wertvoller Teppiche und Stoffbahnen zu riesigen Empfangshallen umgebaut, damit der Herrscher auch während seiner Reisen Audienzen abhalten konnte. Um eine Vorstellung von der Dimension dieser Hallen zu bekommen, sei ein Vergleich angeführt: diese Empfangshallen aus Zelten und Stoffen boten mehr als 10 000 Menschen Platz. Die herrschaftlichen Zelte waren mit einem Stoffzaun (vgl. Abb.1) umgeben, der auch Musterungen wie beispielsweise Zypressen aufweisen konnte. Zelte und Baldachine dienten verschiedensten Zwecken, und ihr Boden war mit Teppichen ausgelegt.³¹ Somit ist die Wichtigkeit von mobilem Interieur bei einem beweglichen Hofstaat, wie ihn die Mogulherrscher hielten, nicht zu unterschätzen.

Aber nicht nur am Herrscherhof führte man ein prunkvolles Leben, auch Offiziere und Edelleute versuchten, einander in Pracht und Glanz nicht nur bei der Dekoration ihrer Paläste und Zelte, sondern auch bei Kleidung und Juwelen zu übertreffen. Dieses Verlangen nach einem Luxusleben förderte den Handel und ließ eine richtiggehende „Kunstindustrie“ erblühen. Es entstanden an

³¹ Vgl. Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 79-83 und Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998, S. 101.

Akbars Hof große Zentren künstlerischen Schaffens, ein Schwerpunkt seiner Förderung lag auf der Schalweberei und der Teppichproduktion.³²

Akbar hatte es bis zum Ende seiner Herrschaft geschafft, das Reich nicht nur wirtschaftlich und politisch zu einen, sondern es auch auf eine einheitliche kulturelle Basis zu stellen. Aus diesem Fundus des neuen kulturellen Wissens entfaltete sich eine Synthese der indischen und der muslimischen Kultur. Überall kam dasselbe Verlangen nach Wissen und Kunst, Dichtung und der Verfeinerung der Lebensart auf.³³ So entwickelte sich im Laufe der Zeit in Indien eine eigene Teppichkunst, welche die persische Tradition weiterentwickelte und mit Motiven und Farben der indischen Region vermischte.

2.3. Material und Technik:

Essentiell für das Verständnis von Teppichen und deren Bedeutung ist eine kurze Einführung in die Technik des Knüpfens als solche. Erst ein Mindestmaß an Kenntnis der Technologie und Ergologie ermöglicht es die „Meta-Botschaften“ indischer Teppiche zu erfassen. Teppiche der Moghulzeit sind nicht nur reine Gebrauchsobjekte, sondern Kunstobjekte, die einen ganz speziellen Zweck in einem ganz besonderen Kontext erfüllen. Um diese Komplexität erahnen zu können, muss man mit den Grundbegriffen der Teppichherstellung vertraut sein, denn die wahre Bedeutung von Teppichen eröffnet sich dem Betrachter erst dann, wenn er um die Herstellung des Objektes weiß.

2.3.1. Die Materialien allgemein:

Das Material eines Teppichs ist ebenso ausschlaggebend für den optischen Eindruck den er erzeugt, wie auch Farben und Musterung. Erst durch den

³² Vgl. Prawdin, Michael: Das Reich aus dem Nichts. Die ersten Grossmogulen, Stuttgart 1965, S. 211.

³³ Vgl. Prawdin, Michael: Das Reich aus dem Nichts. Die ersten Grossmogulen, Stuttgart 1965, S. 210.

Lichteinfall werden die Eigenschaften des Materials sichtbar gemacht und es kann von seidig glänzend bis zu matt alle Schattierungen aufweisen.³⁴

Die gängigsten Materialienarten, die für die Teppichproduktion verwendet wurden und werden sind Wolle, Baumwolle und Seide.

Aufgrund der hervorragenden Eigenschaften, wie außergewöhnliche Weichheit, Elastizität und Wärmeisolierung, wird **Wolle** vor allem für die Knüpfung von Teppichen verwendet und ihr Gebrauch bzw. der Nachweis von Wollfäden reicht bereits bis nach Mesopotamien zurück.³⁵

Wenn man vom Material Wolle spricht, meint man prinzipiell Schafwolle, obwohl auch Lammwolle, Ziegen-, Kamel-, Pferde- oder manchmal sogar Yakhaar für die Teppichherstellung Anwendung finden. (Ziegenhaarwolle ist mit Ausnahme der Kaschmir- und Angorawolle für die Teppichherstellung weniger geeignet, da sich die Fäden nicht spinnen und zwirnen lassen, wodurch die Knoten zum Auflösen neigen. Sie wird vorwiegend, ebenso wie Pferdehaar, für Teppichkanten und manchmal auch für die Kette genutzt. Kamelhaarwolle wird meist für den Flor verwendet, findet aber heutzutage wegen ihres hohen Preises kaum mehr Anwendung.) Die beste Qualität an Schafwolle erhält man nur von einigen wenigen Rassen, die sich durch ihr besonders weiches Haar auszeichnen. Die Wollqualität ist nicht nur von der Aufzucht und Fütterung der Tiere abhängig, sondern auch vom Zeitpunkt der Schafschur, am günstigsten im Frühjahr und am Ende des Sommers. Die beste Wolle erhält man durch Schur an der Kehle, Rücken und Schultern. Die „Tabachi“ oder auch Gerberwolle stammt von toten Tieren, ist minderwertig in ihrer Qualität und daher für feine Teppiche nicht geeignet.³⁶

Nach der Schur wird die Rohwolle mit Holzknüppeln geschlagen, gereinigt und entfettet, allerdings verbleibt ein gewisser Anteil von Lanolin im Faden, damit er weich und geschmeidig ist und seinen Glanz behält. Die gewaschene Wolle

³⁴ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 32.

³⁵ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 32.

³⁶ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 32; vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 22; vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 38-39 und vgl. Bamborough, Philip: Alte Teppiche aus dem Orient, Graz 1980, S. 27.

wird dann schonend getrocknet, nach Qualität sortiert, gekämmt³⁷ und gesponnen. Aus Kammgarn hergestellte Teppiche zeichnen sich durch eine glatte und glänzende, allerdings etwas härtere Oberfläche aus. Hingegen kann kardiertes Garn mehr Luft einschließen, ist daher wärmer und weicher, aber weniger glatt und weniger glänzend. Die Wolle wird wiederholt durch eine sogenannte Kardätsche gezogen, einer Reihe von kleinen Metallzähnen auf einem Holzstück, wodurch sie gereinigt und im Gegensatz zum Kämmen eine wahllose Verteilung der Fasern erreicht wird. (Anstelle einer Kardätsche werden oft einfachere und kostengünstigere Konstruktionen verwendet, wie zum Beispiel Nägel, die in einer gleichmäßigen Reihe in ein Brett eingeschlagen werden.)³⁸

Die Heimat der **Baumwolle** liegt im Indus-Tal, von wo aus sich der Baumwollanbau über China, Persien und Anatolien über die ganze Welt ausbreitete. Die zweithäufigste Faser der Teppichproduktion wird aus dem wolligen Flughaar der Samen des *Hybiscus gossypium*, ein Malvengewächs, gewonnen. Ihre Verwendung findet Baumwolle vorwiegend für Kette und Schuss im Teppichgrundgewebe, nicht zuletzt wegen ihrer besonders widerstandsfähigen, geschmeidigen, sowie ihrer wenig elastischen dafür formbeständigen Eigenschaften. Sie ist gut zu spinnen und zu zwirnen und durch ihre Festigkeit und die geringe Dehnbarkeit verhilft sie dem Grundgewebe zu hoher Spannkraft; für den Flor ist sie wenig geeignet, da sie sich bei Kontakt mit Feuchtigkeit zu kräuseln beginnt. Manchmal wird Baumwolle im Flor als weiße Kontrastfarbe zur Hervorhebung bestimmter Motive benützt.³⁹

³⁷ Hierbei handelt es sich um ein Verfahren zur Vorbereitung der Wolle. Die Wollfasern werden wiederholt durch Reihen von Metallzähnen eines großen Kamms gezogen, um einen mehr oder weniger parallelen Faserverlauf der Wolle zu erreichen; vgl. dazu das Glossarium in: Thompson, Jon: Orientteppiche. Aus den Zelten, Häusern und Werkstätten Asiens, Herford 1990, S. 164.

³⁸ Vgl. Thompson, Jon: Orientteppiche. Aus den Zelten, Häusern und Werkstätten Asiens, Herford 1990, S. 51-63, S. 164 und vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 22.

³⁹ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 32; vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 38-39; vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 24 und vgl. Bamborough, Philip: Alte Teppiche aus dem Orient, Graz 1980, S. 27.

Schon die ältesten chinesischen Kulturen verwendeten **Seide** als Knüpfmaterial. Sie ist die einzig natürlich fortlaufende Faser, deren dreieckiger Querschnitt Lichtreflexe erzeugt und ihr den Glanz verleiht, der dieser Faser anhaftet. Seide wird aus dem Kokon des Maulbeerseidenspinners gewonnen; die Kokons werden in Wasserbädern gereinigt, die Puppen entfernt und der ungefähr 500 Meter lange Seidenfaden vom aufgeweichten Kokon gehaspelt, aufgewunden und danach verzwirnt. Zur Produktion von einem Kilogramm Seide bedarf es sieben Kilogramm an Seidenraupenkokons. Nur der Mittelfaden des Kokons ist von hochwertiger, die sogenannte „Schappseide“, welche aus den Enden und beschädigten Kokonfäden erzeugt wird, ist von minderwertiger Qualität.⁴⁰

Seide ist nicht nur die teuerste Teppichfaser, sondern auch diejenige, die im Gegensatz zu Wolle oder Baumwolle am feinsten gesponnen werden kann und daher ihre Anwendung für die feinsten Knüpfungen findet. Aufgrund der hohen Reißfestigkeit des Seidenfadens, können die Knoten fester geknüpft werden, wodurch wiederum eine größere Knotendichte erzielt werden kann. Seidenzwirne für die Teppichknüpfung haben eine Stärke von sieben bis neun Fäden und werden sowohl für das Grundgewebe als auch für den Flor verwendet. Aufgrund seiner hohen Belastungsfähigkeit ist der Seidenfaden als Kette der Teppichstruktur besonders gut geeignet; ein Schuss aus Seide ist seltener, findet sich aber bei „Luxusteppichen“. Ihrer Struktur und physikalischen Eigenschaften der Lichtreflexion wegen, schenkt die Seide dem Flor den „vielfach geschätzten Lüster“⁴¹.

Ein Nachteil an der Faser ist, dass sie sich mangels Elastizität kaum wieder aufrichtet.⁴²

⁴⁰ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 32-34; vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 23-24.

⁴¹ „Lüster“= europ. Bezeichnung für den Glanz des Teppichflors (vor allem bei Seidenteppichen), in: Adrian, Karin: Teppiche, S. 348. vgl. weiters Hubel, Reinhard G.: Ullstein Teppichbuch. Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler, Frankfurt am Main, Berlin 1993, S. 43.

⁴² Vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 23 - 24 und vgl. Hubel, Reinhard G.: Ullstein Teppichbuch. Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler, Frankfurt am Main, Berlin 1993, S. 43 und O'Bannon, George: Orientteppiche. Alles über Herkunft und Bestimmung neuer und alter Orientteppiche, Köln 1998, S. 10.

Ein gängiges Verfahren, um Teppiche in ihrer Kostbarkeit aufzuwerten, war das Broschieren, das vor allem gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei Teppichen, die für den Fürstenhof bestimmt waren, Anwendung fand. Hier wurden (Edel)Metallfäden, wie Gold-, Silber-, vergoldete Silber- oder Kupferbändchen um einen Seiden-, Flachs- oder Baumwollfaden, die „sogenannte Seele“⁴³, gesponnen und in Schussrichtung über zwei bis vier Kettfäden per Hand in das Gewebe eingezogen, allerdings nicht geknüpft.⁴⁴

Neben Wolle, Baumwolle und Seide, den gängigsten Materialien, kamen und kommen auch noch andere, wie Leinen (Flachs), Jute oder Hanf, bei der Teppichproduktion zur Anwendung. Moghulteppiche bestehen nur aus Wolle, Seide und Baumwolle, daher ist eine Betrachtung der weiteren Materialien im Zuge dieser Arbeit nicht notwendig. Sie seien hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

2.3.2. Technik allgemein:

2.3.2.1. Die Faserverarbeitung:

„Spinnen und Zwirnen“:

Unter dem Begriff „Spinnen“ versteht man alle Verfahren, die aus Rohmaterialien fortlaufende Fäden herstellen, entweder per Hand oder unter Zuhilfenahme von Maschinen. Die Fasern des Materials werden „parallel ausgerichtet, endlos miteinander versponnen und verzwirrt“⁴⁵, das heißt: zuerst werden die einzelnen Fasern zu einem Faden zusammengedreht und dann in eine Richtung gesponnen. Wird der Faden gegen den Uhrzeigersinn gesponnen, spricht man von einer S-Drehung; erfolgt das Spinnen im Uhrzeigersinn, dann erhält man eine Z-Drehung (vgl. Abb. 2). So entsteht ein

⁴³ Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 32.

⁴⁴ Vgl. Begriffserklärungen in: Adrian, Karin: Teppiche, S. 346 und Gellé: Herstellung v. Teppichen, S. 32.

⁴⁵ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 34.

Faden, der entweder als S-gesponnen oder als Z-gesponnen bezeichnet wird und gleichzeitig die einfachste Form eines Garns bildet. Werden zwei oder mehrere Fäden gegen ihre Spinnrichtung miteinander verdreht, um eine größere Elastizität zu erzielen, entsteht verzwirntes Garn. Man spricht von S-gesponnenen Fäden mit Z-Zwirnung oder von Z-gesponnenen Fäden mit S-Zwirnung. Als Kettfaden wird gerne das sogenannte verseilte Garn verwendet, das durch nochmaliges Zusammendrehen von verzwirnten Garnen seine Widerstandsfähigkeit erhält.⁴⁶

Angegeben werden die Drehrichtungen der Garne in den Spinnformeln, die die verwendeten Garne klassifizieren. Ein Beispiel: W Z2S – der erste Buchstabe, das W, ist ein Kürzel für das verwendete Rohmaterial, hier Wolle. Der zweite Buchstabe, das Z, gibt die Spinnrichtung an und der dritte Buchstabe, das S, die Zwirnrichtung. Die Zahl vor dem dritten Buchstaben bezeichnet die Anzahl der zusammengezwirnten Fäden.⁴⁷

Bei der Verarbeitung von Rohseide verläuft die Fadenherstellung etwas anders, da der von den Kokons abgehaspelte Seidenfaden aus zwei Fasern besteht. Je nach gewünschter Stärke der verarbeitungsfertigen Seidenfäden werden drei bis neun Fasern gleichzeitig von den Kokons abgehaspelt und miteinander verzwirnt. Der so gewonnene Seidenzwirn wird dann noch gedreht, um ihn elastischer und in seiner Struktur runder zu machen.⁴⁸

2.3.2.2. Der Aufbau eines Knüpfteppichs:

Das Grundgewebe eines Teppichs besteht aus Kette und Schuss, in welches dann der Flor eingeknüpft wird. Der tragende Teil des Untergewebes eines Knüpfteppichs ist die sogenannte Kette. Es handelt sich hier um Fäden, die in Längsrichtung vom oberen Kettbaum zum unteren Warenbaum eines

⁴⁶ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 34-35 und Seher, Sandra: Einführung in die Terminologie der Orientteppiche, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpfteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000, S. 20-21.

⁴⁷ Vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 41.

⁴⁸ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 34-35.

Webstuhls fest gespannt werden. Die Fäden werden in exakt gleichen Abständen parallel gespannt. Die überstehenden Kettfäden bilden bei fertigen Teppichen die Fransen. Die besten Materialien für die Kette sind Seide und Baumwolle, da Wolle den starken Zugkräften nur schwer standhält. Als Schuss bezeichnet man jene Fäden, die nacheinander durch die Kette gewoben werden, um die in die Kettfäden eingeknüpften Knoten zu fixieren. Mit einem Kamm schlägt man danach die Schussfäden fest nach unten. Die verwendeten Materialien sind Wolle oder Baumwolle, für feinere Teppicharten auch Seide.⁴⁹ Als Flor bezeichnet man die Oberfläche eines Teppichs; es handelt sich aber um die zwischen Kette und Schuss eingeknüpften losen Enden des Knüpfmaterials, wie Wolle, Baumwolle oder auch Seide, das nach der Teppichfertigstellung gleichmäßig geschoren wird.⁵⁰

Die gängigste Teppichform ist die eines Vierecks, deren Fläche nach bestimmten Kompositionsregeln eingeteilt wird. Es gliedert sich in das Mittel- bzw. Innenfeld, auch Fond oder Grund genannt, und die Bordüre, die den Teppich nach außen und das Muster des Fonds nach innen abschließt. Die Bordüren an den Längsseiten des Teppichs heißen Längsbordüren, jene an den Breitseiten Querbordüren.⁵¹

Diese umlaufende Bordüre besteht meistens aus einer breiteren Hauptbordüre bzw. -borte und zwei oder mehreren Nebenbordüren. Zwischen den Haupt- und Nebenbordüren können auch noch schmale Zier-, Naht- oder Zwischenborten verlaufen. Den äußersten Rand bildet der meist einfärbige Bortensaum, an den die schmalen zart gemusterten Außensaumborten anschließen. Zum Fond hin finden sich zwischen Haupt- und Nebenbordüren auch noch Begleitborten, die vielfach genauso zarte Musterungen wie die Außen- und Innensaumborten aufweisen können. Das Teppichinnenfeld wird durch die Innensaumborten der

⁴⁹ Vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 347-349 und Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 31.

⁵⁰ Vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 32 und Seher, Sandra: Einführung in die Terminologie der Orientteppiche, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpfteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000, S. 47.

⁵¹ Vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 57-58.

Bordüre begrenzt, die wie auch alle anderen Borten durch Nähte⁵² getrennt werden (vgl. Abb. 3).⁵³

Der Teppichfond kann entweder einfärbig oder mit bestimmten Musterarten ausgestaltet sein, die entweder aus horizontalen, vertikalen, diagonalen, versetzten, alternierenden oder kombinierten Motivreihen gebildet werden können. Der Grund kann allerdings auch durch (größere) Einzelmotive dekoriert werden.⁵⁴

2.3.2.3. Die Knotenformen:

Bei den geknüpften Knoten handelt es sich im eigentlichen Sinn um Schlingen, die um die Kettfäden gewickelt werden.⁵⁵ Man unterscheidet zwischen zwei Grundformen: dem symmetrischen Knoten, auch Gördes-Knoten, Doppelknoten oder türkischer Knoten genannt und dem asymmetrischen Knoten, auch bekannt als Senneh-Knoten, Einfachknoten oder persischer Knoten. Es gibt auch noch Sonderformen, wie den spanischen oder Einkettenknoten, der nur auf einem Kettfaden geknüpft wird oder den Jufti(Dschufti)knoten, der entweder in symmetrischer oder asymmetrischer Form über vier bis sechs Kettfäden geknotet wird.⁵⁶

Bei der Knüpfung des symmetrischen Knotens (Abb. 4a) wird das Florgarn von oben zwischen zwei Kettfäden hindurch zuerst um den linken, dann um den

⁵² Nähte werden die dünnen Trennlinien, die die einzelnen Bordüren voneinander trennen, in der Fachsprache genannt. Vgl. hierzu Lettenmair, Josef Günther: Das grosse Orientteppichbuch, Wels/München 1985, S. 77.

⁵³ vgl. hierzu Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 57 u. S. 81; vgl. Lettenmair, Josef Günther: Das grosse Orientteppichbuch, Wels/München 1985, S. 77 und Seher, Sandra: Einführung in die Terminologie der Orientteppiche, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpfteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000, S. 57-58.

⁵⁴ vgl. hierzu Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 58; vgl. Seher, Sandra: Einführung in die Terminologie der Orientteppiche, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpfteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000, S. 27-28 und Jourdan, Uwe: Orientteppiche, Augsburg 1997, S. 17.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Thompson, Jon: Orientteppiche. Aus den Zelten, Häusern und Werkstätten Asiens, Herford 1990, S. 53 u. S. 58. Er spricht von Knoten, die um ein Kettfadenpaar „gebunden“ werden und sobald eine horizontale Reihe fertiggeknüpft wurde, wird ein Schuss hin- und wieder zurückgeführt.

⁵⁶ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 41-42; vgl. Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 34 und Seher, Sandra: Einführung in die Terminologie der Orientteppiche, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpfteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000, S. 22-23.

rechten Kettfaden herum geführt und wieder zwischen den beiden Kettfäden hindurch nach oben. Beim asymmetrischen Knoten wird das Garn entweder um den linken Kettfaden geschlungen und unter dem rechten hindurch nach oben geführt (Abb. 4b) oder unter dem linken hindurch und um den rechten herum geschlungen und wieder nach oben geführt (Abb. 4c).⁵⁷

2.3.2.4. Die Knüpfdichte:

Die Knüpfdichte eines Teppichs kennzeichnet die Anzahl der eingeknüpften Knoten pro Quadratdezimeter (qdm), je größer die Knotenanzahl desto fester und kostbarer wird der Teppich und umso klarer und feiner wird die Musterzeichnung. Nun haben sich in der Teppichwelt verschiedene Bezeichnungen für verschieden dicht geknüpft Teppiche etabliert, so spricht man von einem „sehr groben“ Teppich, wenn jener eine Knotenanzahl bis etwa 500 Knoten/qdm aufweist, ein sogenannter „grober“ hat etwa 500 – 900 Knoten/qdm, ein „mittelfeiner“ 900 – 1800 Knoten/qdm, ein „feiner“ etwa 1800 – 2500 Knoten/qdm, ein „sehr feiner“ 2500 – 4500 Knoten/qdm und ein „selten feines“ Stück besitzt eine Knüpfdichte von über 4500 Knoten/qdm.⁵⁸

2.3.3. Technologie und Ergologie indischer Hofteppiche:

Wenn man die indischen Hofteppiche näher beleuchten möchte, ist es unabdinglich, auch deren Material und Technik zu erkunden. Um mit Daniel Walkers Worten zu sprechen „such technical features are more important than design or pattern in isolating distinctive groups and even in localizing production“⁵⁹.

Für das Grundgewebe – Kette und Schuss – von indischen Hofteppichen wurde fast ausschließlich Baumwolle und Seide verarbeitet, für den Flor bevorzugte man allerdings Wolle und Seide. Während im nördlichen Teil Indiens der Einsatz von Seide als Flormaterial gänzlich unüblich war, wurde diese in

⁵⁷ Vgl. Gellé, Odile: Herstellung, Erhaltung und Restauration von Teppichen, in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 41-42.

⁵⁸ Vgl. Hubel, Reinhard G.: Ullstein Teppichbuch. Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler, Frankfurt am Main – Berlin 1993, S. 37 und vgl. Lettenmair, Josef Günther: Das grosse Orientteppichbuch, Wels/München 1985, S. 72.

⁵⁹ Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 21.

Dekkan vor allem im 18. Jahrhundert verwendet. Mit der Seide als Grundgewebe konnte eine viel feinere Knüpfung erreicht werden. Für die feinsten Hofteppiche gebrauchte man ausschließlich Seide für Kette und Schuss und Paschminawolle für den Flor. Verarbeitet wurden nicht nur Materialien aus indischen Regionen, sondern auch importierte, wie Paschminawolle aus Zentralasien und Westtibet oder Seide aus China oder dem nördlichen Iran.⁶⁰

Indische Teppiche wurden ausschließlich in Hofknüpfereien oder städtischen Werkstätten auf fixen senkrechten Webstühlen, aber nie in Heimindustrie, hergestellt. Teppiche, die am oder für den Moghul- oder Rajputhof im späten 16. und im 17. Jahrhundert entstanden sind, zeichnen sich durch eine außergewöhnlich kunstvolle Musterung aus. Walker nimmt an, dass jene Stücke anhand von sogenannten „Talims“⁶¹ (Abb. 5) oder anderen Webinstruktionen gefertigt wurden. Teppiche aus dem 18. Jahrhundert weisen eine einfachere Musterung auf, daraus schließt Walker, dass jene ohne graphische Hilfestellungen geknüpft wurden.⁶²

2.3.3.1. Technische Charakteristika der Hofteppiche:

Die Kette unterscheidet sich in ihrer Anzahl an Fäden von jener in Teppichen persischer Produktion, so kann die persische aus bis zu vier Fäden bestehen, hingegen die indische in ihrer Fadenstärke von sechs bis zu über zwölffach

⁶⁰ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 21-23.

⁶¹ Bei einem Talim handelt es sich um ein Stück Papier, dass von den Webern in Kaschmir als Hilfsmittel angewandt wurde. Auf einem Papierband werden Zeichen angebracht, die für die Anzahl der Knoten und ihre jeweilige Farbe stehen; übernommen werden diese Angaben von einem klassischen gezeichneten Karton, der in 25 Felder, je fünf in der Höhe und fünf in der Breite, unterteilt ist. Jedes Feld steht für einen Knoten, der übertragen wird; auch die Farbe wird vor Anfertigung des Talims vom Zeichner festgelegt; danach kann der Talim geschrieben werden, allerdings handelt es sich hierbei um eine sehr aufwendige Arbeit. Der fertige Talim wird von einem Knüpfmeister mit lauter Stimme den Knüpfern vorgetragen. Vgl. dazu Gans-Ruedin, Erwin: *Der indische Teppich*, Herford und Fribourg (Schweiz) 1984, S. 20-25 und S. 304.

⁶² Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 27.

gezwirnten Garnen variieren.⁶³ Vorwiegend wurde für den Kettfaden ungefärbtes Baumwollgarn oder Seidenzwirn benutzt. Kettgarne wurden in der Regel dicker gesponnen und fester gezwirnt, da sie die gesamte Teppichlänge überspannen und das tragende Untergerüst des Teppichs bildeten.⁶⁴

Für den Schuss wurden entweder eingefärbte Baumwoll- oder Seidenfäden verwendet, deren Farbnuancen von blaßrot, über rost- oder apricotfarben bis zu blau bei späteren Teppichen differieren kann. Die Fäden sind immer Z-gesponnen und wenn sie verzwirnt werden, S-gezwirnt. Damit sie flexibel bleiben, wurden sie sehr dünn gesponnen und nur locker gedreht. Ein Schuss bei indischen Hofteppichen bestand aus zwei bis vier Fäden, welche nie einfach ausgeführt, sondern immer doppelt bis dreifach „durch das Gewebe geschossen“ wurden.⁶⁵

Oft wurde der erste und der dritte Schuss straff ausgeführt, der zweite bzw. mittlere eher locker. Bei manchen Teppichen, jedoch nicht an den feinsten Stücken, wurde der zweite Schuss auch in Seide getätigt, da sie aufgrund ihrer Elastizität und Festigkeit eine engere Verdichtung ermöglicht. (Abb. 6)⁶⁶

Geknüpft wurden alle Hofteppiche mit dem asymmetrischen oder persischen Knoten, wobei standardmäßig der nach links offene Knoten verwendet wurde. Tatsächlich haben sich auch ein paar Teppiche in Juftiknotung erhalten, die anscheinend aber aus der frühen Knüpf- und Experimentierphase stammten. Walker meint, dass der Juftiknoten ein Kennzeichen für einen Teppich aus Khorassan, der ursprünglichen Heimat der später nach Indien ausgewanderten

⁶³ Vgl. hierzu die Angaben zur Technik in: Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001. Im Katalogteil sind nach jeder Kurzbeschreibung eines Stückes auch die technischen Daten angeführt, bei den Wiener Stücken aus persischer Provenienz findet man Angaben von Z2S bis Z4S, bei jenen aus indischer Provenienz von Z2S bis Z8S. Walker hingegen bringt Beispiele, deren Kettfäden Zwirnungen von 8 bis sogar 11Fäden aufweisen, in: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, in der „Checklist of the Exhibition“, London 1998, S. 163-174.

⁶⁴ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 27-28.

⁶⁵ In den technischen Angaben findet man die Bezeichnung Z2, Z3, x3 oder 3x; d. h., dass entweder 2 oder 3 im Uhrzeigersinn gesponnene Fäden parallel für den Schuss verwendet werden. x3 oder 3x steht für Anzahl der Schüsse pro Knotenreihe (=3 Schüsse pro Knotenreihe). Vgl. hierzu Walkers „Checklist of the Exhibition“, S. 163-174.

⁶⁶ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 27-28.

Knüpfer, ist, die wahrscheinlich ihre Knüpfttechnik sowie ihre Knüpfttradition mitgenommen haben dürften.⁶⁷

Ein weiteres wichtiges Merkmal liegt auch in der hohen Knüpfdichte, die diese Teppiche aufweisen. Aufgrund jener steigt nicht nur die Feinheit der Teppiche, es wird auch das Darstellen von realistischen Details möglich. So haben sich nicht nur Moghulteppiche von „feiner“ bis „sehr feiner“ Qualität erhalten, sondern auch eine Vielzahl von Stücken, deren Knüpfdichte die „selten feinen“ Maßstäbe bei weiten überschreitet. Die im Museum für angewandte Kunst erhaltenen Stücke bzw. Fragmente weisen Knüpfdichten von 7.300 bis 9.200 Knoten/qdm auf. Interessant ist, dass jene Teppiche, die diese hohe Knüpfdichte aufweisen, ein Grundgewebe aus Seide und einen Flor aus Paschminawolle haben. Jedoch sind Kette und Schuss des bekannten Bildteppichs mit Landschaft und Vogelpaaren aus Baumwolle.⁶⁸

Auch für die Hofteppiche gilt, je höher die Knüpfdichte ist, desto fester und qualitativ besser wird ein Teppich.⁶⁹

So spricht Milanesi sogar von einer mittleren Knüpfdichte bei indischen Teppichen von 15.000 Knoten/qdm, die bei „feinsten“ Stücken bis auf 40.000 Knoten/qdm ansteigen kann.⁷⁰

Ein weiteres Charakteristikum, allerdings nur indirekt in technischer Hinsicht, weisen die „feinsten“ Hofteppiche durch Ausführung ihrer Kette und selten auch des Schusses in verschiedenfarbigen Streifen auf (Abb. 7). Das Grundgewebe des Teppichs weist dann einen farbigen Streifen auf, der sich in der Farbgebung vom restlichen Teil des Grundgewebes unterscheidet.⁷¹

Durch das Nebeneinanderreihen von verschieden farbigen Knoten im Schachbrettmuster wurde eine dritte – „neue“ – Farbe bzw. Färbung kreiert. Diese Technik des „color mixing“ ist außerhalb Indiens wenig verwendet worden, daher kann man annehmen, dass sie den Hofteppichen vorbehalten

⁶⁷ Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 27.

⁶⁸ Milanesi, Enza: *Teppiche. Muster, Datierung, Provenienzen*, München 1994, S. 172.

⁶⁹ Seher, Sandra: *Einführung in die Terminologie der Orientteppiche*, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpftteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000, S. 25.

⁷⁰ Milanesi, Enza: *Teppiche. Muster, Datierung, Provenienzen*, München 1994, S. 172.

⁷¹ Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 22.

war. Eine weitere besondere Finesse war das Schattieren einer Farbe, durch Nebeneinanderreihung von Knoten allerdings ohne separate Ränder oder Linien. Der „fließende“ Übergang einer Farbe von hell ins dunkel und die dadurch entstandene Schattierung beispielsweise einer Pflanze wäre gleichzusetzen mit der „bildhauerischen Modellierung“ eines Körpers.⁷²

Die besonders intensiven Farben sind mitunter ein wichtiges Kennzeichen indischer Teppiche; neben den bläulichen Rot oder Lackrot, das aus der Lackschildlaus gewonnen wird und für seinen bläulichen Schimmer bekannt ist, waren die bevorzugten Farben Gelb, Rosa, Hellblau und Grün. Besonders gerne schmückte das Lackrot den Teppichfond.⁷³

2.4. Teppicharten unter der Moghulherrschaft:

Versucht man Teppiche nach Funktion, Motiven oder Orten zu kategorisieren, stößt man auf Schwierigkeiten, da zuerst Kriterien festgelegt werden müssen, nach denen die Einordnung zu erfolgen hat. Die gängigste ist jene nach dem geographischen Ursprung der einzelnen Stücke.

Sinnvoll erscheint es auch, Gruppen zu bilden, die Teppiche mit ähnlichen Merkmalen zusammenfassen, also eine Art Kategorisierung anhand von Gattungsmerkmalen. Dazu ist es jedoch wiederum notwendig, diese Gattungsmerkmale festzulegen. Spätestens hier stößt man auf weitere Schwierigkeiten, die sich aus der Vielzahl der Teppiche einerseits und aus dem unterschiedlichen Vorkommen von Teppichen innerhalb einer einzelnen Art andererseits ergeben. Trotz dieser Problematik erscheint die Einordnung nach der Art durchaus sinnvoll, wenn man diese als generellen Oberbegriff sieht, aus dem sich spezielle „Sub-Arten“ entwickelt haben.

Eine weitere Möglichkeit ist eine Einordnung nach der Verwendung; bestes Beispiel dafür ist der Gebetsteppich. Man kann aber Teppiche auch nach formalen Kriterien einteilen, wie zum Beispiel nach der Größe, wobei die Namen in der Regel auch gleichzeitig bestimmte Maße bezeichnen, wie Poshti

⁷² Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 23-26 und vgl. Spuhler, Friedrich: *Carpets and Textiles. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1998, S. 173.

⁷³ Milanese, Enza: *Teppiche. Muster, Datierung, Provenienzen*, München 1994, S. 172.

oder Baby (40x60 cm, 50x50cm). Ebenfalls in diese Kategorie fällt die Gruppe, die man anhand ihrer Muster und Motive unterscheidet, wie eben Nischen-, Medaillon-, Garten-, Vasen- oder Jagdteppiche.⁷⁴

Am sinnvollsten ist es, wenn man verschiedene Arten der Einteilung kombiniert; man beginnt mit dem geographischen Ursprung, geht dann über zu den formalen Kriterien, unterscheidet Handwerksstil und Motivgebung und zum Schluss noch die Verwendung des Teppichs. Da ein Teppich sich immer in einem Gefüge findet, entweder im religiösen Bereich oder im herrschaftlichen, ist seine Funktion und seine Verwendung niemals allein auf das „Liegen“ zu reduzieren, deshalb erscheint es auch sinnvoll, wenn man bei der Kategorisierung eine Vermengung einzelner Herangehensweisen durchführt, um so die teilweise sehr komplexe Funktion eines Teppichs am besten zu erfassen. Um indische Teppiche sinnvoll analysieren zu können, ist es notwendig, die einzelnen Stücke nach Motiven einzuteilen.

Aus der Moghulzeit haben sich folgende Teppicharten erhalten: der Bildteppich, der Durbarteppich, der Teppich mit fantastischen Tieren, der Spiralranken- und Tiermusterteppich, der Spiralranken- und Blütenmusterteppich, der Teppich mit einzelner Blumenmotiv, der Staudenteppich, der Gitterwerk-Blumenmusterteppich und der Gitterwerk-Blütenmusterteppich, sowie der Millefleurteppich. Für meine Analyse übernehme ich die Einteilung von Daniel Walker, die er in seinem Buch „Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era“ vorgenommen hat. Walker gliedert indische Teppiche der Moghulzeit in drei Hauptgruppen, „The Persian Style“, „The Flower Style“ und „Later Carpet Types“. Diese Vorgehensweise erscheint mir durchaus sinnvoll, da sie mit den historischen Gegebenheiten einhergeht und so eine sinnvolle Analyse, vor allem in Zusammenhang mit den Rahmenereignissen, die sich rund um die jeweiligen Teppiche ereignet haben, zulassen. Zuvor ist es aber unerlässlich, kurz und exemplarisch die einzelnen Arten vorzustellen, um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie indische Teppiche aussehen, welche Motive sie aufweisen und in welchem Zeitraum welche Art vorherrschend war.

Der Bild- und der Durbarteppich wird bei der Vorstellung der einzelnen Teppicharten vorgezogen und etwas ausführlicher behandelt, da beide Gruppen

⁷⁴ Vgl. Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999, S. 55-56.

den Schwerpunkt meiner Analyse bilden. Ein Herausgreifen einzelner Arten ist deshalb nicht zielführend, da das gesamte Spektrum von Moghulteppichen miteinbezogen werden muss, da einzelne Arten nur unter bestimmten Herrschern in Verwendung waren.

2.4.1. Der Bildteppich:

Diese Art vereint sowohl das Handwerk des Knüpfens mit Elementen der Malerei; von ornamentalem Dekor weg entwickelte sich eine Gattung, die sich sehr stark an der Buchmalerei orientierte. Gefertigt wurden diese durchaus anspruchsvollen Werke im Indien des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Sie entsprechen dem persischen Stil der Ausgestaltung von Teppichmustern und waren vor allem bei Hofe sehr beliebt; auch Walker kategorisiert diese Art unter „The Persian Style Carpets“.

Die großen Zentren künstlerischen Schaffens entstanden unter Akbars Regentschaft und so verwundert es nicht, dass sich Hofmaler und Knüpfer symbiotisch ergänzten. Dieser enge Bezug zum Hof des Herrschers hat einen höheren Anspruch zur Folge, der an Kunstwerke im Allgemeinen und an Teppiche im Besonderen gestellt wurde. Geschick von Knüpfern und Kreativität von Malern vereinten sich und das Resultat waren Bildteppiche besonderer Güte.

Der Teppich als „Bodenbelag“ genügte nicht mehr, er wurde an die Wand gehängt und erfuhr als „bildliche Darstellung“ dadurch eine Aufwertung. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Definition des Bildteppichs in der Enzyklopädie des Orientteppichs zu verstehen: „Getrieben von der Bildbestimmtheit des Denkens war man versucht, die Knüpftchnik und Kunst auch zur Gestaltung von Wandschmuck zu nutzen, indem man bildartige Teppiche schuf.“⁷⁵

Zwei der bekanntesten Beispiele dieser Gattung aus Indien sind der Frederick L. Ames Teppich im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 8) und der Teppich

⁷⁵ Iten-Maritz, J.: Enzyklopädie des Orientteppichs, Herford, Zürich 1977, S. 56.

mit Landschaft und Vogelpaaren im Museum für angewandte Kunst in Wien (Abb. 9).

Der Frederick L. Ames Bildteppich⁷⁶:

Datierung: ca. 1590 – 1600

Maße: 243 x 154 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Museum of Fine Arts Boston (Inv. Nr. 93.1480)

Technische Daten:

Kette BW Z7S, Z8S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z3, Z4, 3x, hellorange

Kn W Z2, asymm.

KnD 7130/qdm

Besonders interessant an diesem Bildteppich (Abb. 8) sind die unterschiedlichen Szenen auf rotem Fond. Neben der zentral positionierten Jagdszene, befinden sich im oberen Drittel verschiedene höfische Darstellungen, währenddessen man im unteren fantastische Tierdarstellungen findet. Durch die gekonnte Verwendung von Baum-, Pflanzen- bzw. Blumendarstellungen werden die drei Hauptszenen miteinander verknüpft.

In der ersten sieht man zwei Herren, in ein Gespräch vertieft, sitzen, denen Luft von einem Diener zugefächert wird. Diese Szene spielt sich in einem doppelstöckigen Pavillon ab, in dessen „oberen“ Stock ein Flötenspieler seiner Tätigkeit nachgeht. Der eben erwähnte Diener befindet sich außerhalb des Pavillons. Links daneben erkennt man ein Bauwerk, das durchaus als schemenhafter Palast gesehen werden kann, in dessen Inneren sich zwei sitzende Frauen und ein spielendes Kind befinden. Die rechte Ecke ziert ein stilisierter Rundbau, der an eine Pagode erinnert, daneben steht eine Frau, die an einer Blume riecht. Dieses obere Segment könnte man als Palastszene deuten, zumal die dargestellten Situationen typische Abläufe an einem Hof zeigen.

Die Jagdszene zeigt einen Gepard, der einen gefleckten Ochsen anfällt und dazwischen springen Steinböcke und/oder Gazellen herum, während ein weiterer Gepard einen Steinbock reißt. Zwischen dieser bewegten Szene sieht man ein Vogelpaar auf einem Baum sitzend, einen herumstreifenden Löwen und einen Affen, der auf einem Strauch hockt. Ein Mann, in höfischer Tracht gekleidet, trägt einen erlegten Steinbock auf seinen Schultern. Ein zweirädriger

⁷⁶ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 163-164.

Wagen, der von zwei gefleckten Zebu-Rindern gezogen wird, befördert einen Cheetah, der angebunden auf einer bunt gestreiften Textilie steht. Gesteuert wird der Wagen von einem Mann, der sich nach rückwärts gewendet hat. Ein mit einem Schwert bewaffneter Diener folgt dem Wagen und verscheucht dem Tier mit einem Wedel die Fliegen. Diese Jagdszene ähnelt sehr jenen, die aus der Buchmalerei bekannt sind.⁷⁷

Als fantastische Tierdarstellung wird die Szene auf der unteren Fondhälfte bezeichnet, in der ein geflügeltes Mischwesen „Gaja-Simha“, ein Löwenkörper mit einem Elefantenkopf, zu sehen ist. Der „Gaja-Simha“ steht in der indischen Mythologie für Souveränität und Stärke; ein interessantes Detail erkennt man ebenfalls, in seinen Klauen hält er sieben schwarze Elefanten. In dieser Situation wird der „Gaja-Simha“ von einem Vogelmischwesen angegriffen, das in der persischen Mythologie „Simurgh“ heißt und als der König der Vögel verstanden wird. Gleichzusetzen ist „Simurgh“ mit dem heiligen Vogel „Garuda“ in der indischen Mythologie, dem Sonnenvogel, der manchmal auch mit langen Schwanzfedern dargestellt wird.⁷⁸ Darstellungen von Pflanzen und Blumen, sowie von jagenden Raubtieren bilden die Einfassung dieser Szene.

Die Hauptborte des Teppichs, gelbgrundig, zieren gegengleich angeordnete Palmetten, die mit Tiermasken und stilisierten blauen Vögeln gefüllt sind. Rote Blüten, die durch ein feines grünes Gitter miteinander zart verbunden werden, füllen den Zwischenraum. Ein grün-blauer Grund, den rote Ranken und bunte Blüten zieren, schmückt die innere Nebenborte, eingefasst von einer weiß-blauen Begleitborte. Eine blau-rot gemusterte Nebenborte mit Außensaumborte bildet den äußeren Teppichabschluss.⁷⁹

Datiert wird dieser Teppich in das letzte Drittel der Regierungszeit Akbars und ist ein gutes Beispiel für den direkten Einfluss der Buchmalerei auf das knüpfende Kunsthandwerk (vgl. Abb. 10). Man könnte diesen Bildteppich mit seinen umlaufenden Borten durchaus mit der Ausgestaltung eines Albumblattes oder mit Buchdeckeldesigns vergleichen. (vgl. Abb. 11 und Abb. 12).

⁷⁷ Vgl. Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 265-267 und vgl. Diez, Ernst: Akbar. Gottsucher und Kaiser, Wien 1961, S. 141-144.

⁷⁸ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 38-40.

⁷⁹ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 38-40.

Von besonderer Bedeutung ist der Pfau, der sich auf dem Gebäude befindet; man könnte jenes als das des Herrschers annehmen, zumal sich auf einigen Miniaturblättern ebenso Architekturdarstellungen mit einem Pfau darauf finden. Dabei handelt es sich in der Regel um den Palast des Regenten (Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15 und vgl. Abb. 10).

Bildteppich mit Landschaft und Vogelpaaren⁸⁰:

Datierung: um 1600

Maße: 233 x 158 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Museum für angewandte Kunst Wien (Inv. Nr. Or 292/1889/1907 HM Nr. 13421)

Technische Daten:

Kette BW Z8S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z2, Z3, 3x, hellorange

Kn W Z2 und Z3, asymm.

KnD 7600/qdm

Eine Gartendarstellung mit Bäumen, Blumensträuchern und Vogelpaaren dominiert das Mittelfeld dieses Bildteppichs (Abb. 9). Naturalistische Bäume mit brauner Rinde, grünen Blättern und Blüten, auf denen sich eine Vielzahl von Vogelpaaren unterschiedlichster Gattungen tummeln, findet man auf rotem Grund. Zwischen den Bäumen stehen Pfaue, Kraniche, Hahn und Henne immer paarweise und überproportional zur Größe der Bäume. Unter dem Baum, im Mittelpunkt des Feldes, schlägt rechts ein Pfau sein Rad und links verweilen ein Hahn, eine Henne und ihre Küken. Ein Kranichpaar wurde in beziehungsweise über der Krone positioniert; darüber sieht man zwei weitere Bäume, um die sich friedvoll Rebhühner, Turteltauben und Wiedehopfe scharen. Auch das untere Drittel wird von einem blühenden Baum dominiert, ebenso wie von blühenden Sträuchern, gesäumt von allerlei Vogelpaaren und einem Gänsepaar in der rechten unteren Ecke.⁸¹

Die Vogelpaare sind immer so dargestellt, dass sie einander zugewandt sind. Gans-Ruedin meint darin das Sinnbild der Liebe und den Ursprung des Lebens zu erkennen.⁸²

⁸⁰ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 163-164 und Völker, Angela: *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog*, Wien 2001, S 318.

⁸¹ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S.40-44 und Völker, Angela: *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog*, Wien 2001, S 316.

⁸² Gans-Ruedin, Erwin: *Der indische Teppich*, Herford und Fribourg (Schweiz) 1984, S. 77.

Die Darstellungen entsprechen zwar dem naturalistischen Anspruch, allerdings sind sie in einem unnatürlichen Arrangement wiedergegeben; so gibt es kleine Bäume, Sträucher oder Blumen mit rosa-pinken Ästen und Stielen, welche aber einen abgestimmten Farbkontrast zum roten Grund bilden. Ebenfalls wie beim vorherigen Bildteppich sind die Darstellungen asymmetrisch angeordnet, wirken aber trotz freierer, ungezwungener Komposition keinesfalls unausgewogen.

Eine zarte weiße Wellenranke mit Leopardenaugen und kleinen Kartuschen zielt die dunkelgrüngrundige Hauptborte. Entlang jener Ranke wechseln sich mit Tiermasken gefüllte Palmetten, die entweder einen hellblauen oder weißen, geflamten Umriss aufweisen und gegengleich angeordnet sind, ab. Seitlich werden die Palmetten von spitzen roten Blütendolden, die an Glyzinien erinnern, mit zarten Stielen und feinen dunkelgrünen Blättern, umfasst. Die zwei elfenbeinfarbenen Begleitborten mit rot-grünen Blütenranken bilden eine Ergänzung zur Farbgebung des Mittelfeldes. Entlang einer intermittierenden roten Wellenranke wiederholen sich gelbgrüne und rosafarbige Tierköpfe, leicht gekrümmte, spitze, grüne Blätter, sowie rot-grün gemusterte kleinere Palmetten. Gelbe Blätter oder Blüten füllen den Raum dazwischen aus, die einen dezenten Kontrast zum elfenbeinfarbenen Grund darstellen. Eine schmale rot-weiß gemusterte Begleitborte umschließt diese innere Nebenborte außen. Innen wird sie ebenfalls von einer rot-weißen Begleitborte, weiters von einer dunkelblauen mit hellblauem S-Motiv und einer roten Begleitborte, umfasst. Die äußere und die innere Nebenborte unterscheiden sich nicht durch ihre Farbgebung, sondern durch die Musterung. Auch hier findet sich wieder die Kombination von elfenbeinfarbenen Grund und gelben Blättern, die zum Ausfüllen der Zwischenräume dienen. Vervollkommen wird diese Kombination durch kleine bunte Streublumen und rot-weiß-grün gemusterte Blüten, sowie durch rosa und gelbgrüne stilisierte Vögel, jedoch fehlt eine Wellenranke. Die vorher erwähnten rot-weiß gemusterten Begleitborten säumen auch diese Nebenborte (vgl. Abb. 3).⁸³

⁸³ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 40 und Völker, Angela: *Die orientalischen Knüppteppiche im MAK*, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S 316.

Die raffinierte Ausführung der Borte und deren Ecklösungen veranlassten Steven Cohen zu einer späteren Datierung, bereits in die Regierungszeit Schah Jahangirs.

Auch Gans-Ruedin meint, dass die Bordüre durch ihre Klarheit und Reihung der Motive, sowie durch die Reinheit der Farben dem Mittelfeld einen passenden Rahmen verleiht.⁸⁴ Sollte der Teppich jedoch noch vor der Amtsantrittszeit Jahangirs geknüpft worden sein, kann er ja dennoch bereits unter seinem Einfluss entstanden sein, denn Jahangir bewegte sich seit frühester Kindheit in den Malerateliers und galt als großer Liebhaber der Malerei.⁸⁵

Bei einem Vergleich der Bordüren des Bostoner Bildteppichs mit denen des Wiener Teppichs, kann man festhalten, dass die Hauptborte des Wiener Teppichs farblich keinen so starken Kontrast bildet, wie beim Bostoner. Auch die Nebenborten des Wiener Stücks wirken einheitlicher, trotz eines unterschiedlichen Dekors. Dies könnte einerseits am gleichfarbigen Grundton liegen, sowie an den ähnlichen Tönen der Musterungen. Andererseits auch an den Begleitborten, die beim Wiener Stück einheitlich rot-weiß gemustert sind. Diese bewusste Farbabstimmung der Nebenborten trägt, gemeinsam mit der Verwendung von mehreren Innensaumborten, Begleitbordüren und Nähten (vgl. Kap 2.3.2.2.), dazu bei, dass der bildhafte Charakter des Teppichs bei eingehender Betrachtung hervorgehoben wird, wobei der gesamte Bortendekor Rahmenwirkung erzeugen soll.

Ebenso wie beim Frederick L. Ames Bildteppich spürt man auch beim Wiener Stück die Miniaturmalerei, die hier zweifellos als Vorlage diente. Man führe sich nur die Albumblätter vor Augen, die Künstler wie Basawan oder Manohar, Abu'l-Hasan oder Mansur schufen. Vergleicht man nun zum Beispiel das Albumblatt „das Pfauenpaar“ (Abb. 16), das Mansur zugeschrieben und um 1610 datiert wird, mit den Darstellungen auf dem Teppich sind Ähnlichkeiten durchaus erkennbar. Ein weiteres gutes Beispiel ist das Albumblatt „Eichhörnchen in einer Platane“ (Abb. 17), Abu'l-Hasan und Mansur zugeschrieben und ebenfalls um 1610 entstanden.

Die Vogeldarstellungen auf diesem Albumblatt, paarweise angeordnet und einander zugewandt, friedlich auf den Bäumen sitzend und die Darstellungen

⁸⁴ Gans-Ruedin, Erwin: Der indische Teppich, Herford und Fribourg (Schweiz) 1984, S. 77.

⁸⁵ Vgl. Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000, S. 336-337.

von Vögeln auf dem Teppich mit Landschaft und Vogelpaaren weisen schon einige, sehr markante Parallelen auf.

Ein weiteres Beispiel, das ich kurz anführen möchte ist der Bildteppich aus dem Metropolitan Museum, der besonders durch seine große Länge auffällt (Abb. 18).

Bildteppich⁸⁶:

Datierung: spätes 16. Jh. – früh. 17. Jh.

Maße: 833 x 289,5 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Metropolitan Museum of Art New York (Inv. Nr. 17.190.858)

Technische Daten:

Kette BW Z8S, weiß

Schuß BW Z3, Z4, 3x, gelbbraun

Kn W Z2, Z3 und Z4, asymm.

KnD 1705/qdm

Auch hier ist auf rotem Fond eine Gartenlandschaft mit Vögeln dargestellt, allerdings in Kombination mit jagenden Wildtieren und mythologischen Wesen. Das Mittelfeld ist in vier sich vertikal wiederholende Mustereinheiten geteilt, wovon jede zweite spiegelverkehrt wiedergegeben wird. Die vierte, also oberste, wird durch die umlaufende Borte abgeschnitten; bei den Musterwiederholungen variiert die Farbgebung. Auffällig am Musterdesign ist die Darstellung einer Palme, die sich zwischen blühenden Bäumen, die mit verschiedensten Vögeln bevölkert sind, befindet; jagende oder springende Tiere, umgeben von kleineren blühenden Pflanzen, tummeln sich um die Bäume.⁸⁷

Interessant ist auch die Ähnlichkeit der Darstellung der gepunkteten springenden Raubkatze mit blauen Flammen, die aus den Beinen derselben entspringen, die man auch am Frederick L. Ames Bildteppich im unteren Bereich des Mittelfeldes findet (vgl. Abb. 8). Eine weitere ähnliche Darstellung solch einer Raubkatze sieht man auch auf der Hauptborte des Jagdteppichs aus der Thyssen-Bornemisza Sammlung (vgl. Abb. 19). Die Darstellung des

⁸⁶ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 163-164 und Völker, Angela: *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog*, Wien 2001, S. 318.

⁸⁷ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 40- 44.

Tierpaares „reißender Tiger erlegt blauen Hirschen“ wiederholt sich im Mittelfeld des Jagdteppichs ebenso wie auf dem New Yorker Bildteppich.

Die Hauptborte dieses Teppichs ziert ein umlaufendes geometrisches Kartuschen- Medaillonmuster; die Kartuschenfelder sind beigefarben und weisen ein in rot-blau gehaltenes zartes Rankenwerkmuster mit kleinen Palmetten und Blüten auf. Begleitet wird die Hauptborte von zwei umlaufenden Nebenbordüren, die beide ein rot-blaues Streublumenmotiv auf beigefarbenen Grund haben.

Das Kartuschenmotiv als Bordürenmuster wird zu einem gängigen Design auf persischen Teppichen vor allem im 16. Jahrhundert und fand dann auch in der indischen Teppichknüpfkunst Einzug.⁸⁸

Auffällig an diesem Teppich sind seine Form, sowie seine geringe Knüpfdichte von nur um die 1700 Knoten/qdm. Er hat trotzdem eine schöne Zeichnung, aber sie ist bei weitem nicht so fein, wie jene bei den anderen beiden Stücken. Seine speziellen Maße, vor allem seine Länge von mehr als 8 Metern und die Musterausrichtung, lassen auf eine spezielle Verwendung schließen; möglicherweise im Bereich der Audienzhalle oder bei anderen Hofzeremonien.

2.4.2. Der Durbarteppich:

Bei der Gruppe der Durbarteppiche handelt es sich um sehr großformatige Stücke, die Längen von bis zu 20 Metern erreichen. Bezeichnet wurde diese Art höchstwahrscheinlich nach ihrem Verwendungszweck, dem „Auskleiden“ beim „Durbar“, der Audienz beim Großmogul.

⁸⁸ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 40-44.

Vor allem unter den Herrschern Jahangir und Shah Jahan wurde die „Durbar-Kultur“⁸⁹ stark forciert. So schmückten zahlreiche Teppiche die Audienzhalle („diwan-i `am“), wie man es auf noch erhaltenen Miniaturmalereien sehen kann (vgl. Abb. 20 und Abb. 21). Produziert wurden sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; manchmal auch paarweise. Daniel Walker kategorisiert diese als „Later Carpet Types“.

Ein Beispiel ist der Durbarteppich aus der Sammlung des Maharadschas von Jaipur (Abb. 22).

Durbarteppich mit Medaillon und Gartendesign⁹⁰:

Datierung: ca. 1650

Maße: 1927,9 x 475 cm

Provenienz: Nordindien; heute: Sammlung des Maharadschas von Jaipur Indien

Technische Daten:

Kette BW 10-12 Fäden, weiß

Schuß BW orange

Kn W

Den Teppichgrund bilden drei rechteckige Abschnitte. Der zentrale weist eine Medaillonmusterung auf, die aus einem gezackten Mittelmedaillon und vier Viertelmedaillons in den Ecken besteht. Gefüllt wird der Zwischenraum mit Palmetten, Blüten und Rankenwerk. Die beiden anderen werden in Felderreihen unterteilt, in denen sich eine Pflanze oder ein Baum (Zypressen oder Palmen) findet. Diese Art der Mustergebung orientierte sich höchstwahrscheinlich am „persischen Garten (chahar bagh)“, sowie an den Gartenteppichen. Unüblich für die Ausgestaltung einer Hauptborte ist eine

⁸⁹ Die „Durbar-Kultur“: „Die öffentliche Zurschaustellung von Untertänigkeit dramatisierte den persönlichen Rang unter den jeweils Höherstehenden, was wiederum allen Rängen unterhalb des Herrschers die Erhabenheit über andere gab. In diesem kulturellen Zusammenhang verbreitete sich die Einrichtung des Durbar unter Personen von Rang auf allen Stufen. Auf diese Weise dehnte sich auch das Modell des Sultans unter Menschen aller Rangstufen aus, wenn sie die Überlegenheit ihrer persönlichen Position innerhalb der Gesellschaft demonstrieren wollten. Ritualisierte Unterwerfung definierte die Ränge der Autorität in stratifizierten Systemen von Herrschaft und Privileg. Dadurch verbreitete sich die Durbar-Kultur nah und fern, als jedermann, der mit einem Stückchen Autorität ausgestattet war, seinen Durbar abhielt, um diejenigen, die unter ihm standen, zu empfangen, wenn sie kamen, um ihm Respekt und Tribut zu zollen. Ausgefeilte öffentliche Inszenierungen und literarische Formen des Lobpreises, der Schmeichelei und Unterwürfigkeit wurden zu Mitteln, solche Männer zu überhöhen, deren Glanz die Autorität ihrer Untergebenen sicherstellte. Umgekehrt definierte die Verleihung von Ehren an niedriger gestellte Personen Herrschaft auf jeder Ebene.“ In: Ludden, David: Geschichte Indiens, Essen 2006, S. 100-101.

⁹⁰ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 118-120.

Kolonnadenmusterung, welche aus Säulenpaaren besteht. Die dadurch entstandenen Nischen werden durch blühende Bäume geschmückt, dadurch entsteht ein durchaus harmonischer Eindruck. Offen bleibt sowohl die Frage nach der genaueren Datierung, als auch jene nach der Herkunft dieses Exemplars. So verweist die Provenienz zwar nach Nordindien, denn Lahore war ein Umschlagplatz für den Handel mit Teppichen, nur wo dieses riesige Stück wirklich produziert wurde, ist ungewiss.⁹¹

Ein anderes Beispiel mit einer feineren Knüpfung, ist der Durbarteppich mit Medaillondesign (Abb. 23), der aus dem Dekkan stammt.

Durbarteppich mit Medaillondesign⁹²:

Datierung: 2. H. 17. Jh.

Maße: 1596 x 325 cm

Provenienz: Dekkan; heute: Privatsammlung

Technische Daten:

Kette BW Z3S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z2, Z3, 3x, rot-braun

Kn W Z2, asymm.

KnD 3038/qdm

Auffallend an diesem Stück ist nicht nur seine immense Größe, sondern auch seine eigentümliche Musterung, zweifellos persischen Ursprungs. Das Grundgerüst eines persischen Vasenteppichs mit übereinander gelegtem Gitterwerk, Palmetten und Vasen, verbindet sich mit Einflüssen des persischen Medaillonteppichs, hier vor allem in den Medaillonformen mit breiten Rändern sichtbar. Die Palmettenarten lehnen sich an indo-persisches Teppichdesign an.⁹³

Ein achteckiges, von kleinteiligen geometrischen Ornamentstreifen durchzogenes, Medaillon ziert die Mitte des Fonds. Den Rand bildet ein breiter dunkler Streifen mit orangen Sternen, der wiederum von zierlichem Dekor gesäumt wird. Die Mittelachse bildet den Ausgangspunkt für orange-weiß gemusterte Streifen, die entweder blau-rot, rot-grün oder dunkelgrün-rot gemustert sind. Ihr entlang spiegeln sich die einzelnen Motive des Teppichs als

⁹¹ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 118-120.

⁹² Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 171-172.

⁹³ Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 119.

unendlicher Musterrapport wieder und erwecken den Anschein, als würden sie ungeachtet des Bortenabschlusses weiterlaufen. Um die Gitterwerkmusterungen findet man am ganzen orange-roten Fond unterschiedliche Motive, wie ovale oder blütenähnliche Medaillons, Palmetten, fischähnliche Lanzettblätter, Vasen und Wolkenblätter, deren Farbgebung mit jener des Fond harmoniert. Medaillons und Vasen, die mit bunten Zickzackstreifen versehen sind, weisen eine Ähnlichkeit mit anatolischen oder mamelukischen Stücken auf. Florale Ornamente, wie einzelne größere und kleinere Palmetten und Blüten, Blätter und Wolkenbänder findet man über den gesamten Teppichfond verteilt, vor allem die Zwischenräume ausfüllend.

Besonders die rechteckigen Medaillons stechen dem Betrachter sofort ins Auge, da es, dem Aussehen nach, einem Teppich ähnelt und auch dessen Aufteilung, in Fond, Haupt- und Nebenborten, übernommen hat, sodass man durchaus von „einem Teppich im Teppich“ sprechen kann. Etwas anders sind die zwei seitlichen Rechteckmedaillons gegliedert, die nur in ein Feld mit umlaufender Blütenborte gegliedert sind. Das Feld ist, im Verhältnis zur Medaillongröße, relativ klein; der Zwischenraum wird von geometrisch gemusterten Streifen gefüllt.

Die hellblaugrundige Hauptborte besteht aus einer Reihe (Abb. 24) von abwechselnd dunkelblauen, mit feinen Rankenwerk und Blüten besetzten, und orangeroten, mit Palmetten und kleinen Streublüten besetzten, ganzen Medaillons und zwei Reihen gegengleicher halber Medaillons. Auch hier wechselt sich die innere Ornamentik, grünes Rankenwerk auf gelben Grund, schwarzblau-orange Palmettenmusterung mit einer Wiederholung der orangeroten Medaillons aus der Mittelreihe, ab. Dazwischen windet sich orange-rotes Rankenwerk, sodass vom hellblauen Grund nur noch sehr feine Linien sichtbar bleiben, die sehr stark an Ornamente erinnern.

Die zwei Nebenborten bestehen aus drei weiteren Begleitbordüren, von denen die erste ein orange-elfenbeinfarbenes S-Motiv aufweist. Die zweite zeigt einen dunkelblauen Grund mit rotem geometrischem Muster, sowie einem Blütenmuster; auf der dritten sieht man eine Art gebrochene rote Wellenranke auf weißem Grund mit abwechselnd grün- oder gelben Blättern.⁹⁴

⁹⁴ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 119.

Die Funktion dieser großflächigen Teppiche ist nicht gesichert überliefert, anzunehmen ist aber, dass sie entweder bei Audienzen oder bei anderen feierlichen Anlässen verwendet wurden. Verwiesen sei hier auf die „Durbar-Kultur“, für deren „bewusste“ Inszenierung nicht nur spezielles Interieur benötigt, sondern auch eigens dafür produziert wurde. Teppiche in dieser Größe erfüllten wahrscheinlich noch weitere Funktionen, auf die in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird.

2.4.3. Teppich mit fantastischen Tieren:

Zu den frühesten Arten, die in Indien im persischen Stil hergestellt wurden und nachweisbar sind, gehören die „Grotesken“ oder fantastischen Tierteppeiche. Bis auf fünfzehn größere und ein paar kleinere Fragmente hat sich leider kein gesamtes Stück erhalten.⁹⁵ Gemein ist dieser Art ein typisches Muster, eine Kombination indischer Tiere, Montermasken, Blumen und Vasen mit blühenden Pflanzen, welches als Einheit entlang von Achsen, sowohl horizontal, als auch vertikal gespiegelt wird (vgl. Abb. 25). Die Herati-Teppiche dürften wohl der Ursprung dieses Musters gewesen sein, allerdings ersetzten indische Knüpfer die großen Palmetten durch Montermasken. Walker zählt diese Fragmente nicht nur zu der Gruppe von „Persian Style Carpets“, sondern datiert sie auf einen Zeitraum in den 1580er Jahren, noch bevor Akbar Fatehpur Sikri verlassen hatte. Er meint, dass diese Grotesken mit den Montermdarstellungen in der Hamzanama in Mode kamen, ihren Höhepunkt in den 1580er Jahren hatten und noch bis in das 17. Jahrhundert rezipiert wurden. Eingereiht werden sie von ihm in den Darstellungszyklus des „seminaturalistischen Stils“, der ganz nach Akbars Geschmack war; zählte er ja auch zu den Förderern der Vermischung von verschiedenen künstlerischen und kulturellen Stilen und Traditionen.⁹⁶

Beispiel für ein solches Bruchstück ist das Fragment eines Teppichs mit fantastischem Tiermuster (Abb. 26).

⁹⁵ Weitere Details zu diesen Fragmenten findet man bei Cohen, Steven: A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets, in: Jill Tilden (Hg.): Silk and Stone. The Third Hali Annual, London 1996, S. 104-135.

⁹⁶ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 33-37.

Teppichfragment mit fantastischen Tieren⁹⁷:

Datierung: ca. 1580 – 1585

Maße: 152 x 113 cm

Provenienz: Nordindien, möglicherweise Fatehpur Sikri; heute: Detroit Institute of Arts (Inv. Nr. 31.64)

Technische Daten:

Kette BW Z6S, Z7S elfenbeinfarben

Schuß BW Z3, Z4, 3x, gelb-braun

Kn W Z1 und Z3, asymm.

KnD 3255/qdm

Groteske Tierdarstellungen zieren das rotgrundige Fragment. Aus Montermasken wachsen wiederum verschiedenartige Tierköpfe, wie zum Beispiel Elefantenköpfe, sechshauptige Vogelköpfe, hasenartige Wesen oder Schildkröten. Aus dem Maul eines springenden Gepards entweichen langhalsige Vogelköpfe. Den Darstellungen und Tierköpfen gemein ist, dass jede oder jeder eine andere Farbe, inklusive abhebender Umrandung, aufweist. Blühende Pflanzen oder Blumenvasen füllen den Zwischenraum. Die Mustereinheiten werden auch bei diesem Teilstück anhand von vertikalen und horizontalen Achsen gespiegelt und Walker vermutet, dass dieses Stück mindestens vier Mustereinheiten in der Breite aufwies, das würde eine Breite von über 3 Metern und eine Länge von mehr als 19 Metern ergeben.⁹⁸

Im Textilmuseum in Washington findet man ein ähnliches Beispiel (Abb. 27).

Teppichfragment mit fantastischen Tieren⁹⁹:

Datierung: ca. 1580 – 1585

Maße: 106 x 129,2 cm

Provenienz: Nordindien, möglicherweise Fatehpur Sikri; heute: Textile Museum Washington D.C. (Inv. Nr. R63.00.20A)

Technische Daten:

Kette BW Z6S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z4, 3x, beige

Kn W Z2, asymm.

KnD 2821/qdm

Tiere, die Montermasken und anderen Tierköpfen entspringen, sind auf rotem Grund dargestellt. Ebenso wie beim obigen Teppichfragment werden hier helle

⁹⁷ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 163.

⁹⁸ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 33-37.

⁹⁹ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 163.

Tierköpfe durch dunkle Umrandungen und umgekehrt hervorgehoben. Blühende Pflanzen, sowie Blätter und einzelne Blüten füllen den Raum zwischen den Tierköpfen. Eine Ähnlichkeit zwischen beiden Stücken lässt Daniel Walker vermuten, dass beide nach demselben Entwurf gefertigt wurden, allerdings mit einer horizontalen Musterumkehrung. Für diese These würden die technischen Übereinstimmungen bei Kette und Schuss, sowie eine annähernd gleiche Knüpfdichte und eine ähnliche Farbgebung stehen.¹⁰⁰

Neben diesen beiden angeführten Beispielen haben sich noch einige Fragmente erhalten, die zum Beispiel im Musée du Louvre Paris (Abb. 28), Museum of Fine Arts Boston, Fine Arts Museum of San Francisco, in der Burrell Collection Glasgow, in der David Collection Kopenhagen oder in der Eremitage St. Petersburg aufbewahrt werden.¹⁰¹

Ob ein direkter Zusammenhang zwischen all diesen Fragmenten besteht oder nicht, ist unerheblich, allen gemein ist neben dem einzigartigen Muster ein höchstwahrscheinlich übergroßes Format. Die eigenwillige Motivgebung könnte man als Rezeption zweier älterer indischer Traditionen sehen, wovon eine aus dem architektonischen Bereich, der „makara-torana“¹⁰² Architektur, kommt. Dort findet man eine Art Monstermaske „face of glory, or kirtimukha“¹⁰³, die dem chinesischen „Tao-tieh“ ähnelt. Diese Formen hatten ursprünglich religiöse Bedeutung, verloren sie aber mit der Zeit und dienten nur mehr rein dekorativen Zwecken. Die zweite bezieht sich auf die Repräsentation mythischer Wesen, die bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Mode kam.¹⁰⁴ Darstellungen von Mischwesen aus der Mythologie nahmen neben der Malerei auch in der Teppichkunst einen größeren Stellenwert in der Motivgebung ein und sind auf fast allen Teppichen dieser Zeit zu finden.

¹⁰⁰ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 33-37.

¹⁰¹ Vgl. Cohen, Steven: *A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets*, in: Jill Tilden (Hg.): *Silk and Stone. The Third Hali Annual*, London 1996, S. 104-135.

¹⁰² Vgl. Bedeutung des Makara in: Bellinger, Gerhard J.: *Knaurs Lexikon der Mythologie*, München 1993, S. 291; Makara: „ein Mischwesen als Fruchtbarkeitsbringer, aus dessen Maul pflanzliches und tierisches Leben hervorkommt. Der aus Fisch, Schildkröte, Krokodil und Elefant bestehende Makara verkörpert die Aspekte aller Tiere, die in ihm vereint sind.“

¹⁰³ Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 37.

¹⁰⁴ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 37 und Steven, Cohen: *A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets*, in: Jill Tilden (Hg.): *Silk and Stone. The Third Hali Annual*, London 1996, S. 127-135.

Beide, Daniel Walker, wie auch Steven Cohen vermuten, dass einige dieser Teppiche paarweise hergestellt wurden, möglicherweise nach ein und derselben Mustervorlage.¹⁰⁵

Diese Annahme gepaart mit ihrer möglichen Größe von bis zu 20 Metern lassen den Schluss zu, dass sie durchaus für Zwecke verwendet worden sind, die jenen der Durbarteppiche ähnlich sind. Sie könnten beim Hofzeremoniell verwendet worden sein, denn schon während Akbars Herrschaft wurde ein Hofzeremoniell gepflogen, öffentliche Audienzen abgehalten und vielleicht sind diese noch erhaltenen Fragmente Teile jener Teppiche, die man eventuell als Vorläufer der Durbarteppiche sehen könnte.

2.4.4. Spiralranken- und Tiermusterteppich:

Spiralranken- und Tiermuster erfreuten sich auch in Indien großer Beliebtheit, deshalb wurden in den Hofmanufakturen unter der Herrschaft Akbars und Jahangirs Stücke mit solchen Motiven in Auftrag gegeben. Die frühesten Teppiche dieser Art stammen aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich während der Herrschaft Jahangirs produziert, und orientierten sich an persischen Stücken, wie zum Beispiel jenen der Sanguszko-Gruppe (Abb. 29), die bereits um 1600 geknüpft wurden. Auch diese frühen Stücke der Spiralranken- und Tiermusterteppiche werden in die Gruppe der „Persian Style Carpets“ eingereiht.¹⁰⁶

Ein Beispiel für ein solches Knüpfwerk ist der Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster, der sich heute im Museum für Islamische Kunst Berlin befindet (Abb. 30).

Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster¹⁰⁷:

Datierung: ca. 1610

¹⁰⁵ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 33-37 und Cohen, Steven: *A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets*, in: Jill Tilden (Hg.): *Silk and Stone. The Third Hali Annual*, London 1996, S. 127-135.

¹⁰⁶ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 45-46.

¹⁰⁷ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 164.

Maße: 765 x 293 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Museum für Islamische Kunst Berlin (Inv. Nr. I. 6/74)

Technische Daten:

Kette BW Z9-11S, weiß, gebündelt

Schuß BW Z4, 3x, rosa

Kn W Z3, asymm.

KnD 2247/qdm

Besonderheiten dieser Art sind neben dem weißen Fond die Verwendung von großen, verschiedenfärbigen fedrigen Palmetten. Ähnlich ausgeführte Halbpalmetten im Fondrand erwecken den Eindruck, dieses Muster ließe sich unendlich fortführen.

Dazwischen spinnt sich über den gesamten Grund ein feines Spiralrankensystem mit bunten Blüten, Blättern, kleineren Palmetten, Lanzettblättern, vogelähnlichen Mischwesen und jagenden Tierpaaren. Rosa Blüten schmücken den roten Grund der Hauptborte, auf der eine dunkelgrüne breite, mit Blättern und Kartuschen versehene, intermittierende Wellenranke verläuft. Diese wird wiederum von einer Reihe aus gelbgezackten kleinen Blättern umrahmt und mit roten Blüten ausgefüllt. Kleine Blumenvasen und Palmetten dekorieren die Kartuscheninnenfelder. Ein Rankenwerk aus alternierend roten und gelben Palmetten beziehungsweise glyzinienähnlichen Lanzettblättern füllt die innere Begleitborte. Ein Streumotiv, bestehend aus roten und blauen Blüten auf gelbem Grund, ziert die äußere Begleitborte. Die seitliche Lesart des Musters veranlasst Walker zur Vermutung, dieser Teppich diene als Ausstattungsgegenstand für imperiale Audienzhallen.¹⁰⁸

Ein anderes interessantes Stück, das aber leider nicht mehr zur Gänze erhalten ist, ist der Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster, der sich heute im Textilmuseum Washington befindet (Abb. 31).

Teppichfragment mit Spiralranken- und Tiermuster¹⁰⁹:

Datierung: ca. 1600

Maße: 497,8 x 147,3 cm, zusammengesetzt

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Textile Museum Washington D.C. (Inv. Nr. R63.00.2)

Technische Daten:

Kette BW Z10S, Z11S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z3, Z4, 3x, rosa

¹⁰⁸ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 47.

¹⁰⁹ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 165.

Kn W Z2, Z3, Z4, Z5, asymm.
KnD 1550/qdm

Ein asymmetrisches Musterdesign, für indische Teppiche typisch, erstreckt sich über den gesamten roten Fond. Vertikalen Achsen entlang reihen sich großblättrige Palmetten, die von einem feinen grünen Spiralrankensystem mit einzelnen Tierpaaren seitlich begleitet werden. Durch eine leicht versetzte Anordnung der Palmetten entlang vertikaler Achsen und durch die Wechselwirkung größerer und kleinerer Palmetten, wird eine größere Dynamik und Lebendigkeit als beim Berliner Stück erzeugt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Darstellung kraftstrotzender jagender Tiere. Aus einer Kombination von Blüten und Blättern, sowie Palmetten und blütenähnlichen Lanzettblättern in den Farben Grün, Gelb und Rosa, besteht das Spiralrankensystem. Auch über die gelbgrundige Hauptborte zieht sich ein intermittierendes Rankensystem mit alternierenden rot- oder blaugemusterten Palmetten verziert mit kleinen gelben Blättern und rosaroten Blüten. Die innere Nebenborte besteht aus gemusterten Palmetten auf rotem Grund, die äußere Bordüre zieren ebenfalls auf rotem Grund abwechselnd gelbe Lanzettblätter und Palmetten.¹¹⁰

Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster¹¹¹:

Datierung: ca. 1610 - 1620
Maße: 604 x 244 cm
Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Privatsammlung
Technische Daten:
Kette BW Z8S, elfenbeinfarben
Schuß BW Z3, 3x, hellorange
Kn W Z2, Z3, Z4, Z5 asymm.
KnD 3348/qdm

Dieses Stück (Abb. 32) orientiert sich stark am Musterdesign der Sanguszkogruppe. Auf dunkelblauem Teppichgrund wechseln sich farbenfrohe Tierpaare entlang eines feinen Spiralrankensystems, mit großen farbig alternierenden

¹¹⁰ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 47.

¹¹¹ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 165.

Palmetten besetzt, ab. Diese Musterung setzt sich auch im Design der Hauptborte fort.¹¹²

Ein in sich geschlossenes Muster, eine komplett andere Farbgebung, feinere Ausführung der Technik, sowie die harmonische Einbettung der Tierdarstellungen in ein sehr dynamisches Spiralrankensystem lässt die Vermutung zu, dass hier der persische Einfluss noch sehr stark gewesen sein muss.

Ein anderes Beispiel aus demselben Zeitraum, ist der Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster, der sich heute im Toyama Memorial Museum in Japan befindet (Abb. 33).

Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster¹¹³:

Datierung: ca. 1610 - 1620

Maße: 197 x 137 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Toyama Memorial Museum Saitama, Japan (Inv. Nr. no. 14)

Technische Daten:

Kette BW Z6S, weiß

Schuß BW Z3, 3x, hellbraun

Kn W Z2, Z3, Z4 asymm.

KnD 2604/qdm

Ungefähr zur selben Zeit wie der obige Teppich, ebenfalls in Lahore entstanden, unterscheidet er sich jedoch grundlegend von diesem. Das Motiv in Fond und Hauptborte ist zwar ähnlich, durch die neue Art der Ausführung wirkt es jedoch komplett anders.

Ein feines Spiralrankensystem aus größeren und kleineren Blättern, Blüten und Palmetten zieht sich über einen roten Grund. Dazwischen sind jagende oder springende Tiere positioniert, die sich farblich harmonischer in das Grundmuster einfügen. Fortgesetzt wird dieses Motiv in der Hauptborte, in der sich große mehrfarbige Palmetten mit einem mittelblauen Rankensystem und Darstellungen einzelner springender Geparde zu einem Gesamtmuster verbinden. Vergleichbar wäre diese Art der Ausführung des Musterdesign mit

¹¹² Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 48.

¹¹³ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 165.

jener auf dem Teppichfragment aus dem Textilmuseum Washington (vgl. Abb. 31), das allerdings bereits zehn bis zwanzig Jahre vorher entstanden ist.¹¹⁴

Noch zu erwähnen wären Fragmente von Teppichen mit Spiralranken- und Tierköpfen (Abb. 34) aus dem Musée des Arts Décoratifs Paris, deren Grundgewebe nicht mehr aus Baumwolle sondern aus Seide besteht und deren Knüpfdichte über 7000 Kn/qdm ist.

Teppichfragmente mit Spiralranken- und Tierköpfen¹¹⁵:

Datierung: ca. 1610 - 1620

Maße: 103 x 85 cm, 103 x 27,5 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Musée des Arts Décoratifs, Paris (A5212A, A5212B)

Technische Daten:

Kette Se Z2S, hellgrün

Schuß Se u, 3x, rot

Kn W Z2, Z3, Z4 asymm.

KnD 7486/qdm

Das Musterdesign des blauen Innenfeldes besteht hier aus zwei feinen übereinanderliegenden Spiralrankensystemen; ein grünes bestückt mit einzelnen Blüten und Blättern, sowie ein hellbraunes mit Tierköpfen, wie Elefanten-, Drachen- oder Vogelköpfen und Monsternmasken. Eine Ähnlichkeit dieser Fragmente mit jenen der fantastischen Tierteppeiche kann nicht in Abrede gestellt werden. Es ist als Rückgriff auf eine ältere Musterform zu sehen, die eine Neuadaption und Interpretation erfährt.¹¹⁶

2.4.5. Spiralranken- und Blütenmusterteppich:

Zur Gruppe der „Persian Style Carpets“ gehören neben den Spiralranken- und Tiermusterteppichen auch die Spiralranken- und Blütenmusterteppiche. Diese Gruppe von Teppichen orientiert sich stärker am Aufbau des klassisch persischen Spiralrankensystems, indem entlang einer vertikalen Mittelachse ein Musterrapport gespiegelt und von der starken Asymmetrie der Musterung

¹¹⁴ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 48.

¹¹⁵ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 165.

¹¹⁶ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 69-74 und Steven, Cohen: *A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets*, in: Jill Tilden (Hg.): *Silk and Stone. The Third Hali Annual*, London 1996, S. 106-108.

wieder zur klassisch persischen Symmetrie zurückgefunden wird. Datiert werden sie in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, wenn man Walker folgt in die 1620er – 1630er Jahre, also in die Zeit des Machtwechsels von Jahangir zu Shah Jahan. Zu den gängigsten Motiven gehörten Palmetten, stilisierte Lanzettblätter, Blütendolden und glyzinienartige Blütendolden (vgl. hierzu Abb. 35).¹¹⁷

Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster¹¹⁸:

Datierung: ca. 1620 - 1630

Maße: 366 x 178 cm

Provenienz: Nordindien, Lahore; heute: Detroit Institute of Arts (Inv. Nr. 29.242)

Technische Daten:

Kette BW Z9S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z4, 3x, blaßrosa

Kn W Z2, Z3, Z4 asymm.

KnD 2418/qdm

Der Detroiter Teppich (Abb. 36) weist eine Besonderheit hinsichtlich des Musters auf, da zwei, durchaus große, Medaillons in Form stilisierter Palmetten die Mitte des Fonds dominieren. Bei eingehender Betrachtung fällt auf, dass der Detroiter Teppich die „indische Version“ des persischen Medaillonteppichs ist, wobei der klassische Aufbau eingehalten wird, mit Ausnahme der Medaillons, die durch stilisierte Palmetten ersetzt werden. Das Spiralrankensystem mit kleineren Palmetten, Streublüten und grün-beigen Lanzettblättern zieht sich durch das gesamte Mittelfeld und spiegelt sich, wie das gesamte Muster in Rot, Gelb und Grün, entlang einer Zentralachse. Typisch indisch ist das kleine rosa-pinke Blatt- und Blütenwerk auf rotem Teppichfond. Auffallend ist, dass die Farbgebung dieses Teppichs, die Haupt- und Nebenborten einbeziehend, in sich stimmig und abgerundet wirkt.

Die Hauptborte zielt eine dunkelgrundige intermittierende Wellenranke mit Palmetten und rotem Blütendekor, auf abwechselnd rotem oder gelbem Hintergrund. Auf der inneren Nebenborte wechseln sich rote und gelbe

¹¹⁷ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 57-68.

¹¹⁸ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 166 und Gans-Ruedin, Erwin: *Der indische Teppich*, Herford und Fribourg 1984, S. 128.

Streublumen auf grünen Grund ab. Die äußere Nebenborte schmücken pinke und beige Blüten auf rotem Hintergrund und eine begleitende S-Bordüre.¹¹⁹

Ebenso in diese Gruppe einzuordnen ist der Teppich, der sich im Museum für Angewandte Kunst in Wien (Abb. 37) befindet. Seine Produktionsstätte dürfte sich in Mittelindien, höchstwahrscheinlich Dekkan, befunden haben, da verschiedene technische Charakteristika, wie körnige Oberfläche, abgeriebener Flor, ein Farbgebrauch von Olivgrün bis Senfgelb und eine schwarz-weiße Musterkonturierung diesen Schluss zulassen. Datiert wird der, zu den Teppichen der Kyoto- Gruppe gehörende, um ca. 1650.¹²⁰

Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster¹²¹:

Datierung: um 1650

Maße: 347 x 133 cm

Provenienz: Zentralindien, Dekkan; heute: Museum für Angewandte Kunst Wien (Inv. Nr. Or 349/1896/1907 HM Nr. 16731)

Technische Daten:

Kette BW Z4S, beige

Schuß BW Z3S, Z4S, 2x, beige

Kn W Z2S, Z3S, asymm.

KnD 1670/qdm

Ein feines weißes Spiralrankensystem, das bunte Palmetten und glyzinienförmige Blütendolden miteinander verbindet, zieht sich über einen roten Teppichfond. Entlang vertikaler und horizontaler Achsen werden verschiedenfarbige Palmetten gereiht. Die Hauptborte besteht aus zwei leicht versetzten alternierenden Kartuschenreihen, die von den Nebenborten mehr als zur Hälfte überschritten werden. Durch das Ineinanderschieben dieser zwei Reihen verschwindet der dunkelblaue Bortengrund fast zur Gänze, bis auf schmale Streifen und kleinere Flächen, die wiederum mit roten Blüten dekoriert sind. Die Farbgebung des Innenfeldes wiederholt sich in den abwechselnd blau,

¹¹⁹ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 66.

¹²⁰ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 146 und Völker, Angela: *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK*, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 326.

¹²¹ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Völker, Angela: *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK*, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 326.

gelb, weiß oder rot gemusterten Kartuschen, sowie auch in den Begleitborten.¹²²

Um 1650 ist ein Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster entstanden, in dessen Hauptborte sich ein Motiv findet, das bereits als Blumenstil bezeichnet wird (Abb. 38).

Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster¹²³:

Datierung: ca. 1650

Maße: 406,4 x 167,6 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Metropolitan Museum of Art New York (Inv. Nr. 14.40.725)

Technische Daten:

Kette Se

Schuß Se

Kn Paschmina-W, asymm.

Am rotgrundigen Fond findet sich eine Rezeption des Herati-Musters, ein feines grünes Spiralrankensystem mit polychromen Palmetten, blumenartigen Rosetten und kleineren Blüten, gespiegelt an einer vertikalen Achse und anhand horizontaler Reihen wiederholt, in Verbindung mit geschwungenen Lanzettblättern. Die Hauptborte mit einzelnen Blumendarstellungen, rot, weiß oder gelb, auf dunkelblauen Grund verbindet den „neuen Blumenstil“ mit dem Spiralrankenstil des Teppichfonds. Bei der Herstellung dieses Teppichs wurden, im Gegensatz zu den vorherigen, andere Materialien verwendet; mit Seide für das Grundgewebe und feiner Paschminawolle für den Flor erreichte man eine höhere Knüpfdichte und Knüpfqualität, eine feinere Zeichnung der Musterung, um einem höheren Anspruch gerecht zu werden.¹²⁴

2.4.6. Teppich mit individuellem Blumenmotiv:

Zu den „Flower Style Carpets“ gehören Teppiche, die sich durch eine naturalistische Darstellung von einzelnen Blumen, Pflanzen oder Bäumen auszeichnen und in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert werden. Diese

¹²² Vgl. Völker, Angela: Die orientalischen Knüppteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 326.

¹²³ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 84.

¹²⁴ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 81.

neue Form der Dekoration wird zum Leitmotiv höfischer Kunst, vor allem unter Shah Jahan. Darstellungen dieser Art finden sich nicht nur in der Malerei, sondern auch auf Textilien, Schmuck und anderen Kunstobjekten, oder als Element, z. B. in der privaten Audienzhalle im Red Fort in Delhi als pietra-dura Paneel, als Marmorrelief in Shah Burj (Royal Tower) in Agra Fort oder am Taj Mahal.¹²⁵

Der Teppich mit Nischen- und Blumenmuster (Abb. 39) zeichnet sich neben seinem Design auch durch seine „selten feine“ Qualität von über 30.000 Knoten/qdm aus.

Teppich mit Nischen- und Blumenmuster¹²⁶:

Datierung: ca. 1630 - 1640

Maße: 157 x 102 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Privatsammlung

Technische Daten:

Kette Se Z2S, elfenbeinfarben

Schuß Se S2 oder u2, 3x, rot

Kn Paschmina-W Z2S, asymm.

KnD 30318/qdm

Den Teppichfond dominiert eine fünfblütige Blume, Walker hält sie für eine Mohnblume, mit hellgrün geschwungenen Stielen und orangefarbenen Blüten. Flankiert wird sie von zwei roten Tulpen, die wie die dominierende Pflanze aus einer Blumenwiese wachsen, die in der Farbgebung mit dem Hauptmotiv harmoniert.

Eine weiße Nischenarchitektur begrenzt den hellbraunen Teppichfond oben, übernimmt die Blüten des Hauptmotivs in Farbe und Form, verbindet es aber mit einem Rankenwerk. Ein weiteres mit weißen Blüten schmückt die rote Hauptborte. Auf beiden Begleitborten dominieren rote Blüten den grünen Grund.¹²⁷

Ein weiterer „selten feiner“ Teppich aus Paschminawolle ist der „Aynard Carpet“ (Abb. 40), aus der Thyssen-Bornemisza Sammlung.

¹²⁵ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 86-88.

¹²⁶ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 168.

¹²⁷ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 90.

Teppich mit Nischen- und Blumenmuster, „Aynard Carpet“¹²⁸.

Datierung: ca. 1630 - 1640

Maße: 124,5 x 90 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Carmen Thyssen-Bornemisza Collection Madrid (Inv. Nr. T 90)

Technische Daten:

Kette Se Z2S, weiß, gelb, blau in Streifen

Schuß Se u, 3x, weinrot - braun

Kn Paschmina-W Z4 - Z6, asymm.

KnD 16817/qdm

Eine Einzeldarstellung eines Hibiscus rosa sinensis, einer Blume mit großen weißen Kelchblättern, grünen Stielen und Blattwerk, füllt fast den gesamten roten Teppichfond. Auf beiden Seiten befinden sich drei weitere kleine Blumen, eine Narzisse, eine Mohn- und eine Amaranthblume, die einer stilisierten Blumenwiese erwachsen, die zur Borte hin von einer Reihe bunter Steine und einem beigefarbenen Grund begrenzt wird. Zwei, jeweils nur zur Hälfte dargestellte, Zypressen markieren einerseits den seitlichen Abschluss, andererseits bilden sie die Verbindung zur darüber ansetzenden Nischenarchitektur. Diese wird durch ein, in zwei verschiedenen Grüntönen gehaltenes, Blätterband eingefasst und durch ein Spiralrankensystem mit gelben Blättern ausgefüllt.

Bei diesem Stück handelt es sich um ein zusammengesetztes Exemplar, denn die Kelchblüte, welche sich direkt auf dem zentralen Stiel befindet, ist im Gegensatz zu den übrigen nicht geöffnet. Die obere Borte dürfte Teil der seitlichen Borte gewesen sein, da es sich bei dem ursprünglichen Stück, laut Spuhler, um einen „Saph“ oder „Multiple-Niche Prayer Carpet“ gehandelt habe. Seine Verwendung als Gebetsteppich ist nicht restlos geklärt, da bei ihm die, für einen solchen typischen Abnutzungsspuren fehlen.¹²⁹

¹²⁸ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 169 und Spuhler, Friedrich: Carpets and Textiles. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1998, S. 174.

¹²⁹ Vgl. Spuhler, Friedrich: Carpets and Textiles. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1998, S. 174-176.

2.4.7. Staudenteppich oder Teppich mit Blumen- oder Baumreihen:

Die sogenannten Staudenteppiche gehören ebenfalls zur „Flower Style“ Gruppe. Ihre Musterung besteht aus Einzelblumenmotiven oder Baumdarstellungen, die in Reihen angeordnet werden.¹³⁰

Teppich mit Blumenmuster bzw. Blumenreihen¹³¹:

Datierung: ca. 1650

Maße: 426,7 x 200,6 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Metropolitan Museum of Art New York (Inv. Nr. 1970.321)

Technische Daten:

Kette BW Z8S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z3S, Z4S, 3x, hellbraun

Kn W Z2, Z3, Z4, Z5, asymm.

KnD 2216/qdm

Dieser rotgrundige Teppich (Abb. 41) weist eine Musterung von sieben horizontalen Blumenreihen auf. Alle Blumen sind in eine Richtung ausgerichtet, nach ihren Arten gereiht und können nach Sorte und Größe unterschieden werden. Identifizieren kann man Blumenarten wie Nelken, Rosen, Iris, Tulpen und Lilien. Durch die Anordnung der einzelnen Arten, immer zwei verschiedene Sorten in einer Reihe, wird das Muster aufgelockert. Die Hauptborte weist denselben Grundton wie das Hauptfeld auf, hebt sich aber dennoch von diesem ab, da sie einerseits von zwei goldfarbenen Begleitborten umfasst wird. Andererseits hat sie einen eigenen Dekor, der aus einem feinen Spiralrankensystem mit abwechselnden farbigen Palmetten, die von zwei Doldenblüten eingefasst, und Nelkenblüten, die von zwei gebogenen Lanzettblättern umfassen werden, besteht.¹³²

Eine weitere Variation dieser Teppichart ist der Teppich mit Baumreihen (Abb. 42).

¹³⁰ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 95.

¹³¹ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 169.

¹³² Vgl. Gans-Ruedin, Erwin: Der indische Teppich, Herford und Fribourg 1984, S. 122.

Teppich mit Baumreihen¹³³:

Datierung: ca. 1650

Maße: 227,3 x 191,8 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: The Frick Collection New York

Technische Daten:

Kette Se

Schuß Se

Kn Paschmina-W, asymm.

KnD 8928/qdm

Auf rotem Fond findet man drei horizontale Baumreihen, eine Reihe Zypressen und zwei Reihen blühender Bäume. Der ursprüngliche Teppich dürfte um einiges größer gewesen sein, wahrscheinlich gab es nicht nur vertikal einige Baumreihen mehr, sondern auch horizontal. Um das Stück auch optisch ausgewogen erscheinen zu lassen, wurde eine Hauptborte mit Spiralranken- und Blütenmuster, Tulpen und Lotusblüten, sowie zwei Begleitborten dem Fragment beigelegt. Die Knotendichte von über 8 000 Knoten/qdm, sowie die Verwendung von Paschminawolle für den Flor lassen auf ein „selten feines“ Stück aus Nordindien schließen.¹³⁴

Durch ihre spezielle Form zeichnen sich die „Shaped Carpets“, eine weitere Art der Staudenteppiche, aus (Abb. 43).

Shaped Carpet mit Blumenmuster¹³⁵:

Datierung: ca. 1650

Maße: 447,3 x 256,5 cm bzw. 204,5 cm (zweites Ende)

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Cincinnati Art Museum (Inv. Nr. 1952.201)

Technische Daten:

Kette BW Z5S, Z6S, Z7S, elfenbeinfarben

Schuß BW Z2, beige, Se u, 3x, rot

Kn W Z2, Z3, asymm.

KnD 2557/qdm

Auf rotem Grund sind hier unterschiedliche Blumenreihen angeordnet, jedoch verlaufen diese nicht exakt horizontal, sondern folgen der Teppichform. Die Musterausrichtung deutet darauf hin, dass die Lesart des Teppichs von der

¹³³ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 101-102 und Gans-Ruedin, Erwin: *Der indische Teppich*, Herford und Fribourg 1984, S. 122.

¹³⁴ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 102 und Gans-Ruedin, Erwin: *Der indische Teppich*, Herford und Fribourg 1984, S. 122.

¹³⁵ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 170.

Aussparungsseite her war. Die dunkelgrüngrundige umlaufende Hauptborte schmückt ein rotes Spiralrankenwerk mit abwechselnd weißen oder gelben einzelnen Blüten oder Blättern. Die zwei Begleitborten weisen die gleiche weiß-orange Musterung auf. Seine eigentümliche Form ist Indiz für einen speziellen Gebrauch höchstwahrscheinlich am Hofe der Mogulherrscher.¹³⁶

2.4.8. Gitterwerk-Blumenmusterteppich:

Kennzeichnend für diese Teppichgattung ist ein Gitterwerk, das über den Teppichfond gelegt wird und dadurch diesen in rautenartige Felder aufteilt. Auch diese Art gehört zum „Flower Style“ und wird zeitlich um 1650 datiert. Werden Stücke aus Paschminawolle gefertigt, suggerierten sie möglicherweise einen herrschaftlichen Rang, wenn man den Ursprung des Gitterwerkmusters in der Architektur annimmt. Diese Verbindung von feinsten Materialien mit einem „neuen“ Muster lassen durchaus auf eine herrschaftliche Verwendung schließen.¹³⁷

Teppich mit Gitterwerk- Blumenmuster¹³⁸:

Datierung: ca. 1650

Maße: 275 x 274 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Privatsammlung

Technische Daten:

Kette Se Z2S, grün, weiß, rot

Schuß Se u, 3x, rot

Kn Paschmina-W, asymm.

KnD 7812/qdm

Über rotem Teppichfond (Abb. 44) wurde ein grünes kleinblättriges Gitterwerk gelegt, das trotz einer sich teilweise ringelnden Bewegung rautenartige Felder ausbildet. Diese sind mit einzelnen Blumendarstellungen gefüllt und an den Achsenpunkten befindet sich jeweils eine gelbe Blüte, die ebenfalls mit dem Gitterwerk eingefasst ist. Die Blumenmusterung ist auf einen zentralen Punkt in der Fondmitte ausgerichtet. Ob sich diese Ausrichtung auch beim Originalstück

¹³⁶ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 103-104.

¹³⁷ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 105.

¹³⁸ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 170.

ergeben hätte, ist heute nicht mehr feststellbar, da es sich auch hier wiederum um ein zusammengesetztes Fragment handelt. Die rote Hauptbordüre besteht aus einer breiteren goldfarbenen Spiralranke mit Wirbelwolken, deren letzte Rundung zu einer grünen dünneren Ranke mit Blättern und Blüten wird. Die zwei Begleitborten weisen das gleiche Wellenrankenmotiv mit gelben Blüten auf weißen Grund auf.¹³⁹

2.4.9. Gitterwerk-Blütenmusterteppich:

Ähnlich den Teppichen mit Gitterwerk-Blumenmuster wird auch hier über den Teppichfond ein Gitterwerk gelegt. Größere und kleinere Blütendarstellungen, durch ein feines Spiralrankensystem miteinander verbunden, füllen den Zwischenraum aus. Mittels feinerer Detailwiedergabe und der Verwendung der Farbschattierung werden die Blüten naturalistischer wiedergegeben. Auch diese Teppichart gehört zur Kategorie des „Flower Style Carptets“.¹⁴⁰

Teppichfragment mit Gitterwerk-Blütenmuster¹⁴¹:

Datierung: ca. 1650

Maße: 417,2 x 161,9 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Metropolitan Museum of Art New York (Inv. Nr. 14.40.723)

Technische Daten:

Kette Se Z2S, rot, elfenbeinfarben, grün

Schuß Se u, 3x, rot

Kn Paschmina-W Z4, asymm.

KnD 15856/qdm

Bei diesem Stück (Abb. 45) handelt es sich um einen Paschminateppich, mit einer Knüpfichte vom mehr als 15 000 Knoten/qdm. In seiner Originalgröße dürfte er eine Länge von fast sieben Metern aufgewiesen haben, eine enorme Größe für ein „selten feines“ Stück. Das Musterdesign ist zweigeteilt, ein feines Spiralrankensystem aus Palmetten und Blüten und darüber ein Gitterwerk mit aufgesetzten großen bunten Blüten oder Palmetten. Die Farbe des Teppichgrunds ist rot, die der Hauptborte gelb. Interessant ist auch das Motiv der Hauptborte, das umlaufende abwechselnde Baumdarstellungen auf

¹³⁹ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 105.

¹⁴⁰ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 107.

¹⁴¹ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 171.

stilisierter Landschaft zeigt und an die Teppichmusterung der Staudenteppiche erinnert.¹⁴²

2.4.10. Millefleurteppich:

Das Motiv des Millefleur oder „Tausendblumentepichs“ kommt aus Kaschmir oder möglicherweise Lahore. Das Hauptdesign ist ein striktes florales Muster und beinhaltet kleine Blüten, die in Gruppen zu 3, 5 oder 7 angeordnet sind. Entwickelt hat sich dieser Stil aus europäischen Einflüssen auf das florale Muster in Verbindung mit der Tendenz, dieses Muster wieder auf das ornamentale Element zu reduzieren. Auch hier gibt es wieder zwei Obergruppen, eine, die einen wiederholenden Musterrapport aus kleinen floralen Elementen, wie Blüten und Blätter, aufweist. Eine Mustereinheit wird entlang von einer oder mehreren vertikalen sowie auch horizontalen Achsen gespiegelt. Die zweite Art, zeigt einen stilisierten Hügel mit einer Vase, aus der die kleinen Blütenelemente herauszuwachsen scheinen. Eingeschlossen wird dieses Motiv von der Darstellung der Gebetsnische, die ebenfalls durch florales Design geschmückt wird. Charakteristisch ist, dass hier die gesamte Innenfeldmusterung entlang einer vertikalen Mittelachse nach links und rechts gespiegelt wird. Beiden Arten gemein ist das florale Muster, das in gehäuften Gruppen auftritt. Die frühesten Millefleurteppiche werden in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert und fallen damit in den Beginn der Regentschaft Aurangzebs.¹⁴³

Millefleurteppich¹⁴⁴:

Datierung: 2. H. 17. Jh.

Maße: 210 x 147,3 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Ashmolean Museum Oxford (Inv. Nr. EA1975.17)

Technische Daten:

Kette Se Z(?)S, elfenbeinfarben, rot, gelb, grün

Schuß Se Z2, 3x, rot

Kn Paschmina-W Z5, asymm.

KnD 10462/qdm

¹⁴² Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 107.

¹⁴³ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 119-121.

¹⁴⁴ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 172.

Dieser Teppich (Abb. 46) ist ein „selten feines“ Stück mit einer Knüpfichte von mehr als 10 000 Knoten/qdm, einem Flor aus exquisiter Paschminawolle und einer Grundstruktur aus Seide, die eine hohe Knüpfichte ermöglicht. Über den gesamten roten Grund breitet sich das Tausendblumenmuster aus; verschiedene Palmetten, Blätter und Blüten werden in kleinen floralen Gruppen zusammengefasst, durch ein blaues Spiralrankenwerk miteinander verbunden und bilden so eine Mustereinheit. Diese wird dann vertikal und horizontal wiederholt. Die dunkelgrüne Hauptborte ist ausgefüllt mit einem zarten grünen Spiralrankenwerk mit sehr naturalistisch dargestellten roten Blumenblüten und Knospen. Hier finden wir wieder dasselbe Musterdesign, eine besonders feine Spiralranke auf weißen Grund mit abwechselnden rotblühenden Nelken und gelben Blüten, auf den beiden Begleitborten.¹⁴⁵

Der Gebets- oder Nischenteppich (Abb. 47), der sich heute im Museum für Angewandte Kunst in Wien befindet, gehört zur zweiten Gruppe der Millefleurteppiche.

Gebets- oder Nischenteppich mit Millefleurmuster¹⁴⁶:

Datierung: 1. H. 18. Jh.

Maße: 171 x 112 cm

Provenienz: Nordindien, Kaschmir oder Lahore; heute: Museum für Angewandte Kunst Wien (Inv. Nr. T 1539/1868)

Technische Daten:

Kette Se Z2S, elfenbeinfarben, gelb, grün, blaugrün

Schuß Se Z1, 3x, elfenbeinfarben

Kn Paschmina-W Z2, Z3, Z4, asymm.

KnD 7300/qdm

Das Innenfeld des Wiener Stücks wird seitlich durch zwei, nur zur Hälfte dargestellte, grüne Zypressen auf buntornamentierten Basen begrenzt. Nach oben hin schließen diese an die, mit blühendem Rankenwerk verzierte, gelbgrundige Nischen- oder Bogenarchitektur, typisch indisch – mit „gebogter

¹⁴⁵ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 121.

¹⁴⁶ Die folgenden Teppichangaben stammen aus: Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 172 und Völker, Angela: *Die orientalischen Knüppteppiche im MAK*, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 324.

Kontur“¹⁴⁷ – an. Betont werden die Nischenfelder durch eine jeweils stilisierte bunte Palmette in den Ecken. Im Inneren der Nische erwächst aus wenigen Stielen, auf einem stilisierten blauen Hügel, mit Einzelblumendarstellungen verziert, das bunte Blütenarrangement. Im Gegensatz zu anderen Millefleurteppichen ist hier die Stilisierung der einzelnen Blüten noch nicht sehr weit fortgeschritten, deshalb könnte man hier bei den Darstellungen der einzelnen Blüten durchaus von noch sehr naturalistischen sprechen. Die dunkelgrüngrundige Hauptborte zierte ein feines, mit roten, gelben und weißen Blüten, besetztes Rankenwerk, das durch besonders schöne und exakte Ecklösungen besticht. Auf beiden Begleitborten verläuft eine florale Wellenranke, mit gelben Blüten und grünen Blättern verziert, die durch zwei mit rotem S-Motiv auf grünen Grund ausgestalteten Nebenborten eingefasst werden.¹⁴⁸

2.5. Zwischenresümee:

Nachdem nun der Moghulteppich in technischer Hinsicht kategorisiert wurde, ist man der Beantwortung der Frage, ob er Objekt oder Repräsentationskunst sei, keinen Schritt näher gekommen. Herausgearbeitet wurden seine Charakteristika in Bezug auf Technologie, wie die Verwendung des asymmetrischen Knotens, Ergologie, eine spezielle Faserverarbeitung, Material, wie die Verwendung feinsten Garne und die Motivgebung, wie naturalistische Darstellungen. Anhand dieser Ergebnisse wurde eine grobe Unterteilung vorgenommen und die wichtigsten Teppiche kurz vorgestellt.

Für die Lösung der oben gestellten Frage reichen die eben festgelegten formalen Kriterien nicht aus, sondern der Betrachter muss sich auf eine höhere Ebene, die des „Subjektiven“ begeben. Hier müssen wiederum Rahmenbedingungen festgelegt werden, innerhalb deren eine Analyse erst möglich wird. Um herauszufinden, ob der Moghulteppich ein Objekt oder

¹⁴⁷ Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 324.

¹⁴⁸ Vgl. Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, London 1998, S. 128-129 und Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, S. 324.

Repräsentationskunst sei, muss zuerst festgehalten werden, was ein „Objekt“ ist und ob, wie, wann und unter welchen Bedingungen daraus Repräsentationskunst werden kann.

3. Objekt Teppich – Ist der Teppich wirklich ein Objekt?

Eine Antwort auf die Frage, ob der Teppich wirklich ein Objekt sei, erscheint prima facie leicht zu finden. Im Allgemeinverständnis wird jemand auf die Frage, ist denn der Teppich ein Objekt, ohne lange zu überlegen ja sagen. Diese Antwort ist prinzipiell richtig, aber man sollte abwägen in welchem Bereich diese Antwort als zutreffend angesehen werden kann. Für die sogenannte westliche Hemisphäre ist oben erwähnte Antwort zutreffend, die östliche sieht dies etwas differenzierter. Bei der Suche nach Antworten, so es überhaupt welche gibt, stößt man sofort auf ein kategorisches Problem. In der Kürze der Fragestellung verbergen sich drei Problemkreise, welche vorab einer „Quasi-Definition“ zugeführt werden müssen, um im Anschluss daran eine mögliche Antwort auf diese Frage zu finden.

Zuerst muss man den Begriff „allgemeiner Gegenstand“ näher beleuchten, um seine – doch allumfassende Bedeutung – auf den hier angesprochenen Themenbereich einzugrenzen. Der nächste Schritt stellt die Einordnung des Begriffes „Objekt“ dar, der von seinem semantischen Ursprung her in Richtung kunsthistorischer Bedeutung interpretiert und definiert werden soll. Zu guter letzt wird der Teppich, das eigentliche Betrachtungsobjekt, kritisch beleuchtet, weg von der rein objektiven Sichtweise, das Resultat von zusammengeknüpften wollenen Fäden, hin zu einer möglicherweise inhärenten „Meta-Bedeutung“.

3.1. Was ist ein „allgemeiner Gegenstand“?

Anhand des Begriffspaares „allgemeiner Gegenstand“ soll angeführt werden, warum eine „Wortdefinition“ notwendig ist, um dem Inhalt dieses Kapitels näher zu kommen. Das Wort „allgemein“ kann man definieren als Gegenteil von „besonders“. Dieses Wort eignet sich für eine erste Kategorisierung jedes Bereiches und lässt sämtliche Interpretationsmöglichkeiten offen. Für die weitere Vorgehensweise wird das Wort „allgemein“ in seinem klassischen Wortlaut, in Weiterverwendung des Gegenteils zu „besonders“ verwendet.

Als „Gegenstand“ - res - der Gegenpol zur natürlichen Person, kann man alles verstehen, was sich im Universum findet. Man wird sicherlich zustimmen, wenn man einen Stein als Gegenstand bezeichnet. Ein Haus, ein Automobil, ein Sessel sind zweifellos Gegenstände im eigentlichen Wortsinn. Bei näherer Betrachtung sind die vorhin erwähnten Beispiele eine Verbindung mehrerer, verschiedener „Gegenstände“. Diese Sichtweise soll auf den „Teppich“ umgelegt werden; der Teppich wird als Endprodukt verschiedener Gegenstände, wie Wolle, Seide, Webstuhl, Farbe, sowie weitere nicht aufgezählte Elemente definiert und betrachtet.

Fasst man den Teppich als allgemeinen Gegenstand auf, ist er ein „Objekt“ im herkömmlichen Sinne. In diesem Zusammenhang muss man vorab definieren, in welchem Rahmen man das Wort „Objekt“ verwendet. Anhand der oben angeführten Problematik, ist eine vorher festgelegte „Rahmendefinition“ der essentiellen Begriffe notwendig, um zu einem vernünftigen und logischen Lösungsansatz zu kommen.

3.2. Definition Objekt:

Der nächste Terminus, der einer näheren Interpretation bzw. einer Definition unterzogen werden soll, ist der Begriff „Objekt“. Eine Interpretation des Wortes „Objekt“ ist unter vielen Gesichtspunkten möglich, beginnen möchte ich zuerst mit einer Wortinterpretation. Ein Objekt¹⁴⁹ wird gemeinhin als „Sache, Angelegenheit, Gegenstand der Betrachtung oder Untersuchung“¹⁵⁰ oder als „Gegenstand, mit dem etwas geschieht oder geschehen soll“¹⁵¹ bezeichnet.

Das Webster Comprehensive Dictionary gibt zum Schlagwort „Object“ folgende Definitionen preis: „1. Anything that lies within the cognizance of the senses; especially, anything tangible or visible; any material thing. 2. That which is affected or intended to be affected by feeling or action. 3. That on which one sets his mind as an end; purpose; aim. 4. *Gram.* A noun or pronoun to which

¹⁴⁹ Objekt: das; lateinisch: obiectum, von obicere - entgegenwerfen; griechisch: antikeimenon; („Αντικείμενον“ – „Gegenliegendes“)

¹⁵⁰ Lexikon-Institut Bertelsmann (Hg.): Das Moderne Lexikon, Bd. 13, Gütersloh, Berlin 1972, 1977, S. 331.

¹⁵¹ Brockhaus Enzyklopädie, Bd.16, Mannheim 1991, S. 76.

the action of a transitive verb is directed, or which receives or endures the effect of this action.”¹⁵²

Was teilt uns diese Definition mit? Zum einen, dass es nur eine „begrenzte“ Anzahl von „allgemeinen Definitionen“ des Wortes Objekt gibt. Die Erklärungen des Webster Dictionary beginnen mit dem Hinweis, dass ein Objekt etwas sei, das berühr- oder sehbar ist, irgendein materielles Ding. Dies ist eine allgemein gültige Definition, doch bereits bei der zweiten wird augenscheinlich, dass bei jedem Erklärungsversuch subjektive Elemente des Verfassers einfließen, denn „intended to be affected by feeling or action“ drückt schon ungleich mehr Subjektivität aus, als „any material thing“. Jedes gängige Lexikon hat bei den Erläuterungen eine eigene Logik. Es beginnt mit einer eher allgemein gehaltenen Begriffsbestimmung (siehe „any material thing“) und schon die nächste ist subjektiv geprägt. Es folgen Erklärungsversuche des gewünschten Begriffes zu den gängigsten Geistes-, Wirtschafts-, Natur- und Rechtswissenschaften. Bereits 1908 findet sich diese „Definitionslogik“ in Meyers Konversationslexikon. Objekt ist nach Meyer ein „Gegenstand; im Allgemeinen das Gedachte, der Inhalt oder Gegenstand unserer Vorstellungen im Gegensatz zum Akte des Vorstellens. Im engern Sinne, das dem Vorstellungen entsprechende, aber von ihnen unterschiedene (transzendente) Wirkliche im Gegensatz zum vorstellenden Subjekt.“¹⁵³

Auch dieser Eintrag rund 90 Jahre vor der Websterdefinition beginnt mit der Erklärung ein Objekt sei ein Gegenstand. Damit ist der allgemeine Teil auch schon beendet, denn der zweite Satz gleitet schon ins Philosophische ab, indem er das Objekt mit dem Inhalt der Vorstellungen gleichsetzt und diese dem Vorstellenden, sprich dem Menschen, gegenüberstellt. Dieser Teil der Erläuterung abstrahiert einen „Gegenstand“, reduziert ihn auf den Inhalt, verknüpft ihn mit dem Akt des Vorstellens und trennt ihn von der Person des Vorstellenden.

Eine weitere Auslegung des Begriffes spricht von einem „Gegenstand, auf den das Interesse, das Denken, das Handeln gerichtet ist“¹⁵⁴ oder philosophisch

¹⁵² The new international Webster's comprehensive dictionary of the English Language, Köln 2004, S. 871.

¹⁵³ Meyers Großes Konversationslexikon, Sechste Auflage, Bd. 14, Leipzig/Wien 1908, S. 876.

¹⁵⁴ Duden (Hg.): Das Fremdwörterbuch, 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berchtesgaden 2001, S. 686.

betrachtet eine „unabhängig vom Bewusstsein existierende Erscheinung der materiellen Welt, auf die sich das Erkennen, die Wahrnehmung richtet“¹⁵⁵. Abschließend kann man festhalten, dass es sich bei der „Kategorisierung“ des Wortes „Objekt“ nur um einen Versuch handeln kann, denn, wie man anhand der angeführten Beispiele sieht, ist eine endgültige, objektive Erklärung nicht möglich. Ich habe hier exemplarisch zwei Lexika herangezogen, die einerseits einen herausragenden Ruf genießen und andererseits habe ich bewusst die Trennung zwischen einem „alten“ und einem „jungen“ Lexikon gewählt, um aufzuzeigen, dass die Logik und die Erklärungen sich im Laufe von fast hundert Jahren nicht wesentlich änderten.

3.3. Definition Teppich:

Bei einem Teppich¹⁵⁶ handelt es sich um eine, „im Orient als Wandverkleidung, dann auch und in der Gegenwart weitgehend als Fußbodenbelag“¹⁵⁷, verwendete Textilie.

Im vorhin erwähnten Konversationslexikon von Meyer findet man unter Teppich folgende Erklärung: „Gewirkte, geknüpfte, gestickte oder gewebte Decken, zum Belegen des Fußbodens sowie zur Bekleidung der innern Wände (s. Tapeten) und Möbel. Den weitgehendsten Gebrauch ohne Unterschied der Technik finden die Teppiche in ihren asiatischen Ursprungsländern, während für Europa allgemein Fußteppiche als Knüpfarbeit, Wandteppiche als Wirkerei, gelten für die sich der Name Gobelin eingebürgert hat. Der Engländer unterscheidet: carpet = Fußteppich, hanging = Wandteppich, rug = Möbelteppich; ferner tapestry für Wirkerei (sogen. Gobelintechnik), welche Bezeichnung dem franz. tapisserie entspricht.“¹⁵⁸

Webster Dictionary erklärt den „Carpet“ als: „1. A heavy ornamental floor covering; also, the fabric used for it. 2. Any smooth surface upon which one

¹⁵⁵ Duden (Hg.): Das Fremdwörterbuch, 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berchtesgaden 2001, S. 686.

¹⁵⁶ Teppich: lateinisch: tapetum, das Wort kommt aus dem Persischen; eigentlich „das Ausgebreitete“

¹⁵⁷ Olbrich, Harald (Hg.): Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 7: Stae – Z, Leipzig 2004, S. 253-254.

¹⁵⁸ Meyers Großes Konversationslexikon, Sechste Auflage, Bd. 19, Leipzig/Wien 1909, S. 415-416.

may walk”¹⁵⁹; und der “Rug” ist: “1. A heavy textile fabric, made in one piece, to cover a portion of a floor. 2. A covering made from the skins of animals dressed with the hair or wool on.”¹⁶⁰

Eines springt dem Leser dieser Definitionen sofort ins Auge: bei den vielen verschiedenen Arten der Begriffsbestimmungen zum Thema Teppich gibt es einen gemeinsamen Nenner. All diese Erläuterungen beziehen sich spätestens im zweiten Satz direkt oder indirekt auf die Funktion des Teppichs. So kann man bei Meyer nachlesen, dass es sich um Decken handelt, die zum Belegen des Fußbodens sowie zur Bekleidung der inneren Wände und Möbel verwendet werden. Weiters haben sich für die einzelnen Arten des Teppichs auch unterschiedliche Gattungsnamen wie Knüpfarbeit, Wirkerei, Tapisserie, durchgesetzt.

Im Englischen existieren für das Wort Teppich zwei differenzierte Bezeichnungen „Rug“ und „Carpet“. Wodurch unterscheiden sich diese zwei? Auf den ersten Blick sind die Lesarten ähnlich, bei näherer Betrachtung differenzieren sie aber „das Objekt“ sowohl in ergologischer als auch in funktionaler Hinsicht. Der „Rug“ ist per definitionem nach Webster ein schweres, in einem produziertes textiles Stück, gedacht um Teile des Bodens zu bedecken. Der „Carpet“ hingegen ist ein schwerer Bodenbelag, versehen mit Ornamenten. In diesen Definitionen enthalten ist eine, meines Erachtens, nicht unwesentliche Einordnung des Wortes Teppich im allgemeinen Sprachgebrauch.

Der funktionale Unterschied zwischen „Rug“ und „Carpet“ ist, dass ersterer gedacht ist „to cover a portion of floor“ und zweiterer „a floor covering“ ist. Die Bestimmung des „Rugs“ ist es „einfach einen Boden zu bedecken“, also eine rein funktionale, die mannigfache Verwendungsmöglichkeiten zulässt. Ein „Carpet“ hingegen ist ebenfalls dazu gedacht, den Boden zu bedecken, doch in einem anderen Sinne. Bei Webster findet sich kein Verbum wie beim „Rug“ „to cover“, sondern das Gerundium „floor covering“. Der „Carpet“ ist also seiner

¹⁵⁹ The new international Webster’s comprehensive dictionary of the English Language, Köln 2004, S. 203.

¹⁶⁰ The new international Webster’s comprehensive dictionary of the English Language, Köln 2004, S. 1100.

funktionalen Verwendung nach anders zu kategorisieren als der „Rug“, denn ansonsten gäbe es keine Differenzierung. Der „Carpet“ ist ein „aktiver“ Bodenbelag; er geht über den reinen Nutzen, einen Boden zu bedecken, hinaus, vor allem deshalb, da die Definition das Wort „ornamental“ enthält. „Handmade carpets are works of art as well as functional objects.“¹⁶¹ Er wird von einem reinen Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt.

Neben der funktionalen Trennung, die sich auch in deutschen Definitionen findet, teilt man die Teppiche auch nach ihren verschiedenen Macharten ein. Dabei wird anhand der Technik zwischen gewebten, gewirkten oder geknüpften Teppichen unterschieden. In dieser Arbeit bezieht sich aber die Bezeichnung Teppich immer auf die geknüpften Stücke. Das neue Wörterbuch der Völkerkunde definiert den Begriff Teppichknüpferei als „das handwerkliche Einbringen von Florfäden (Wolle, Seide, Kamelhaar oder Baumwolle) in das Grundgefüge aus Kette und Schuß (Wolle, Baumwolle)“¹⁶².

Eine Definition von „Teppich“ sollte eigentlich kein Problem darstellen. Wenn man zu einem Unbekannten geht und ihm die Frage „was ist ein Teppich?“ stellt, sollte man eine allgemeine Antwort bekommen. Soweit zur Theorie, denn wie schon beim Begriff „Objekt“ zuvor, ist die „allgemeine Antwort“ auf die Frage vielleicht „geknüpfte Wolle“. Viel eher bekommt man aber ein Wandteppich, ein Perserteppich oder ein Spannteppich zu hören. Hier sieht man trefflich und für jedermann nachvollziehbar die Tücken einer Definition; man geht eigentlich von einem sehr speziellen Bereich aus, wenn man automatisch mit Wandteppich oder Perserteppich oder ähnlichem antwortet. Es wird sich niemand die Mühe machen oder daran denken und mit der „Art der Entstehung“ antworten. Die Technik dient einer weiteren Klassifizierung des Teppichs. Somit kann man abschließend festhalten, dass eine Definition von „Teppich“ automatisch zu seiner Funktion und zu seiner Ergologie führt. Denn wenn man auch noch so objektiv an diese Frage herangeht, stößt man unweigerlich auf diese zwei Definitionskriterien.

¹⁶¹ <http://www.britannica.com/eb/article-9108348/rug-and-carpet>, am 05.09.2007; 12:53

¹⁶² Hirschberg, Walter (Hg.): Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Berlin 1988, S. 472.

3.4. Der Teppich als Objekt:

Anhand der vorher festgelegten Parameter kann man nun versuchen, den Teppich per se zu klassifizieren. Natürlich ist der Teppich ein „Objekt“; ein Resultat der Vereinigung von natürlichen Materialien mit Jahrhunderte alter Technik und der Finger- und Kunstfertigkeit des Erzeugers. Damit erschöpft sich allerdings die eigentliche Wortdefinition des Teppichs, denn von diesem Zeitpunkt an beginnt sich der Teppich über „subjektive Einflüsse“ zu definieren.

Unbestritten ist, dass der Teppich ein Objekt im eigentlichen Wortsinn ist. Man kann ihn sehen, fühlen, bewegen und auf ihm „leben“. Letzteres zeigt schon deutlich die schmale Trennlinie zwischen den rein objektiven Elementen, die für eine Kategorisierung herangezogen werden und subjektiven Einflüssen, über die der Großteil der Kategorisierungsversuche von statten geht.

Basis dieses Dilemmas ist ein objektiv vorhandener Teppich. Diesen einordnen zu wollen ist ein weit größeres Unterfangen, als ursprünglich gedacht. Als erstes versucht man, vorhandene Begriffe außer Streit zu stellen. In diesem Fall ist es nahe liegend anzunehmen, dass es sich bei dem einzuordnenden Objekt um einen Teppich handelt. Für eine Präzisierung wird man als nächstes optisch wahrnehmbare Hinweise auflisten, die eine Einordnung in eine Richtung eventuell möglich machen. Hat man eine erste Bestandsaufnahme mittels empirischer Wahrnehmung hinter sich, geht man ein wenig in die Tiefe. Der nächste, logisch Schritt ist die große Kategorie ergologischer Techniken. Es steht bis zu diesem Zeitpunkt fest, der Teppich ist zum Beispiel mit gedeckten Naturfarben und linearen Mustern ausgestaltet. Nun stellt man sich die Frage, ist er geknüpft worden oder wurde er gewoben. Man differenziert im zweiten Schritt der „Anamnese“ eines Teppichs, die Technik. Nachdem feststeht nach welchem Verfahren er gefertigt wurde, ist die empirische Klassifizierung abgeschlossen. Resultat dieser Bestandsaufnahme ist, wenn wir das oben angeführte Beispiel weiterführen, ein Kelim. Wir wissen bis jetzt, beim Kelim (Abb. 48) handelt es sich um einen gewobenen Teppich mit verschiedenen Farben und Mustern. Damit steht die Gattung des zu kategorisierenden Objekts fest. Die nächste Frage, die nahtlos an die Diversifizierung von Farben und Mustern anschließt, ist die des geographischen Ursprungs. Es drängt sich

jedem Betrachter bzw. Käufer die Frage auf, woher kommt dieser Teppich? Wir können also als eine weitere Ebene in die Klassifizierung, jene der Geographie, einführen. Bis jetzt ist bekannt, dass es sich um einen Kelim handelt und sein Ursprungsgebiet Persien ist. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden als Einordnungsmerkmale die Technik und das Herkunftsgebiet, der geographische Ursprung, herausgearbeitet.

Mit dem Einzug der nächsten Ebene endet die „empirisch – objektive“ Klassifizierung, es beginnt nun der subjektive Teil. Die nächste Frage, die man sich zwangsläufig stellen muss, ist die nach der Funktion oder der Verwendung. Wofür ist der Teppich eigentlich produziert worden? Die Antwort auf diese Frage ist eine „Unter-Gattungsbezeichnung“. Das Zwischenresultat ist die funktionale Bedeutung des Teppichs. Der eigentliche Verwendungszweck für den der Teppich produziert wurde. In diesem Stadium spielt schon eine sehr subjektive Betrachtungsweise eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die logische Fortführung des funktionalen Entstehens eines Objekts gipfelt in der subjektiven Frage des Betrachters, wofür wurde dieses verwendet? Man gelangt auf eine Ebene, in der objektiv vorhandene Merkmale subjektiv zu einer Verwendung transformiert werden. Bis jetzt wurde ein Kelim mit spezifischer Farbgebung und Musterung, aus Persien stammend, anhand der bisher herausgearbeiteten objektiven Kriterien klassifiziert.

Auf der „subjektiven Ebene, der Frage nach der Verwendung“, ist eine starke Trennung erkennbar, die sich aus dem jeweiligen Kulturkreis herausgebildet hat. Im Okzident wird ein Teppich anders wahrgenommen als im Orient. Exemplarisch wird nun eine Satteldecke (Abb. 49) behandelt. Ein Bewohner der westlichen Hemisphäre sieht in der Satteldecke etwas anderes als einer im Orient. Für den Europäer kann die Satteldecke zu einem dekorativen Element werden, eine Verwendung, die sich der Produzent nicht vorstellen könnte. Hier ist augenscheinlich, in wie weit das subjektive Herangehen an ein Objekt seine Verwendung und letztendlich seine mögliche Klassifizierung beeinflussen kann. Der Orientale wird in der Satteldecke in erster Linie nur eine Satteldecke sehen und sie als solche verstehen und verwenden. So gesehen könnte man durchaus zwei verschiedene Klassifizierungssysteme andenken. Eine Frage,

die hier im Raum steht, ist die nach dem Zeitpunkt oder nach einem anderen Anhaltspunkt, an dem der Teppich von der „östlichen“ in die „westliche“ Klassifizierung wechselt. Anders ausgedrückt geht es um die Frage, wann wird der Teppich von einem Gegenstand des täglichen Gebrauchs zu einem, dessen Zweck abstrahiert und einer besonderen Verwendung unterliegt. Wann wird der Teppich von einem reinen Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt?

3.4.1. Der Teppich als Objekt im gebräuchlichen Sinn:

Anknüpfend an die oben angeführte Frage, wann der Teppich vom reinen Nutz- zu einem Kunstobjekt wird, ist es unausweichlich zuerst die einzelnen Begriffspaare zu definieren oder es zu versuchen.

Als Objekt im gebräuchlichen Sinn ist jenes zu verstehen, das eine bestimmte Form, Größe und Gestaltung aufweist. Diese Voraussetzungen bestimmen den Nutzen, den dieses Objekt im menschlichen Leben einnimmt. Augenscheinlich ist, dass bei dieser Aufzählung ein Kriterium fehlt, nämlich die Funktion. Ein Objekt und dessen Funktion zu beschreiben ist prinzipiell kein besonders schwieriges Unterfangen. Beim gegenständlichen Betrachtungsobjekt, dem Teppich, ist dies ungleich diffiziler. Dem ersten Anschein nach ist des Teppichs Funktion sehr leicht herauszuarbeiten. Das obige Beispiel mit der Satteldecke weiterführend, ist ihre Funktion als Unterlage für den Sattel zu bezeichnen. Augenscheinlich ist demnach ihre Funktion bei der Verwendung, beim Nutzen ist diese nicht mehr in dieser Klarheit vorhanden. Denkt man an den westlich geprägten Menschen, der eine Satteldecke erwirbt, so wird in den meisten dieser Fälle die Verwendung nicht mehr im eigentlichen Sinn erfolgen. Sie wird sich in irgendeinem Raum wieder finden und als Dekorationsobjekt dienen, währenddessen ein Mensch des östlichen Kulturkreises eine solche noch ihrem ursprünglichen Zweck entsprechend verwenden wird. Was folgert man aus diesem Beispiel? Zum einen, dass Funktion und Nutzen von einander zu trennen sind, zum anderen, dass Funktion und Nutzen einander bestimmen. Dies klingt auf den ersten Blick widersprüchlich, lässt sich aber sehr leicht auflösen.

Die Funktion eines Objektes ist seine ihm eigene Bestimmung. Ein Objekt wird gefertigt, um damit gewisse Tätigkeiten zu verrichten, oder um den Menschen bzw. Tieren ein gewisses Maß an Annehmlichkeiten zu gewähren. Diese Funktion ist schon vor Produktion des Objektes vorhanden, da es so gefertigt werden soll, um möglichst effizient seiner Bestimmung entsprechend dienen zu können. Der Nutzen ist das subjektive Element, der Mehrwert, den der Mensch durch die Verwendung des Objekts generiert. Bei Gegenständen des täglichen Gebrauchs, wie z. B. Teppichen ist der Nutzen differenzierter, weil sich aus dem Wort „Nutzen“ differenzierte Betrachtungsweisen ergeben. Der Nutzen ist das Endresultat menschlichen Verhaltens und deren Wünschen und als solches einem permanenten Wandel unterworfen, der zum überwiegenden Teil soziologischen, ökonomischen, religiösen und künstlerischen Einflüssen unterliegt. Mit dem Aufkommen verschiedenster Strömungen (in den vorhin genannten Richtungen) ändert sich der Nutzen, den ein Objekt für den Verwender erfüllen soll. Daraus folgt nun, dass sich auch sukzessive die Funktion des Objekts ändert. Es bleibt immer ein Teppich, aber über die neue Verwendung erfüllt er eine andere Funktion und wird dadurch in weitester Folge einordenbar.

Wenden wir uns nun einem Beispiel aus dem reichen Spektrum der Moghulteppiche zu und unterziehen einen „Durbar-Teppich“ (vgl. Abb. 22 und Abb. 23) einer eingehenden Analyse. Wie bereits im zweiten Kapitel dargelegt, ist der Durbar ein Teppich dessen Funktion im eigentlichen Wortsinn unbestritten ist. Das Wort „Durbar“ oder „Darbar“ bedeutet im Persischen „Audienz beim Großmoghul“, daher ist ein Teppich mit der Bezeichnung „Durbar“ jener, der sich bei der Audienz des Großmoghuls in der Audienzhalle („diwan-i `am“) befindet. Ein weiterer Anhaltspunkt für seine ganz spezifische Funktion ist seine Größe. Als „Durbar“ werden Teppiche bezeichnet, die große Längen aufweisen. Aufgrund der immensen Ausmaße, die diese annehmen können, ist eine andere Funktion als die des „Bodenbedenkens“ von großen Räumen äußerst unwahrscheinlich.

Ein anderes Beispiel für einen funktionsbedingten Teppich stellt der „Shaped-Carpet“ dar. „Shaped-Carpets“ (Abb. 43) gehören zu jener Kategorie von

Knüpfobjekten, die aufgrund ihrer besonderen Form dem Teppichforscher ins Auge springen. Am auffälligsten bei ihnen ist, dass eine Seite derart ausgestaltet ist, um sich an einen Vorsprung anzulegen. Diese doch eher ungewöhnliche Form reduziert die Funktionalität dieser Teppichgattung auf wenige Möglichkeiten ihrer Verwendung. Die sehr eigentümliche Seitenausarbeitung lässt den Schluss zu, dass der Teppich produziert wurde, um sich an ein Podium, einen Thron, eine Säule oder einen anderen Vorsprung zu schmiegen.

Zu Beginn seiner Entstehungsgeschichte ist der Teppich zweifellos ein Gegenstand des allgemeinen Gebrauchs. Er ist ein „Universalstück“, ein „all-purpose article“¹⁶³ unverzichtbar für das tägliche Leben. Erst durch die Veränderung des Nutzens, den der Besitzer des guten Stückes zieht, ändert sich auch seine Funktion. Er bleibt immer was er eigentlich ist, ein geknüpfter Teppich; über eine Veränderung im Nutzen erhält man eine geänderte Verwendung, welche wiederum eine veränderte Funktion nach sich zieht. So wird aus einem „all-purpose article“ ein Gegenstand mit einem sehr speziellen Verwendungszweck, der sich durch eine zunehmend „kunstvollere“ Ausgestaltung des Teppichs äußert.

3.4.2. Objekt – Kunstobjekt:

Die Frage wann ein Objekt von einem reinen Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt wird, ist nicht leicht zu beantworten. Voraussetzung dafür ist, dass man die Begriffe ausreichend definiert. Hier stößt man schon auf die erste Schwierigkeit, denn in allen gängigen Lexika findet sich keine Definition des Begriffes „Kunstobjekt“. Daher wird versucht, anhand von Teildefinitionen der Worte Kunst und Objekt zu einer Definition von Kunstobjekt, als Basis für die weitere Betrachtung der Moghulteppiche in diesem Kontext, zu kommen.

Kunst wird definiert als „1. allg. jedes meisterhaft entwickelte, aus einer Fähigkeit zur Fertigkeit gewordene, vorwiegend produktive Können. 2. als wesentl. Teilelement der Kultur und hist. konkretes, variables System der

¹⁶³ Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 4.

verschiedenartigen einzelnen Künste (Architektur, bild. K., Literatur, Theater, Tanz usw.) eine spezifische Art des menschlichen Weltverhältnisses, der Aneignung der Welt mit allen Wesenkräften.“¹⁶⁴

Für die Definition des Wortes Objekt verweise ich auf die vorangegangenen Kapitel. Daher ist ein „Kunstobjekt“ eine Symbiose aus der meisterhaften Entwicklung der Fähigkeit Materialien zu wahren „Schmuckstücken“ zu verbinden.

Nachdem nun die Rahmen festgelegt sind, in welchen sich die Betrachtung indischer Teppiche bewegen soll, bleibt eine Frage weiterhin offen; wann wird aus einem Teppich ein Kunstobjekt?

Eine exakte Antwort, im Sinne eines bestimmten Zeitpunkts, kann auf diese Frage nicht gegeben werden, denn der Bereich, indem sich ein Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt verwandelt, wird im überwiegenden Maß von persönlichen Motiven bestimmt.

Eine Verschiebung vom Nutz- zum Kunstobjekt ist eine Änderung der Funktion dieses Objekts. Die Voraussetzungen zu diesem Wandel sind, wie schon vorher ausgeführt, eine Änderung in Verwendung und Nutzen. Wandelt sich einer dieser Faktoren, so zieht er einen Wechsel aller weiteren nach sich. Eine Frage, wann ein Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt wird, ist durchaus angebracht, sollte allerdings erweitert werden. Man muss sich ebenso die Frage stellen, wann ändert sich der Nutzen, für den der Teppich produziert wurde? Diese zentrale Frage ist die Grundlage für den Funktionswandel des Teppichs vom Nutzobjekt zum Kunstobjekt. Man begibt sich in einen Bereich, der sehr starken und verschiedenen Einflüssen unterworfen ist. Dabei unterscheidet man soziologische, politische, religiöse, ökonomische und persönliche. Unter soziologischen Einflüssen ist der große Themenkomplex des Zusammenlebens und der Organisation von Stammesverbänden zu verstehen. Eine unterschiedliche Entwicklung im Stammeswesen beeinflusst die Gesellschaft desselben in mannigfaltiger Weise. Die Nomadenvölker geben Objekten eine für ihre Stammeskultur und Lebensweise entsprechende Bedeutung. Der Nutzen, den diese Objekte für sie aufweisen, ist durch die Lebensweise

¹⁶⁴ Lexikon der Kunst, Bd. IV, Leipzig 1992, S. 115.

geprägt. Gebrauchsgegenstände nicht sesshafter Völker sind derart gestaltet, dass sie ihren Zweck erfüllen, gleichzeitig aber auch eine gewisse Robustheit aufweisen, um beim Transport nicht zerstört zu werden. Entwickelt sich dieser Stamm in Richtung Ackerbau und Viehzucht, wird er sesshaft, ändern sich die Anforderungen an seine Gebrauchsgegenstände. Robustheit, leichte Transportmöglichkeit und spezifische Formgebung werden sukzessive den Anforderungen, wie das Aufbewahren größerer Mengen, angepasst. Hier findet man ein ausgezeichnetes Beispiel einer Nutzensänderung, betrachtet man den Wandel von Gebrauchsgegenständen im Laufe der Menschheitsgeschichte. Vor allem in Hinblick auf die Sesshaftwerdung kann man feststellen, dass Gegenstände wie zum Beispiel Wasser- oder Ölbehälter ihre Form ändern und als Endprodukt eine neue Funktion, als Vase, finden. Mit der Entwicklung sesshafter Menschen in Richtung einer Hochkultur, beginnt auch eine Weiterentwicklung in Bezug auf die Frage nach dem Nutzen von Objekten. Mit der zunehmenden Ausprägung staatlicher Formen, beginnt für die Bevölkerung eine „Zeit des Rückhalts“, denn die Sorge und der „Kampf ums tägliche Leben“ stehen nicht mehr im Mittelpunkt des Daseins. Eine fortschreitende Verstaatlichung bedingt eine Aufteilung in Berufssparten und eine gewisse Komplexität in der Kultur entwickelt sich. Diese Sicherheit, in staatlich organisierten Gefügen zu leben, fördert das „Nachdenken“ über den Sinn und Zweck von Gegenständen. Die Bevölkerung, zumindest Teile davon, beginnt sich Gedanken darüber zu machen, wie sie sich das Leben angenehmer gestalten könnten. Dabei unterziehen sie die bisherigen Gegenstände und deren Verwendung einer Prüfung und versuchen ihre geänderten Bedürfnisse auf sie zu übertragen. Hier setzt eine Weiterentwicklung des Objekts ein, welche durch die Stabilität des Staatsgefüges forciert wird. Dieser Zustand wird möglicherweise durch ein stabiles Gefüge beschleunigt. Wird diese Stabilität durch äußere oder innere Einflüsse gestört, sind die Prioritäten des „Staatswesens“ verschoben und es kommt zu einer, im besten Falle, Verlangsamung der Weiterentwicklung.

Diese inneren und äußeren Einflüsse kann man zusammenfassen und als politische bezeichnen. Dazu zählen Kriege, Aufstände und innere Unruhen. Unbestritten ist, dass diese Ereignisse sehr großen Einfluss auf das Zusammenleben der Menschen nehmen. In Zeiten politischer Wirrnisse sind die

Wertigkeiten der Menschen verschoben. Befindet sich ein Staat mit einem anderen im Kriegszustand, oder droht ein solcher, dann ändert sich das gesamte Zusammenleben dahin, dass alles auf den Krieg oder den bevorstehenden ausgerichtet wird. Parallel dazu kommt eine kritische Betrachtung von Objekten nicht in diesem Ausmaß vor. Die Weiterentwicklung kommt nicht zum Erliegen, sondern fokussiert sich auf einen speziellen Bereich. Man wendet sein Augenmerk auf militärische Gegenstände, die einer Überprüfung unterzogen werden. Man wird versuchen, die Waffentechnik zu verbessern, neue Wehr- und Festungsanlagen zu bauen und die Logistik zu überdenken. Ein Nachdenken über Objekte des täglichen Gebrauchs ist nicht die vordringlichste Sorge. Solange sich der „Staat“ einer Bedrohung, innerer oder äußerer Natur, entgegensieht ist das Bedürfnis nach einer Nutzungsänderung von Gebrauchsgegenständen nicht in großem Ausmaß vorhanden. Wie beim soziologischen Einfluss ist das Bedürfnis da, doch es hat sich verschoben. Auf den Punkt gebracht, kann man sagen, dass politische und soziologische Einflüsse sehr wohl auf die Verwendung von Objekten einwirken. Diese Faktoren allein sind nicht die ausschließlichen Gründe, warum sich der Nutzen eines Objekts ändert. Einen sehr wesentlichen Beitrag zu dieser Änderung leistet auch die Religion. Breitet sich eine Religion über eine Gesellschaft aus und wird beherrschend, dann beginnt sich durch diese religiöse Durchdringung die Gesellschaft zu verändern. Die Bevölkerung beginnt sich zunehmend mit ihr auseinanderzusetzen und es entwickelt sich eine Notwendigkeit dieser Religiosität Ausdruck zu verleihen. Um dies zu bewerkstelligen, wird nach Formen und Möglichkeiten gesucht. Man unterzieht die bestehenden Objekte einer kritischen Prüfung in wie weit sie sich zu religiösen Riten eignen. Sollte dies möglich sein, werden sie dementsprechend genutzt und nur noch zu religiösen Zwecken verwendet; sie bekommen einen eigenen, sehr speziellen Nutzen. Die Religion ist ein sehr schönes Beispiel für einen geänderten Nutzen, vor allem in Hinblick auf den Teppich und seine Funktion im Islam. Die religiöse Verwendung eines Objektes unterstreicht die Vermutung, wonach sich die Funktion ändert, wenn der Nutzen sich ändert. Exemplarisch sei hier nur auf den Gebetsteppich verwiesen.

Ökonomische Faktoren sind ebenso bedeutend, wie soziologische, politische und religiöse. Ist die Wirtschaft eines Staates gesund, leidet die Bevölkerung

nicht Hunger oder Durst, ist die Ernte ausreichend, macht sich Wohlstand breit und dieser fördert weiters die Arbeitsteilung der Gesellschaft. Jene beschleunigt die Entwicklung und vor allem die Weiterentwicklung von Objekten. Eine Situation des Wohlstandes, gepaart mit politischer Stabilität, fördert die Kreativität von Menschen. Dies ist der Zeitpunkt, in dem sich die Menschen zu fragen beginnen, hat das Objekt noch seinen ursprünglichen Nutzen. Eigentlich bräuchte man diese Art von Objekt nicht mehr, denn die Bedürfnisse haben sich in eine andere Richtung geändert. Langsam beginnt man das vorhandene Objekt mit dem gewünschten Objekt in Einklang zu bringen. Dieser Vorgang ist ein langsamer, heterogener und vor allem keiner, der augenscheinlich nach außen tritt. Er geht einher mit künstlerischer Ausgestaltung, mit Verfeinerungen in Material und Technik.

Ein ganz wesentliches Kriterium, welches den Nutzen beeinflusst, ist der persönliche. Der Nutzen ist ja per definitionem der Mehrwert, den der Mensch durch die Verwendung des Objekts generiert. Das Augenmerk liegt hier beim Menschen. All die bisher aufgezählten Faktoren, die von außen den Nutzen beeinflussen, sind allein betrachtet noch lange keine Garantie dafür, dass sich der Nutzen auch tatsächlich ändert. Dem Menschen, der ein Objekt verwendet hat, muss zu Bewusstsein kommen, dass der Mehrwert, den er bisher erworben hat, nicht mehr ausreicht oder dass er sich einen anderen vorstellt. Eine Änderung des Nutzens ist eine rein subjektive Tätigkeit, allein durch das Wollen und Tun eines Menschen bestimmt. Solange der Mensch nicht das Wollen zu dieser Änderung hat, wird sie nicht vollzogen. Dieses Wollen des Menschen ist in verschiedenen Entwicklungsstadien unterschiedlich ausgeprägt und durch diese Unterschiedlichkeit mehr oder weniger stark den oben erwähnten Einflüssen unterworfen.

Man kann abschließend festhalten, dass eine Änderung des Nutzens im überwiegenden Ausmaß ein subjektives Element des Menschen, des Benutzers oder des Eigners des Objekts ist. Wenn dieses Wollen vorhanden ist, wird es durch verschiedene äußere Faktoren beeinflusst und das Resultat dieses Prozesses ist eine neue Funktion eines Objekts in all seiner Ausformung, wie verfeinerte Technik, neue Materialien, anderer Zweck. Das Objekt hat sich von seiner ursprünglichen Bestimmung gelöst. Es hat den Schritt gemacht und wurde von einem reinen Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt. Die äußerlich

wahrnehmbaren Faktoren, wie eben Technik und Material sind nur „objektive“. Der entscheidende Unterschied zum Nutzobjekt liegt in seiner Verwendung. Dies ist das letzte Bindeglied in der am Anfang genannten Kette Funktion-Verwendung-Nutzen. Ausgangspunkt dieser Analyse war ja die These, dass sich bei einer Änderung eines der Bindeglieder auch alle weiteren Bindeglieder ändern, da sie untereinander in einer Wechselbeziehung stehen.

In dem Zeitpunkt, in dem sich der Nutzen eines Objekts ändert, bedingt durch Faktoren, die vorher dargelegt wurden, ist auch die Verwendung des Objekts eine andere. Dies ist nur logisch, denn wenn ein Gegenstand anders wahrgenommen wird als zuvor, wird er auch der neuen Wahrnehmung entsprechend verwendet. Und diese neue Verwendung bedingt nun als letztes Stadium eine neue Funktion des Objekts. Mit dieser neuen Funktion eines Objekts wird dieses nun von einem Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt.

Formulieren wir die Frage erneut: wann wird der Teppich vom Nutz- zum Kunstobjekt? Festgehalten wurde bis jetzt, dass eine Voraussetzung, die zur Beantwortung dieser Frage führt, die Frage nach dem Nutzen und seiner Änderung ist. Auf den Teppich angewendet, bedeutet dies, wann hat sich der Nutzen des Teppichs geändert und ab wann wurde er von einem Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt? Es wurden jene Faktoren herausgearbeitet, die eine wesentliche Beeinflussung in diesem Zusammenhang darstellen. Anhand dieser Faktoren wird aufgezeigt, wann sich der Nutzen eines Teppichs ändert.

Im Alltag der Nomaden nahm der Teppich eine wesentliche Stellung ein; ohne ihn ist ein Leben in wüstenähnlichen Gebieten nur schwer vorstellbar. Durch die Umstände bedingt, spielt sich das ganze Leben auf dem Boden, respektive auf dem Teppich ab. Er vereinigt, wie die meisten anderen Gegenstände des täglichen Gebrauchs, viele verschiedene Funktionen in einem. Die wichtigste aber ist, man kann ihn zusammenrollen und transportieren. Chattopadhyaya Kamaladevis bezeichnet den Teppich als „all-purpose article, indispensable in their daily life. It was their floor, bed, pillow, their dining table, their door, partition for their room, their wardrobe and when on travel, their suitcase“¹⁶⁵. Eine treffendere Definition eines Nutzobjekts als diese ist schwer zu finden. Sie

¹⁶⁵ Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 4.

bringt in zwei Sätzen die Elemente des Nutzobjekts auf den Punkt. Gerade durch den täglichen Gebrauch entsteht eine besonders intensive Beziehung zwischen Benutzer und Objekt. Auf den Teppich umgelegt, bedeutet es, dass er „among all articles used by men from earliest times, the carpet is perhaps the most intimate.“¹⁶⁶

„The carpet was thus a much more intimate object of personal use than in the West. There was hence a much closer human relationship between the user and the object in use, whether the carpet be thick and soft, light or coarse or finely textured.“¹⁶⁷

Mit zunehmender Sesshaftwerdung treten andere Formen des Nutzens in den Vordergrund und beginnen langsam auf die Verwendung des Teppichs überzugreifen. Die „Sozialisation“ und die damit verbundene Arbeitsteilung beschleunigt wesentlich die Nutzungsänderung eines Teppichs. Politische Stabilität und ökonomischer Rückhalt sind weitere Säulen für eine solche. Der Rahmen eines ausgebildeten Staates, der nur mäßig in Kriege verwickelt ist und der seinen Bewohnern Wohlstand beschert, ist die Basis für jenen Wandel. Jener wird sichtbarer durch eine verbesserte Technik, sowie in einer Anhäufung von Produktionsstätten. Löst sich die Assoziation Teppich = Boden, Bett, Tisch, auf und entsteht eine neue, dann setzt eine Welle von „staatlich geförderter“ Maßnahmen ein, um die neuen Vorstellungen umzusetzen. Handwerker werden geholt, Produktionsmittel werden verbessert, die besten Materialien werden akquiriert und eigene Zentren zur Produktion werden errichtet. Betrachtet man den Moghulteppich unter diesen Gesichtspunkten, so ist augenscheinlich, dass politische, soziologische und ökonomische Einflüsse einen nicht ganz unwesentlichen Beitrag leisteten. Aus der Frühzeit des Moghulreiches sind keine Zeugnisse indischer Knüpfkunst erhalten. Daraus soll nicht geschlossen werden, dass es zu dieser Zeit keine Teppiche gegeben hat. Mit dem Einsetzen der Konsolidierung des Reiches und der damit einhergehenden Stabilität begann ein ökonomischer Wohlstand einzusetzen. Diese Zeit der „Sicherheit“ begünstigte den Wandel in der Wahrnehmung eines Teppichs. Er wird nun zum Kunstobjekt, welches aufgrund einer persönlichen Vision des Eigentümers gefertigt und dementsprechend auch verwendet wird. Diese „neuen“

¹⁶⁶ Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 1.

¹⁶⁷ Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 2.

Kunstobjekte, deren Nutzen man treffend mit „Hofkunst“ umschreiben kann, wurden in eigenen Zentren gefertigt. In diesen Zentren wurden die Meister jeder Profession zusammengefasst, um den Wünschen des Herrschers in einem Kunstobjekt Ausdruck zu verleihen. Egger Gerhart weist darauf hin, dass bei jedem Werk der Hofkunst die Persönlichkeit des Auftraggebers maßgeblichen Einfluss auf die Herstellung eines Werkes hat.¹⁶⁸

Als Folge einer fortschreitenden Machtkonsolidierung kann man mannigfaltige Arten von Teppichen klassifizieren. Unter der Schirmherrschaft eines geordneten Reiches hatte die herrschende Schicht die Muse, die Zeit, den Willen und auch das Geld verschiedene Arten von Teppichen in Auftrag zu geben. Diese Arten unterscheiden sich nicht nur in Größe und Farbe, sondern vor allem auch im Willen des Herrschers, also im Nutzen des Teppichs.

Ein ganz wesentlicher Aspekt bei der Betrachtung von Teppichen ist der religiöse. Mit dem Ausbreiten des Islam bekam der Teppich eine ganz andere Bedeutung. Er wandelte seine Erscheinung von einem reinen Gebrauchsobjekt zu einem religiösen Hilfsobjekt. Der Koran schreibt vor, dass der gläubige Moslem bei der täglichen Gebetsausführung vom unreinen Boden getrennt werden muss. Dies wird durch die Verwendung eines Teppichs erreicht. Der Gläubige hat zu diesem Zweck einen speziellen Teppich. Dieser beginnt im Laufe der Zeit nur mehr für das Gebet da zu sein. Der Nutzen wandelt sich, aus einem Teppich, der dem Gläubigen hilft, die Gebote des Korans zu befolgen, wird ein textiles Stück, das nur mehr zum Gebet verwendet wird. Daraus leitet sich auch seine Größe, seine Musterung (religiöse Motive – Mehrab (vgl. Abb. 47)), sein Verwendungszweck und damit auch seine neue Funktion ab. Gebetsteppiche werden nur mehr zu diesem einen Zweck produziert, daher werden sie zu einem „article for religious observances and to this purpose designs of ritualistic significance were worked on its surface“¹⁶⁹.

Ein schöneres Beispiel, als der religiös beeinflusste Wandel eines Teppichs zum Gebetsteppich ist schwer zu finden. Hier wird ersichtlich, wie sich ein Einflussfaktor auf den Nutzen auswirkt, der wiederum auf den

¹⁶⁸ Egger, Gerhart: Der Hamza Roman. Eine Moghul-Handschrift aus der Zeit Akbar des Großen, Wien 1969, S. 7.

¹⁶⁹ Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976², S. 4.

Verwendungszweck des Objekts maßgeblich Einfluss nimmt. Mit dieser Einflussnahme auf den Gebrauch ändert sich allmählich auch die Funktion dieses Teppichs. Eine neue Gattung von Teppichen ist geboren, die Gebetsteppiche.

All die genannten Einflüsse haben durchaus ihren Beitrag in Bezug auf den Wandel des Nutzens. Da sich, wie schon zuvor gesagt, dies alles auf der subjektiven Ebene abspielt, also auf der Ebene der Menschen, ist der zentrale Einfluss der des Menschen selbst. Ein Wandel im Nutzen kann nur dann einsetzen, wenn er gewollt ist, wenn der Mensch diesen Wandel will oder wünscht. Er muss für sich selbst entscheiden, dass er sich vom Teppich etwas anderes erwartet oder, dass er ihn für etwas anderes zu verwenden gedenkt. Dieses Wollen, der subjektive Moment des Wissens einer Veränderung, ist der Ausgangspunkt des Wandels. Dieser Moment kommt, wenn all die oben angeführten Faktoren oder zumindest einige davon eintreten. Sie wirken als Katalysator, sie beschleunigen und motivieren. Die persönliche Motivation des Herrschers, sein Wille, ist eine Demonstration von Macht und Stärke. Durch einen besonders kunstvoll ausgeführten Teppich will er zeigen, dass er imstande ist, unter seiner Herrschaft großartiges zu schaffen. Dass diese Teppiche auch einen anderen, verborgenen Zweck haben können, ist bewusst gewollt. Die Teppiche der Mogulherrscher sind aufgrund ihrer Form, Motivgebung, Entstehungsgeschichte und Verwendung Kunstobjekte. Die imposante Mischung dieser Kriterien und seine hervorragende Knüpftechnik runden diese Meinung ab. „Indeed, many Oriental carpets have reached such heights of artistic expression that they have been held in the same regard in the East as objects of exceptional beauty and luxury that masterpieces of painting have been in the West.“¹⁷⁰

Für den Betrachter eröffnet sich ein Spektrum an Sehenswertem, denn „seine Anziehungskraft liegt in seiner Einzigartigkeit, seiner kunstvollen Zusammenstellung von Farben und Mustern und der liebevollen Ausarbeitung, die dem Orientteppich eine weit über den Gebrauchsgegenstand für Boden oder Wand hinausgehende Bedeutung als Kunstwerk verleihen.“¹⁷¹

¹⁷⁰ <http://www.britannica.com/eb/article-9108348/rug-and-carpet>, am 05.09.2007, 12:53

¹⁷¹ Bamborough, Philip: Alte Teppiche aus dem Orient, Graz 1980, S. 11.

Der Moghulteppich ist einerseits ein Kunstobjekt, denn „im Zusammenhang mit prachtvoller Innenausstattung entwickelte sich der Teppich von einem Gebrauchsgegenstand zu einem Kunstobjekt. Er kann deshalb auf unterschiedliche Weise betrachtet werden: als Gebrauchsgegenstand, als Luxus- und Prestigeobjekt, als künstlerisches Ergebnis des Entwurfs eines Architekten und der handwerklichen Fähigkeit eines Knüpfers oder Webers oder als kulturgeschichtliches Zeugnis einer Epoche.“¹⁷² Andererseits kann es auch repräsentative Aufgaben erfüllen, wobei das im obigen Zitat angeführte Zusammenspiel von Teppich und Interieur die Vermutung nahe legt, dass es auch eine „zurschaustellende“ Funktion hatte.

¹⁷² Floret, Élisabeth; Mathias, Martine: Der französische Teppich. Anknüpfung an eine alte Tradition (1850-1995), in: Berinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gelle, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 226.

4. Repräsentationskunst:

Nachdem vorher kurz umrissen wurde, wann sich ein Objekt vom Nutz- zum Kunstobjekt entwickelt, ist es nachvollziehbar, warum keine allgemein gültige Definition des Begriffes „Kunstobjekt“ existiert. Da es sich bei diesem Zeitpunkt um kein exakt zu bestimmendes Datum, sondern um einen dynamischen Prozess handelt, der den Wandel eines Objekts in vorher gesagte Richtung einleitet, gestaltet sich daher eine generelle Kategorisierung einerseits extrem schwierig und andererseits auch als dogmatisch sinnlos. Ein dynamischer Prozess ist, seinem Wortursprung nach, ein schwer zu fassender, viele Faktoren miteinbeziehender und von unterschiedlicher Länge seiender Zeitrahmen. Da man nicht weiß, in welche Richtung und mit welcher Bestimmung sich eine Entwicklung gestalten wird, ist der Versuch einer abschließenden Einordnung kontraproduktiv. Der Teppich wandelt sich in Richtung Kunstobjekt, wenn – wie bereits dargelegt – verschiedene exogene subjektive Einflüsse und Wünsche auf seine Verwendung einwirken. Er bekommt eine andere Bedeutung; diese äußert sich nicht in einer Änderung in seinem primären Nutzen, sondern ist eine, die sich im subjektiven menschlichen Bereich abspielt.

Der subjektive menschliche Bereich ist ein Sammelbecken verschiedener Einflüsse, die einem dauerhaften Wandel unterworfen sind. Neue kommen hinzu, alte, respektive nicht mehr zu gebrauchende gehen verloren und dementsprechend ändert sich dann, wie vorher aufgezeigt, auch die Bedeutung von Objekten. Diese Änderung geht einher mit jener der Einflüsse, dies soll allerdings nicht bedeuten, dass ein Rückwärtswandel möglich ist. Darunter versteht man eine kontinuierliche, dem Wissen und Wollen der Beteiligten entsprechenden Weiterentwicklung in Richtung „perfektes Objekt“ bzw. „perfekte Verwendung“ für den geplanten Zweck. Eine Entwicklung zu einem „reinen Nutzobjekt“ zurück ist äußerst unwahrscheinlich und der normalen Entstehung menschlicher Kulturen widersprechend. Anhand dieses Bereiches ist sehr schön ersichtlich, in welchem engem Rahmen sich dieser Wandel vollzieht. Es sind, zum Teil sehr spezielle, individuelle und geplante Einflüsse, die einem Objekt einen komplett anderen Nutzen geben können. Steht als Resultat eines Wandels eine Objektkategorie fest, so ist sie nicht automatisch per se oder per

definitionem für alle Zeit als solche zu klassifizieren, sondern entwickelt sich unter geänderten Einflüssen weiter und schafft dadurch eventuell eine neue Kategorie.

In diesem Zusammenhang ist jene das Resultat der maßgebenden subjektiven Faktoren. Aus dieser Mehrheit der beherrschenden Einflüsse entwickelt sich ein Oberbegriff, welcher als „Generalmotiv“ den Wandel veranlasst. Wenn man dieses Problem weniger abstrahiert, hat man einige Faktoren, aus denen man den maßgeblichen Durchschnittsfaktor bildet, der wiederum als Basis für weiteres herangezogen wird. Kommt es zu einer Änderung jener muss genau untersucht werden, welche davon betroffen sind. Dies ist der wesentlichste Bereich, denn das Resultat dieser Analyse entscheidet über eine mögliche neue Klassifizierung. Ändert sich in Relation zur Ausgangssituation nur Unwesentliches, aber doch Merkbares, so wird eine Unterkategorisierung geschaffen. Sollte es zu einer wesentlichen Änderung kommen, folgt daraus die Einführung einer neuen Kategorie.

Im vorherigen Kapitel wurde festgestellt, dass der Teppich ein Kunstobjekt sein kann, wenn bestimmte Einflüsse vorhanden sind. Nehmen wir als Beispiel den Durbarteppich zur Hand. Dieser ist unbestritten ein Kunstobjekt, weil er, seiner Größe, Beschaffenheit sowie seiner Produktionsintention wegen über ein reines Nutzobjekt hinausgeht. Aber bei genauer Betrachtung steht man vor dem nächsten Problem. Der Durbarteppich wird in der Literatur sowie in der Geschichtsschreibung in Zusammenhang mit der sogenannten „Durbar-Kultur“ gebracht. Diese Annahme macht durchaus Sinn, da es sich bei „Durbar“ um eine Vermischung von Audienz und Hofhaltung handelt. Der Teppich, der in den dafür vorgesehenen Räumen liegt, wurde „Durbarteppich“ genannt. Stellt man sich nun die Frage nach dem Zweck dieses Teppichs, kommt man recht schnell zum Schluss, er diene dazu, um darauf die Audienz abzuhalten. Diese Annahme ist nicht unrichtig, sie ist nur unvollständig. Man kann sich ja durchaus die Frage stellen, wurde der Teppich ausschließlich zu diesem Zweck produziert, hat sich der Herrscher Gedanken über die Ausgestaltung desselben gemacht, diene er eventuell „zur Repräsentation“ und wurde er nur zu besonderen Anlässen Besuchern zur Schau gestellt? Sollte diese Annahme zutreffen, dann hätte der Durbarteppich eine ganz eigene, besondere Funktion

erhalten, die der Repräsentation; er wäre demnach zu einem reinen „Prestigeobjekt“ geworden. Dies geschieht nicht über Nacht und ohne Grund, sondern ist ein ganz bewusstes und gewolltes Handeln des Herrschers, der damit verschiedene Intentionen verfolgt. Die eigentlich wesentlichste Frage in diesem Zusammenhang ist jene, nach der potentiellen Möglichkeit oder Machbarkeit. Kann ein Teppich überhaupt zu einem „Repräsentationsobjekt“ werden? Ist es nachvollziehbar, dass ein Knüpfwerk rein dekorativen Zwecken, gepaart mit einer subtilen Botschaft, dient? An diesem Punkt schließt sich wieder der Kreis mit dem Sammelbecken des menschlichen Bereichs, der oben begonnen wurde. Der Zeitpunkt, an dem der „Durbarteppich“ zu einem „Repräsentationsobjekt“ wurde, ist nicht exakt bestimmbar. Man kann sich dem nur annähern, in dem man sich die möglichen Gründe vor Augen führt, die zu seinem Entstehen und zu seiner Verwendung geführt haben.

Als erstes ist es notwendig abzuklären, was eigentlich Repräsentation ist und in einem weiteren Schritt herauszufinden, was die möglichen Beweggründe dafür waren und wie sie verwirklicht wurden. Bei der Erklärung von Schritt eins kommt man unweigerlich zu folgender Fragestellung: ist Repräsentation eine Weiterentwicklung von Kunst oder nur Kunst in einer anderen Verwendung? Was heißt Repräsentation und was heißt es in Beziehung zu Kunst? Gibt es den Begriff Repräsentationskunst und Repräsentationsobjekt und kann der Teppich ein Repräsentationsobjekt sein oder gar Repräsentationskunst? Wenn ja, wie werden die einzelnen Faktoren definiert, wer beeinflusst sie und wie wird Repräsentationskunst und/oder Repräsentationsobjekt, so es so etwas gibt, vom Herrscher verwendet?

Basis jeder dieser Fragen ist einmal eine Definition der Begriffe, die vorab zuerst einer allgemeinen und in weiterer Folge speziellen Begriffsbestimmung zugeführt werden müssen. Nach dem Feststehen der einzelnen Begriffe, ist es ein logischer Schritt sich die Frage zu stellen, wann denn nun aus einem Kunstobjekt ein Repräsentationsobjekt wird. Ist dies nur eine Weiterentwicklung der zuvor aufgeworfenen Problematik des „Kunstobjekts“ oder handelt es sich um eine eigenständige, vom Kunstobjekt trennbare Frage. Nach einem etwaigen Bejahen der eben gestellten Fragen, drängt sich eine weitere auf, wie wird denn Repräsentationskunst ausgedrückt, wie äußert sich die Verwendung von Repräsentationskunst. Um eine Antwort auf diese Frage zu erhalten, muss

man zuerst die formalen Kriterien bestimmen und dann den subjektiven Bereich des jeweiligen Regenten mit einbeziehen.

4.1. Definition Repräsentationskunst:

Auch in diesem Bereich steht man vor dem gleichen Problem wie zuvor beim Begriffspaar Nutzobjekt – Kunstobjekt; es finden sich keine Definitionen. Ein Blick in gängige Lexika, allgemeine und fachliche, ergibt, dass zur Frage der Repräsentationskunst kein Eintrag existiert. Man ist auf eine zusammengesetzte Definition angewiesen; man muss die einzelnen Worte definieren und für sich selbst eine eigenständige Definition finden. Diese Vorgehensweise hat Vor-, wie auch Nachteile. Einerseits hat man bei einer vorhandenen Definition den Vorteil, dass es jemanden gegeben hat, der sich mit der Thematik beschäftigt hat und diese allgemeingültig zusammengefasst hat. Andererseits hat eine bestehende Definition aber den entscheidenden Nachteil, dass sie nicht immer passt. Es mögen große Teile davon zutreffen, aber sehr viele wiederum nicht. Der Vorteil des Nichtvorhandenseins von Definitionen ist, dass man sich im Zuge der Beschäftigung mit dem Thema diesem annähert und dann für dieses Parameter festlegt, die ziemlich genau die Problematik betreffen, mit der man gerade beschäftigt ist. Diese Möglichkeit hat man mit vorhandenen Definitionen nicht; man muss bei Bezugnahme immer relativieren, in welchen Bereichen diese Definitionen nicht gelten. Der Nachteil des Nichtvorhandenseins jener ist die Mühe, die es verursacht, ein Problem einer Definition zuzuführen. Es sind grundsätzliche Gedanken nötig, man muss Rahmen festlegen, innerhalb derer man sich bewegt, Regeln, die eingehalten werden müssen und abschließend noch der Versuch die Resultate all dieser Überlegungen in eine sprachliche Ebene zu transferieren.

4.1.1. Repräsentation:

Eine Definition des Wortes Repräsentation ist schwierig, weil das Wort als solches eine komplexe Verwendung zulässt. Repräsentation ist dem allgemeinen Sprachgebrauch nach „Stellvertretung“ oder „Vorführung“. Der Begriff Repräsentation und seine Abwandlungen werden in vielen Bereichen

verwendet, wie z.B. in der repräsentativen Demokratie. Die meisten dieser Verwendungen kommen von der Stellvertretung her, dies wahrscheinlich deshalb, weil in der Rechts- und Staatswissenschaft der Begriff Repräsentation ein sehr wesentlicher und zentraler ist und jedermann damit schon direkt oder indirekt in Berührung gekommen ist. Diese Art der „Erklärung“ von Repräsentation ist nicht falsch, geht aber nicht auf den semantischen Ursprung des Wortes zurück.

Das Wort Repräsentation kommt aus dem Lateinischen und „repraesento“ bedeutet soviel wie „vergegenwärtigen, vor Augen stellen aber auch vorführen (diese Übersetzungsvariante findet sich vor allem bei Curtius Rufus)“¹⁷³.

In deutschen Lexika findet man zur Repräsentation folgenden Eintrag: „Stellvertretung, standesgemäßes Auftreten“¹⁷⁴; dieselbe Definition findet sich im österreichischen Wörterbuch.¹⁷⁵

Der Brockhaus versteht unter Repräsentation: „die, in der Politik Bez. für eine Vertretung z. B. von Wählern durch Abgeordnete (Repräsentativsystem) oder von Verbänden durch Funktionäre.“¹⁷⁶

Ähnlich wurde Repräsentation schon zu Beginn des letzten Jahrhunderts definiert, wie aus Meyers Konversationslexikon zu ersehen ist. Unter Repräsentation kann man folgendes nachlesen: „Stellvertretung; auch der Aufwand der mit einer gewissen Stellung verbunden ist; daher Repräsentationskosten, der Aufwand, den hohe Beamte, wie Minister, Gesandte, Generale, Oberbürgermeister etc., im Interesse ihrer Stellung machen müssen.“¹⁷⁷

Eine Definition aus dem Englischen lautet „1. The act of representing, or the state of being represented. 2. That which represents a likeness; model; picture; statue; statement; description; also, a dramatic performance. 3. The right of acting authoritatively for others, especially in a legislative body; also, the system

¹⁷³ Der Kleine Stowasser, Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch, Wien 1991, S. 394.

¹⁷⁴ Der Brockhaus in einem Band, Leipzig 2000, S. 748.

¹⁷⁵ Österreichisches Wörterbuch, Wien 1979, S. 298.

¹⁷⁶ Der Brockhaus in 15 Bänden, Bd. 11, Leipzig 1998, S. 407.

¹⁷⁷ Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 16, Leipzig-Wien 1909, S. 811.

of electing delegates to act for a constituency. 4. Representatives collectively.”¹⁷⁸

All diesen Definitionen gemein ist, dass sie von der ursprünglichen Wortbedeutung abweichen. Dies soll nicht bedeuten, dass die Erklärungsversuche irrtümlich sind, sondern das Produkt materieller Definitionsversuche. Die ursprüngliche „Übersetzung“ von „repraesentare“ heißt „etwas vergegenwärtigen“. Im österreichischen Wörterbuch wird Repräsentation mit „Stellvertretung oder standesgemäßes Auftreten“ erklärt. Diese zwei „Übersetzungen“ unterscheiden sich grundlegend voneinander und sind dennoch nicht grundfalsch. Die lateinische Übersetzung „vergegenwärtigen“ soll die Basis der heutigen „Stellvertretung“ sein? Auf den ersten Blick scheint dies etwas widersprüchlich, bei näherer Betrachtung erkennt man, dass es sich hierbei um das Ergebnis einer lang dauernden Entwicklung handelt. Die ursprüngliche Wortbedeutung hat über die Jahrhunderte hinweg durch eine spezielle Verwendung einen anderen Stellenwert bekommen, sodass in verschiedenen Bereichen, das Wort Repräsentation mit Stellvertretung gleichgesetzt wurde. Diese Gleichsetzung findet sich vornehmlich in Bereichen, welche sich mit Rechtswissenschaft, Staatstheorie, Staatsphilosophie und philosophischen Themen befassen. Hier ist Repräsentation in Bezug auf die Stellvertretung gebraucht, wird mit Vermittlung gleichgesetzt und verwendet. Diese Entwicklung beginnt in der klassischen Antike und zieht sich bis in die Gegenwart; man erinnere sich nur an die repräsentative Demokratie. Gemein ist all diesen Begriffsdefinitionen, egal ob sie aus der Philosophie oder aus dem Bereich des Rechts im weitesten Sinn kommen, sie haben mit der Stellvertretung, dem Vermitteln, der indirekten Ausübung von etwas zu tun.

In der klassischen Philosophie hat das Wort Repräsentation einen zentralen Stellenwert und wird die Basis der Strömung, die man als Erkenntnistheorie bezeichnet. Das klassische lateinische Wort und seine Abwandlung im Mittellateinischen des Mittelalters hat definitiv eine andere Bedeutung als die „Übersetzungen“ im Deutschen und anderen Sprachen, wie Französisch oder

¹⁷⁸ The new international Webster's comprehensive dictionary of the English Language, Köln 2004, S. 1069.

Englisch. Das ursprüngliche Wort „repraesentare“ hat eine weitere Bedeutung, während es in den „Übersetzungen“ immer auf einen Bereich oder eine Funktion eingegrenzt wird. Eine große Bedeutung hat „repraesentare“ in der klassischen Philosophie erlangt, als sich Religionstheoretiker (vor allem Thomas von Aquin, William von Ockham und andere) mit der Frage nach dem Recht oder der Befugnis der Herrschaft beschäftigten. Sie begannen nach einer Legitimation derselben zu fragen und sollte eine solche existieren, wie sie sich manifestiert. Im Zuge dieser Frage stießen sie auf die Repräsentation und die Hauptbedeutung des Wortes „repraesentare“ „war geboren“. Man begann in all diesen Schriften, welche zum überwiegenden Teil am Beginn dieser Entwicklung, in Latein verfasst waren, die Stellvertretung mit „repraesentare“ zu bezeichnen. Daher bleibt das Wort in der philosophischen Diskussion mit Stellvertretung verbunden. Auch heute findet man im Bereich der Philosophie und Psychologie Repräsentation vor allem in vier Kategorien, die von der „Vorstellung“ ausgehen und als Endprodukt die Stellvertretung haben; „1) <Vorstellung> im weiteren Sinn, d.h. mentaler Zustand mit kognitivem Gehalt; 2) <Vorstellung> im engeren Sinn, d.h. ein mentaler Zustand, der einen früheren mentalen Zustand reproduziert, aus ihm abgeleitet ist oder sich auf ihn bezieht; 3) <Darstellung>, d.h. strukturerhaltende Abbildung durch Bilder, Symbole und Zeichen aller Art; 4) <Stellvertretung>. Die Bedeutungen 1) und 2) sind per definitionem mentalistisch, doch begegnen auch 3) und 4) in mentalistischer Verwendung, während umgekehrt zumindest 1) im Mittelalter allgemein und gelegentlich auch in der Neuzeit auf nicht-menschliche bzw. auf überindividuelle geistige Sachverhalte bezogen wurde“¹⁷⁹.

Diese kurz umrissene Entwicklung der „Stellvertretung“ vergegenwärtigt alle Stadien, die Repräsentation im weitesten Sinne durchlaufen kann. Zuerst befindet man sich im Stadium des Erkennens, dann folgt die Assoziation zum Erkennen. Als nächstes beginnt man das Erkannte und Assoziierte darzustellen, um dann dem bisher Entwickelten einen „Sinn“ zu geben. Das heißt, aus dem Erkennen, aus dem Erkennen des Erkannten und dem Reproduzieren des eben Gesagten folgt dann ein bewusstes Einsetzen desselben.

¹⁷⁹ Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Basel 1992, S. 790.

Zentrale Bedeutung hat die Repräsentation, wie eben gesagt, in der Erkenntnistheorie. Die Spätscholastik, welche die Annahme eines „*objectum medium repraesentativum*“ für unerlässlich hält, um in den aktuellen Erkenntnissen der menschlichen Seele einen kognitiven Inhalt zu hinterlassen, beginnt eine Vermittlung der Erkenntnis. Diese Vermittlung der Erkenntnis, des kognitiven Inhalts, geschieht durch das „*objectum medium repraesentativum*“, das heißt, dass „*repraesentare*“ mit „*significare*“ (dem Bezeichnen) in Verbindung gesetzt wird. Hier beginnt eine Entwicklung, die in verschiedene Richtungen geht, die Spätscholastik geht aber eine Ebene höher und in den Bereich der Metaphysik, währenddessen die Schulphilosophie der beginnenden Aufklärung bei dem Begriffspaar „*repraesentare*“ und „*significare*“ bleibt. Man beginnt sich immer mehr dem Stellvertreten zuzuwenden, zu ergründen und zu begründen, wann, wie, warum eine Stellvertretung entsteht und wie diese aussehen könnte. Auch in diesem Bereich kommt es wiederum zu einer Verteilung der „Repräsentation“, einer Tradition folgend, die von William von Ockham eingeleitet wurde und von der Schule der Pariser logisch-semanticen Philosophie weiterentwickelt wurde. Diese Kategorisierung der „Repräsentation“ vermischt traditionell scholastische Gedanken, Erkenntnistheorie und wird schon geprägt von Einflüssen, die man eigentlich als aufklärerisch bezeichnen könnte.

„1) «*objective repraesentare*» («gegenständlich repräsentieren»), d.h. sich nach Art eines den Begriff oder die Kenntnis irgendeines Dinges verursachenden Gegenstandes zu verhalten («*est habere se per modum obiecti ad causandum noticiam alicuius rei*»); in diesem Sinne repräsentiert jedes Ding der Welt sich selbst; 2) «*effective repraesentare*» («bewirkend repräsentieren»), d.h., nach Art einer Wirkursache einen Begriff verursachen («*causare noticiam alicuius rei in ratione cause efficientis*»); in dieser Weise repräsentiert die Seele selbst all jenes, dessen Begriffe sie verursachend in sich erzeugt («*isto modo anima repraesentat effective omnia illa quorum noticiam causat*»); 3) «*formaliter repraesentare*», d.h., Begriff einer Sache oder der Akt sein, durch den etwas erkannt wird, und auf diese Weise repräsentieren allein die Mentaltermini bzw. die geistigen Begriffe («*esse noticiam alicuius rei vel esse actum quo solo mediante potest aliquid ... cognosci: et isto modo soli termini mentales repraesentant*»); 4) «*instrumentaliter repraesentare*», d.h., das Instrument sein,

durch dessen Vermittlung etwas erkannt wird; in dieser Weise repräsentieren oder bezeichnen die sprachlichen Ausdrücke («esse instrumentum quo mediante cognoscimus ... aliquid ... et isto modo termini vocales significant ...»)¹⁸⁰

Erkenntnistheoretisch ist „Repräsentation“ ein sich logisch entwickelnder Prozess. Beginnend mit dem gegenständlichen Repräsentieren, mit dem Erkennen eines Dinges als solches und dem Herausbilden dieses Dinges als sich selbst. Man erkennt einen Teppich als Teppich und dieser steht dann für sich selbst als Teppich. Daran schließt die bewirkende Repräsentation an, die in einem engen Zusammenhang mit dem Endergebnis der gegenständlichen Repräsentation steht. Der Teppich bewirkt im Betrachter eine Reaktion, die über das reine Erkennen hinausgeht. Der nächste Schritt ist das formale Repräsentieren; dabei werden durch die Verwendung des repräsentierten Terminus oder eines Terminus, der mit diesem in einem Zusammenhang steht, die „Stellvertretung“ im Geiste bewirkt. Als letzte Ebene ist die der weitesten Form der Repräsentation, bei der verschiedene Mittel, wie sprachlicher Gebrauch und ähnliches eine Stellvertretung auslösen.

Ähnliches gilt bei der Verwendung des Wortes „Repräsentation“ im juristisch, staatsphilosophischen Bereich. Dies ist der Teil, der am meisten Verbreitung erfahren hat. Hier hat sich, aufbauend auf die Philosophie, die Verwendung der Stellvertretung für „Repräsentation“ herausgebildet. In der Rechtswissenschaft versteht man unter Stellvertretung das klassische Handeln einer Person für eine andere. Person A übernimmt ein Handeln, Tun für Person B. Diese Art der Stellvertretung ist am weit gebräuchlichsten und berührt jedermann in einer Situation des Lebens.

Ähnlich verhält es sich bei der Stellvertretung im Staate. Man spricht von repräsentativer Demokratie und meint damit, dass die Macht des Volkes durch „Mittelsmänner“ vertreten und ausgeübt wird. Das Volk wählt aus seiner Mitte eine Reihe von Personen, welche für sie die Macht, die eigentlich dem Volk als Souverän zusteht, ausüben.

¹⁸⁰ Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Basel 1992, S. 798.

Nach diesem kurzen Exkurs in die Erkenntnistheorie ist folgendes festzuhalten, eine allgemein gültige Definition von Repräsentation existiert nicht. Der Benutzer des Wortes sieht sich gezwungen, eine für sich gebräuchliche Definition zu finden. Grundtenor einer jeden Definition ist, dass Repräsentation irgendeine Form von Stellvertretung sei. Die Ausgestaltung der Stellvertretung muss anhand von Parametern erfolgen, die individuell festzulegen sind.

Repräsentation äußert sich in dem Erkennen des Vermittelten, dem Erkennen des Erkennens, dem Instrument des Erkennens und dem Mittel, durch das das Erkennen ausgelöst wird. Umgelegt auf den Teppich bedeutet das, dass der Betrachter den Teppich erkennt und bei einer weiteren Betrachtung sich erinnert, dass er den Gegenstand als Teppich bereits erkannt hat. Weiters wird ihm bewusst, dass es sich bei dem Gegenstand um einen Teppich handelt. Als letztes nimmt er die Umstände zur Kenntnis, die den Teppich umgeben. Hier ist man bereits im Bereich der Repräsentation im weiteren Sinne, denn nun sind Umstände, wie die Lage, die Größe, Beschaffenheit, Motivgebung und die „Handlung“, die sich auf dem Teppich abspielt von Bedeutung.

Repräsentation in diesem Zusammenhang kann man durchaus als das „objektive Sichtbarmachen, das Visuelle“ sehen. Es handelt sich um eine Art Stellvertretung, eine Stellvertretung, die in Richtung eines „standesgemäßen Auftretens“ geht. Man ist gezwungen, die Definition bei dem Akt des Definierens mit dem Objekt, auf das die Definition angewandt wird in Verbindung zu setzen, um zu einer tauglichen Lösung zu gelangen. Umgelegt auf die Analyse der Funktion von Teppichen der Moghulzeit muss man Repräsentation in Richtung „standesgemäßes Auftreten“ sehen, ansonsten ergeben sich dogmatische Schwierigkeiten.

4.1.2. Definition Kunst:

Um das Wort „Repräsentationskunst“ einer Definition zuzuführen, ist es unerlässlich, auch den Begriff Kunst zu definieren. Eine ausführliche Definition zu diesem Begriff wurde in Kapitel 3 bereits durchgeführt.

Eine Erklärung des Begriffes „Repräsentationskunst“ erfordert neben einer Erläuterung des Wortes Repräsentation auch eine des Wortes Kunst.

In Anlehnung an die Definition von Kunst im Lexikon der Kunst versteht man darunter, jede meisterhafte Fähigkeit, jedes produktive Können. Kunst ist aber nicht nur ein rein manueller Prozess, sondern beinhaltet auch sehr viele Einflüsse, die über ein reines Produzieren hinausgehen. Zur Kunst gehört auch das Platzieren des Geschaffenen, das Erzeugen von Emotionen und die adäquate Ressourcenverwendung zu einem oder mehreren bestimmten Zwecken.

4.1.3. Repräsentationskunst:

Eine allgemein gültige, einschlägige Definition von Repräsentationskunst lässt sich nicht finden. Aus diesem Grunde ergibt sich eine Notwendigkeit dieses Wort einer Definition zuzuführen, um die Kernfrage dieser Arbeit weiterverfolgen zu können.

Es kann hier nur zusammengesetzt definiert werden; die Erklärungen beider Worte werden zusammengeführt, um daraus den Rahmen festzulegen, in welchem sich diese Arbeit bewegt.

Unter Repräsentation verstehe ich in diesem Zusammenhang ein „zur Schau stellen“, welches in die Richtung eines „standesgemäßen Auftretens“ geht. Dies ergibt sich aus mehrerlei Faktoren; einerseits muss aus den vielfältigen Bedeutungsmöglichkeiten, die Repräsentation bietet, eine ausgewählt werden, die einen sinnvollen Konnex zum Thema herzustellen vermag. Andererseits wird die Auswahl der Bedeutungsmöglichkeiten durch das Objekt, auf das sich die Repräsentation bezieht, vorgegeben und maßgeblich beeinflusst. Man kann, wenn man sich mit Teppichen beschäftigt keine Bedeutung verwenden, die sich auf die mittelbare Vertretung in einem Staatsgefüge bezieht.

Für die Analyse der Funktion der Moghulteppiche ist daher Repräsentation als „standesgemäßes Auftreten“ zu verstehen.

Kunst ist ein Begriff, der vorschnell zu einer Definition verleitet. Beschäftigt man sich mit dem Wort Kunst ein wenig länger, erhält man eine differenziertere Betrachtung. Eine Erklärung zu finden, die breiter ausgelegt ist, gestaltet sich schwierig. Man steht vor einer Vielzahl an Versuchen, mit einer Fülle an Inhalten, die alle eines gemein haben, sie treffen teilweise zu und teilweise

nicht. Legt man über dieses Überangebot an Möglichkeiten einen Filter, besteht die Wahrscheinlichkeit zu einem probaten Ergebnis zu kommen. Zu beachten ist jedoch, dass der Raster, welcher die Basis des Filters ist, die Rahmenbedingungen beinhaltet, für die die gewünschte Erklärung benötigt wird.

Das Ergebnis dieser Analyse ist eine Umschreibung der „Kunst“, die sich in Richtung Können, meisterhaftes Kunsthandwerk, aber auch das darüber Hinausgehende bewegt.

Setzt man beide Ergebnisse zusammen erhält man eine Bezeichnung, welche den Terminus „Repräsentationskunst“ zu beschreiben versucht. Unter Zuhilfenahme der beiden Teile ist unter „Repräsentationskunst“ das „zur Schau stellen von meisterhaft gefertigten Gegenständen“ zu verstehen. Auf den ersten Blick erscheint diese Interpretation durch und durch logisch und in sich konsistent. Betrachtet man sie differenzierter, drängen sich einige Fragen auf, welche für eine Gültigkeit der Interpretation beantwortet werden sollten.

Wenn Repräsentationskunst das „zur Schau stellen von meisterhaft gefertigten Gegenständen“ ist, dann bleibt zu fragen, wann sie denn entsteht. Warum sie entsteht geht mit erster Frage einher, denn die Frage nach dem Zeitpunkt zieht die Frage nach dem Grunde nach sich. Gleichzeitig wird weiters eine Fragestellung aufgeworfen, wie denn Repräsentationskunst ausgedrückt und eingesetzt wird?

Dieser Fragenkomplex impliziert eine weitere, essentielle Frage nämlich jene nach dem Mittel. Womit wird Repräsentationskunst ausgedrückt, welche Gegenstände werden dazu herangezogen?

Repräsentationskunst kann auch als das „objektive Sichtbarmachen, das Visuelle“ und eine entsprechende Verwendung desselben gesehen werden. Wie vollzieht sich nun diese Visualisierung? Dies geschieht durch die Verwendung von Objekten, welche in eine entsprechende Beziehung oder Rahmen gesetzt werden. Weitergeführt bedeutet das, dass Repräsentationskunst durch Repräsentationsobjekte visuell zur Schau gestellt wird. Somit stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Repräsentationsobjektes. Es muss klargelegt werden, welche Instrumente zur Verwirklichung von Repräsentationskunst verwendet werden können und

verwendet werden. Es ist unerlässlich, sich die Parameter für die Qualifizierung eines Objektes als Repräsentationsobjekt vor Augen zu führen.

4.2. Der Moghulteppich als Repräsentationsobjekt:

Eine Beantwortung der Frage nach dem Repräsentationsobjekt als Mittel zum Ausdruck von Repräsentationskunst gestaltet sich genauso schwierig, wie jene nach Repräsentation oder Repräsentationskunst. Eine Definition dazu findet sich genauso wenig wie zu den anderen, für diese Arbeit bedeutenden, Begriffe.

Um aber die Fragestellung ausreichend erklären zu können, ist es unerlässlich dieser Frage nachzugehen. Eine Beantwortung der Frage, wie denn Repräsentationskunst ausgedrückt wird, ist ein wichtiger Schritt zur Beantwortung der Frage nach dem Zweck der Teppiche in der Moghulzeit.

Da eine Erklärung nicht vorhanden ist, man gezwungen ist, wiederum zusammengesetzt zu umschreiben, werden die einzelnen Beschreibungen der Begriffe Repräsentation und Objekt zu einer zusammengefügt, um dann in Relation zum Kontext dieser Arbeit gesetzt zu werden.

Bis jetzt steht fest, dass es sich bei Repräsentation um ein „Zurschaustellen“ handelt, das in Richtung „standesgemäßes Auftreten“ tendiert.

Ein Objekt in diesem Zusammenhang versteht man als Kunstobjekt, also ein Objekt, das bei Eintritt bestimmter Faktoren entsteht. Faktoren, die vielfältiger Natur sein können, beeinflussen den Wandel eines Objekts vom reinen Nutzobjekt zu einem Kunstobjekt. Dies äußert sich, wie schon zuvor festgehalten, in mannigfaltiger Weise. Am augenscheinlichsten ist die perfekte Technik in der Produktion desselben; hinzukommt ein geänderter Verwendungszweck.

Spricht man von einem Repräsentationsobjekt, meint man ein Kunstobjekt, das als Mittel oder Zweck für ein standesgemäßes Auftreten verwendet wird. Interessant ist die Fragestellung, wann denn ein Kunstobjekt zu einem Repräsentationsobjekt wird?

Für die Beantwortung rufen wir uns kurz die Voraussetzungen in Erinnerung, die erfüllt sein sollten, damit der Wandel vom Nutz- zum Kunstobjekt vollzogen

werden kann. Grob eingeteilt handelt es sich dabei um wirtschaftliche, politische, soziologische, religiöse und individuelle. Treten einige Einflüsse auf, die man einem oder mehreren Faktoren zuordnen kann, ändert sich der Verwendungszweck des Objekts und dieses wandelt sich zu einem Kunstobjekt.

Die Basis der Fragestellung ist also, wann wird das Kunstobjekt zu einem, das ausschließlich Repräsentationszwecken dient? Einen Zeitpunkt zu bestimmen, an dem der eben erwähnte Wandel eintritt, ist unmöglich. Hierbei handelt es sich um einen nach außen hin nur indirekt sichtbaren dynamischen Prozess, dessen Ende ein völlig neuartiges „Gebilde“ ist. Jenes ist keines, das baulich sichtbar ist, sondern es handelt sich hierbei um ein komplexes System direkter und indirekter Mittel, die alle einem einzigen Zweck dienen. Ausgedrückt werden soll, der Status des Herrschers; zu den direkten Mitteln, unter deren Zuhilfenahme dieses System verwirklicht werden soll, befinden sich „Objekte“. Objekte können vielfältiger Natur sein, um einen Status zu symbolisieren und sind in Relation zu den geographischen, religiösen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen des Herrschers zu setzen.

Generell wird eine gesteigerte Nachfrage nach Repräsentationsobjekten dann vorhanden sein, wenn es politisch gesehen, ein konsolidiertes und stabiles Reich gibt, eine funktionierende Verwaltung vorhanden ist und der Herrscher „nur“ bestrebt ist, seine Macht zu erhalten und zu demonstrieren. Tritt dieser Zeitpunkt ein, ist der Wandel von Kunstobjekt zum Repräsentationsobjekt nahe, denn diese werden aus ganz bestimmten Beweggründen heraus in Auftrag gegeben, produziert und einer extrem segmentierten Verwendung zugeführt.

Auch vor dem Teppich machte diese Veränderung des Gebrauches von Kunstobjekten nicht halt. Teppiche wurden für bestimmte Zeremonien, Orte, Besucher und Tätigkeiten produziert und vor allem auch verwendet.

Aus dem Bedürfnis der Moghulen ihre erlangte und gefestigte Macht zu demonstrieren, entstanden verschiedene Arten von Teppichen, die man durchaus als Repräsentationsobjekte bezeichnen könnte. Ein Repräsentationsobjekt entsteht durch die spezielle Verwendung eines Kunstobjektes in Verbindung mit standesgemäßem Auftreten.

Verwiesen sei hier auf den „Durbarteppich“, ein Teil des Zeremoniells der Audienz; ein Teppich, der aufgrund seiner markanten Größe auffällt. Seine

eben erwähnte Größe, sowie die Verwendung dieser Art von Teppich bei Audienzen oder ähnlichen Hofzeremoniellen spiegelt einen sehr eingeschränkten Verwendungszweck wieder. Andere Verwendungsmöglichkeiten erscheinen für diesen Teppich eher unwahrscheinlich. Die Reduzierung seiner Verwendung auf eine einzige oder wenige impliziert eine bestimmte Intention des Herrschers bei der Auftragserteilung. Der Teppich sollte den Boden der Audienzhalle zieren, Besucher beeindrucken und die Macht, den Reichtum und den Herrschaftsanspruch seines Besitzers untermauern.

In diesem Zusammenhang ist der Teppich zu einem Mittel geworden, das aus ganz bestimmten Motiven heraus produziert wurde, dessen Technik und Materialien nahezu perfekt sind und dessen Positionierung einem ganz subtilen System folgt.

Er wurde zu einem Objekt, das beim Betrachter Staunen, Erfurcht, Neid, Wohlwollen auslöste. Anders formuliert, der Teppich ist zu einem Repräsentationsobjekt geworden, zu einem Mittel, mit dem ein Status, ein Wollen ausgedrückt und unterstrichen wird.

4.3. Der Wandel von Repräsentationsobjekten zu Repräsentationskunst:

Ein Gegenstand, der zu einem bestimmten Zweck gefertigt wurde und dem eine ganz spezielle Verwendung eigen ist, dient der Repräsentation. Setzt man ihn in einen Kontext, der entweder zeremonieller, religiöser, persönlicher oder statusrepräsentierender Natur ist, wird daraus Repräsentationskunst.

Darunter versteht man, das „zur Schau stellen von meisterhaft gefertigten Gegenständen“. Worin liegt nun der Unterschied zu einem Gegenstand, mit dem ein Status unterstrichen wird. Auf den ersten Blick ist die Unterscheidung nicht leicht nachvollziehbar, da beide Definitionen einander ähnlich sind.

Um diese Problematik besser fassen zu können, verlassen wir die abstrakte Ebene und vergegenständlichen die Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man die Entstehung, Verwendung und Bestimmung eines Teppichs untersucht. Zu Beginn ist er ein reines Gebrauchsobjekt, ein Gegenstand, der im täglichen Leben seine Bestimmung gefunden hat. Im Zuge der Ausbildung verschiedenster externer und auch interner Faktoren wandelt sich seine

Verwendung und er wird zu einem Kunstobjekt, einem Objekt, das eine ganz neuartige Funktion übernimmt. Treten gehäuft persönliche Einflüsse hinzu wird aus ihm ein Mittel, das einen gewissen Status symbolisiert. Setzt man dieses neue Mittel in ein spezielles System, kann er Teil von Repräsentationskunst werden. Eine Frage zieht sich durch die gesamte Entwicklungs- und Verwendungsgeschichte eines Teppichs, nämlich jene nach dem „Wann?“.

Um das „Wann“ bestimmen zu können, ist es unerlässlich, sich mit der Entwicklung zu beschäftigen, die in dieser Periode stattgefunden hat, in der sich die Verwendung einschneidend - zu Repräsentationskunst - geändert hat.

Das „Wann“ normiert den Endpunkt einer Entwicklung, die eine „formale“ voraussetzt. Einen Zeitpunkt zu bestimmen beinhaltet eine doppelte Frage; eine nach der objektiv nachprüfbaren Entwicklung und eine weitere nach den universellen Rahmenbedingungen, die erstere bedingen und voraussetzen. Umgelegt auf den Teppich stehen wir nun am Ende und fragen nun nach der „segmentiertesten, persönlichsten und menschlichsten Verwendung“.

Sobald der Teppich als Statussymbol verwendet wird, sobald er etwas Spezielles ausdrücken soll, stehen ausschließlich persönliche Motive im Vordergrund. Zu diesem Zeitpunkt ist eine Entwicklung bereits abgeschlossen, die den Teppich vom reinen Gebrauchsobjekt zu einem Repräsentationsobjekt werden ließ. In diesem Bereich sind persönliche Beweggründe sicherlich auch bedeutend, werden aber von anderen, welche wirtschaftlicher, politischer, religiöser oder anderer Natur sind überlagert. Jedes Stadium, in das ein Teppich im Rahmen dieser Entwicklung eintritt, bringt eine Einengung der Faktoren mit sich. Sind bei der Frage wann er denn vom Nutz- zum Kunstobjekt wird eine Vielzahl von Einflüssen bedeutend, reduzieren sich jene wenn man sich fragt, ab wann er denn Repräsentationsobjekt sei.

Man bewegt sich vom Allgemeinen hin zum Besonderen, von grundsätzlich auf alles anwendbaren Möglichkeiten hin zu im „Extremfall“ auf persönliche Wünsche ausdrückenden und repräsentierenden. Man befindet sich im obersten Segment einer Entwicklung, in dem man sich mit dem Wollen und Wünschen einzelner Personen auseinandersetzen muss. Zusätzlich zum Wollen und Wünschen kommt noch das „Wie kann ich das einsetzen?“ hinzu. Man denkt über die konkrete Verwendung eines Objekts nach, nicht nur in seinem „klassischen“ Bereich, sondern beginnt, es in ein System einzubinden.

Eines, das nach teilweise sehr komplexen Regeln abläuft und dessen Resultat immer ein ganz segmentierter, individueller Nutzen sein kann. Dies wird durch die Verwendung verschiedenster Mittel erreicht, welche einem ganz bestimmten Zweck dienen und die in ein Regelwerk eingebunden werden. Treffen all diese Parameter zu, dann sprechen wir von Repräsentationskunst, also die Manifestation standesgemäßen Auftretens durch Repräsentationsobjekte.

Anders ausgedrückt, was muss eintreten, damit ein Teppich Repräsentationskunst wird? Fest steht, es handelt sich dabei um Einflüsse, die in der Person als solche liegen oder aber auch mit dem Hof, Hofstaat und Hofzeremoniell in Zusammenhang zu bringen sind. Welche Beweggründe können Herrscher gehabt haben, einen Teppich zu verwenden, wo, wie und zu welchem Zweck?

Die Entwicklung der Moghulteppiche in Indien geht einher mit der Entwicklung der Herrschaft der Moghulen auf dem indischen Subkontinent. Teppiche in Verbindung mit Kunst im Allgemeinen ist immer eine Folge von vorheriger politischer Konsolidierung. Ein Herrscher, der sich mit politischen Gegnern, Aufständen oder mit Herrschaftsorganisation beschäftigen muss, findet wenig Zeit und auch wenig Nutzen sich in diesem Bereich zu beschäftigen. Eine Perfektionierung von Repräsentation durch Kunst tritt erst in jenem Stadium eines Staates auf, in dem eine Konsolidierung stattgefunden hat und es sich nur mehr um den Erhalt und die Pflege der Legitimation von Herrschaft handelt.

Seine Position ist definiert, seine Herrschaft unantastbar und sein „Haus“ lässt sich im Idealfall auf einen besonderen Ursprung zurückführen. Jetzt tritt wieder ein Phänomen auf, welches schon in der Frage nach dem Zeitpunkt der Werdung des Kunstobjekts bedeutend war, die Notwendigkeit. Die Moghulherrscher regierten nun quasi absolut, brauchten niemanden mehr zu fürchten und plötzlich begannen sie, sich Gedanken darüber zu machen, wie man denn den Status als Herrscher ausdrücken kann.

Dies ist ein Vorgang, der jedem Herrscher jedes Volkes, auf jedem Kontinent und zu jeder Zeit gemein ist. Hat man einmal Herrschaft erlangt, versucht man diese auch zu erhalten und dies nicht nur durch direkte Instrumente, sondern auf mannigfaltige Weise. Man beginnt seine Funktion und seine Würde auszudrücken; dies geschieht in der Regel durch ein System, eine Art Zeremonie, die eingehalten wird, immer wenn der Herrscher auftritt. Sie wird

auch dauernd eingehalten, ein Zuwiderhandeln hat Bestrafung zur Folge. Zu diesem Zweck bedarf es Mittel, um diese Zeremonie durch visuelle Gegenstände auszudrücken und für die Teilnehmer und vor allem für das Volk leichter verständlich zu machen. Eine abstrakte Huldigung einer Person ist für den durchschnittlichen Menschen schwer nachvollziehbar, verbindet man aber mit der Huldigung verschiedenste Gegenstände, tritt eine Art Wiedererkennung ein und die Zeremonie wird allgemein gültig und daraus entwickelt sich ein Usus.

Die Beweggründe für die Verwendung eines Repräsentationsobjekts in einem Ritus, der zu einer Art Zeremonie wird, sind teilweise in der Tradition verankert, in der der Herrscher geboren und aufgewachsen ist. Die Grundprägung ist sicherlich traditionsmotiviert. Dazu kommt der Faktor Religion, einen, den man nicht außer Acht lassen sollte. Sehr viele Entscheidungen bedeutender Herrscher sind religionsmotiviert und bei der Verwendung von speziell gefertigten Objekten wird die Religion nie zu vernachlässigen sein. Den Teppich kann man in islamisch geprägten Kulturen nie ohne den Konnex mit der Religion herzustellen, sehen. Dies soll nicht heißen, dass Moghulteppiche religiösen Charakter haben, man kann es nicht ausschließen und sollte die Religion in die Überlegungen dazu mit einbeziehen.

Logische Fortsetzung dieses dynamischen Prozesses ist die Frage nach der „Auswahl der Mittel und deren Präsentation“. Nach dem Erkennen der Notwendigkeit eines Machterhaltes, ist es nur natürlich, sich auch Gedanken zu machen, wie und wodurch er dargestellt wird. Mittel gibt es viele, wie zum Beispiel Bauten, plastische Kunst, Malerei, Dichtung und Musik. Den Schwerpunkt, in welchem sich der Herrscher definiert, lag bei ihm. Je nach Geschmack und persönlicher Vorliebe des jeweiligen Landesfürsten wurden unterschiedliche Bereiche gefördert und forciert.

Auch beim Erhalt der Macht gibt es vielerlei Möglichkeiten. Die bedeutendste ist das Mäzenatentum, welches ein sehr breites Spektrum an Machtdemonstration zulässt. Ein Herrscher, der sich eine Schar an Künstlern hält, untermauert seinen Anspruch und baut diesen noch aus. Mäzenatentum ist in der Geschichte und in der Kunst ein sehr wichtiger und bedeutender Teil. Ohne

Förderer gäbe es die bedeutendsten Kunstwerke nicht, viele Entdeckungen wären nicht gemacht worden. Mit den Künstlern oder mit den Entdeckern geht naturgemäß auch die Nennung des Herrschers einher, der jene finanzierte. Auf diese Art und Weise blieben die Herrscher in Erinnerung. Hier sieht man die Machterhaltung sehr schön, denn mit dem Wollen und Können, sich ein Heer an Künstlern zu leisten, untermauert ein Herrscher seinen Anspruch. Dies wurde phasenweise so ad absurdum geführt, dass es quasi zur Pflicht wurde, sich Künstler zu leisten.

Eine weitere Möglichkeit seinen Anspruch auf Herrschaft zu zeigen, war, sich eines Systems zu bedienen, das dem Herrscher huldigt. Man bediente sich eines Zeremoniells. Ein solches birgt den Vorteil, dass der Herrscher seinen Anspruch aufrecht erhalten kann, da es sich bei den meisten dieser Systeme um ein aufbauendes handelt, wonach der Herrscher und seine „Erscheinung“ bewusst eingesetzt wurde. Ein geschicktes System, verbunden mit den richtigen Mitteln hatte zur Folge, dass der Herrscher seinen Anspruch zementieren konnte. Wollte man sich eines solchen bedienen, musste man eine Entscheidung treffen, ein bestehendes heranzuziehen, zu überarbeiten und den persönlichen Bedürfnissen des jeweiligen Monarchen anzupassen oder ein völlig neuartiges System zu entwickeln.

Ein weiteres Mittel, dessen sich ein Herrscher bedienen kann, ist die Verwendung verschiedener Arten von Objekten. Diese können mit Symbolen versehen sein und dadurch seinen Status festlegen. Zumeist handelt es sich bei diesen Objekten um schon vorhandene, die weiterentwickelt und mit anderen, direkt dem jeweiligen Herrscher zuordenbaren, Symbolen versehen werden. Diese Gegenstände werden in weiterer Folge zu reinen Zeremonialgegenständen, die nur mehr einem einzigen Zweck dienen und dann nur mehr damit assoziiert werden. Verwiesen sei hier auf das Szepter und den Reichsapfel, den geschwungenen Stab des Pharaos und den halbhohen Stock des persischen Königs.

Diese Gegenstände werden in ihrer Entwicklung vom ursprünglichen Zweck weit entfernt und durch eine eigene Art, Ausformung und Musterung zu einer eigenen Gattung mit spezieller Symbolik.

Eines dieser Mittel ist der Teppich, den man auch zur Erhaltung und Manifestation des Anspruchs verwenden kann. Am Hof der Mogulherrscher fanden sich Teppiche in mannigfaltigster Verwendung. Unter anderem auch in dem Saal, in dem der Herrscher seine Audienzen abhielt. Aus diesem Vorhandensein hat sich eine Teppichgattung entwickelt, die man Durbarteppich nennt. Dabei handelt es sich um flächenmäßig sehr große Teppiche, die sich im Audienzsaal befanden und auf denen die Besucher im Zuge der Audienz gingen, saßen oder standen.

Führt man sich die Kernfrage wieder vor Augen, wann denn aus dem Repräsentationsobjekt Repräsentationskunst wird, dann hat man mit dem Durbarteppich ein sehr gutes Beispiel, anhand dessen die Entwicklung vom Repräsentationsobjekt zur Repräsentationskunst, so überhaupt möglich, nachvollziehbar ist.

Basierend auf dem Feststehen als Repräsentationsobjekt, muss man sich fragen, welche Faktoren bewirken seinen Wandel zur Repräsentationskunst. Fest steht, dass der Durbarteppich aufgrund seiner Größe auch repräsentativen Zwecken gedient haben könnte. Seine Funktion, seine Verwendung hat keinen reinen Gebrauchsnutzen mehr, er wird produziert zu einem bestimmten Zweck, er soll in einem großen Saal oder in einer großen Halle liegen. Ein Gebrauch im täglichen Leben ist, aufgrund seiner enormen Ausmaße, schon äußerst unwahrscheinlich. Wurde er geknüpft, um repräsentativen Aufgaben zu dienen und wenn ja kann er auch zu Repräsentationskunst werden?

Repräsentationskunst wurde definiert als das „Zurschaustellen von meisterhaft gefertigten Gegenständen“, in diesem Sinn ist der Durbarteppich sicherlich Repräsentationskunst, denn er liegt in der Audienzhalle des Herrschers und soll dort Besucher beeindrucken. In diesem Zusammenhang kann man den Durbarteppich durchaus als Repräsentationskunst ansehen, ich möchte jedoch die Kategorisierung um eine erweitern. Der vorher erwähnte Fall ist meines Erachtens als Repräsentationskunst im engeren Sinne zu sehen, da sich die Repräsentation direkt mit dem Kunstobjekt verbindet. Der Teppich als solcher ist das primäre Mittel, um die Stellung seines Besitzers zu definieren. Er wird so platziert, um beim Betrachter die größtmögliche Wirkung zu erzielen. Anhand des Durbarteppichs lässt sich aber auch Repräsentationskunst im weiteren Sinne bestimmen; darunter versteht man ein Vorgehen, das über die bewusste

Platzierung von Repräsentationsobjekten hinausgeht und diese mit einem System von Handlungsabläufen kombiniert, um Teil einer komplexen Handlung zu werden, die als ganzes als Repräsentationskunst bezeichnet werden kann. Der Durbarteppich wurde in einer Halle platziert, seine Bestimmung war aber nicht ausschließlich das Liegen. Er war ein zentraler Punkt in der Audienz des Moghulherrschers, wie aus Miniaturmalereien ersichtlich. Um den Teppich herum entwickelte sich ein System aus Handlungssträngen, die ineinander verwoben, die gesamte Audienzzereemonie darstellen. In dieser war der Teppich ein Mittel, ein Repräsentationsobjekt, das durch die Verwendung als solches zu einer Kunstform wird. Dies geschieht durch seine eigentliche Bestimmung, durch das Liegen in einer Halle und durch seine Funktion in einem bestimmten Bereich.

In Zusammenhang mit der Durbarkultur, kann man den gleichnamigen Teppich als Repräsentationskunst bezeichnen. Führt man diese Argumentation weiter, müsste man zu dem Schluss kommen, dass jeder Teppich mit einer bestimmten zweckgebundenen Verwendung automatisch als Repräsentationskunst per se zu bezeichnen sei. Argumentativ hat diese Kette durchaus ihre Berechtigung, zu bedenken ist aber, dass man eine Verwendung im Sinne der Repräsentationskunst nicht für jeden Teppich so schlüssig wie für den Durbar führen kann.

Eine Teppichart, deren Form ebenfalls wie der Durbarteppich ins Auge sticht, sind die „Shaped Carpets“. Bei diesen handelt es sich um Teppiche mit floralem Muster, deren einzigartige Form dem Betrachter sofort ins Auge sticht. Der Teppich ist auf drei Seiten gerade, eine Seite weist aber eine eigenartige Ausformung in der Begrenzung auf. Dabei handelt es sich um eine mehreckige Aussparung, die den Schluss nahe legt, der Teppich könnte im Anschluss an ein Podest, einen Thron, einem Pavillon oder Brunnenbecken gelegen haben. Interessant ist das Vorhandensein einer durchlaufenden Borte, das darauf deutet, dass der Teppich in seiner jetzigen Form in Auftrag gegeben wurde und nicht einfach beschnitten worden ist. Daraus kann man den Schluss ziehen, dass eine gebräuchliche Verwendung dieser eher unwahrscheinlich ist. Man kann weiters folgern, dass es sich aufgrund der erschwerten Alltagsgebräuchlichkeit um ein Kunstobjekt handelt. Die Verwendung dieser

Arten war auf einen oder wenige Zwecke beschränkt. Dies bedingt schon seine Form; der massenweise Gebrauch dieser Art ist äußerst unwahrscheinlich, ähnlich der des Durbarteppichs. Der „Shaped Carpet“ ist ein Teppich, der einen ganz speziellen Zweck verfolgt, zu diesem Zweck und sonst keinem weiteren produziert wurde und daher ein Repräsentationsobjekt darstellt. Führt man die Argumentation von oben weiter, müsste er auch Repräsentationskunst darstellen, da er seiner Form wegen an ganz speziellen Plätzen lag. Daher muss er Repräsentationskunst sein.

So weit ist diese Theorie durchaus richtig, wenn man sie einschränkt und sagt, der „Shaped Carpet“ ist seiner Form, seiner Bestimmung, seiner Musterung, seiner Intention bei der Produktion nach Repräsentationskunst. Dies trifft zu, wenn man im engeren Sinne beifügt; betrachtet man den „Shaped Carpet“ als Objekt als solches, dann kann man durchaus von Repräsentationskunst im engeren Sinne sprechen. Er dürfte eine ähnliche Funktion gehabt haben, wie der Durbarteppich, wenn man sich Gedanken gemacht hat, wo ein Teppich mit dieser Art Aussparung denn überall liegen konnte. Die Möglichkeiten sind begrenzt, wenn man sich die Architektur eines Moghulpalastes vergegenwärtigt. Mehreckige Aussparungen deuten auf etwas Bedeutendes hin, wie zum Beispiel ein Podest, ein Pavillon, ein Thron, ein Sessel. Dies sind traditionell Bereiche des Palastes, die dem Herrscher oder zumindest der Familie des Herrschers vorbehalten sind. Der „Shaped Carpet“ war also mit ziemlich hoher Wahrscheinlichkeit in unmittelbarer Nähe der Herrscherfamilie gelegen. Diese Lage, seine Technik, seine Farbgebung, seine Musterung und vor allem seine eigenwillige Form deuten darauf hin, dass er eine „Maßanfertigung“ war und einem bestimmten Zweck diente, daher kann man ihn als Repräsentationskunst im engeren Sinne sehen.

Ob er auch Repräsentationskunst im weiteren Sinne gewesen ist, kann nicht festgestellt werden. Sollte er sich in einem Raum befunden haben, der einem besonderen Zweck diente, dann kann man diese Frage bejahen. Lag ein „Shaped Carpet“ in der Audienzhalle um den Thron des Moghulherrschers, wurde er wie der Durbarteppich zu Repräsentationskunst im engeren und im weiteren Sinne.

Anhand des Wandteppichs lassen sich sehr schön die Rahmenbedingungen aufzeigen, die eintreten müssen, damit ein Objekt zu Kunst wird. Unstreitig ist, dass der Wandteppich ein Repräsentationsobjekt ist. Seine Form und Verarbeitung, vor allem aber seine Verwendung als solcher lassen diesen Schluss zu. Nun kann man sich aber noch die Frage stellen, handelt es sich dabei um Repräsentationskunst? Rufen wir uns noch einmal die Faktoren in Erinnerung, die vorhanden sein müssen, um einen Teppich als Repräsentationskunst zu qualifizieren. Ein Wandteppich ist aufgrund seiner Lage schon ein besonderes Objekt, daher ist der Schluss ihn als Repräsentationskunst im engeren Sinne zu qualifizieren durchaus berechtigt. Seine Existenz verdankt er dem Willen des Herrschers, seine Motive sind ausschließlich geprägt von den Wünschen des jeweiligen Fürsten. Besonderes Augenmerk bei Wandteppichen legt man auf die Motivgebung. Dies geschieht schon bei der „Planung“ dieses Teppichs. Wie er aussehen soll, was darauf abgebildet sein soll und in welchen Farben muss schon vorher feststehen. Da er an der Wand hängt und seine Wirkung von dort entfalten soll, ist die Frage nach dem Motiv eine zentrale, sowohl bei der Produktion wie bei der Analyse. Das Motiv ist es auch, an dem man bei der Analyse der Frage Repräsentationskunst ja oder nein beginnen muss. Betrachtet man den Bostoner Bildteppich, dann drängt sich der Schluss auf, dass die Motivwahl ganz bewusst erfolgte und der Teppich sicherlich nicht gefertigt wurde, um in irgendeinem Raum zu hängen. Die Symbolik deutet darauf hin, dass der Teppich geknüpft wurde, um in der Nähe des Herrschers zu hängen, vielleicht in einem Raum, der zu Gesprächszwecken oder ähnlichem gedient hat. Aufgrund dieser Wahrscheinlichkeiten liegt der Schluss nahe, den Wandteppich als Repräsentationskunst im engeren Sinne zu sehen.

Anhand der Kriterien ist eine Einordnung als Repräsentationskunst im engeren Sinn durchaus logisch nachvollziehbar, da er seiner Motive und seiner Verarbeitung wegen nicht als reines Repräsentationsobjekt zu sehen ist.

Abschließend kann man festhalten, dass eine exakte Bestimmung des Momentes, in dem ein Repräsentationsobjekt zu Repräsentationskunst wird, sich als sehr schwierig herausstellt. Die Feststellung eines Gegenstandes als Repräsentationsobjekt ist die Voraussetzung, an der sich eine

Weiterentwicklung zu Repräsentationskunst anknüpfen kann. Dazu bedarf es allerdings, dass das zur Schau stellen in den Vordergrund tritt und mit den Wünschen und Bedürfnissen des Herrschers kombiniert wird. Tritt diese Kombination ein, dann spricht man von Repräsentationskunst im engeren Sinne. Dabei handelt es sich um Objekte, von meisterhafter Qualität, die zu einem einzigen Zweck gefertigt werden, dem zur Schau stellen desselben.

Gesellen sich zu jener noch andere Faktoren, die im Einflussbereich des Herrschers liegen und entwickelt sich daraus ein eigenes „System“, dann spricht man von Repräsentationskunst im weiteren Sinne. Nicht jedes Objekt, das als Repräsentationskunst im engeren Sinne zu qualifizieren ist, ist automatisch auch eines im weiteren.

Wenn man den Zeitraum, in dem sich der Wandel vollzieht, beschreiben muss, dann ist es jener, in dem das Repräsentationsobjekt eine ganz bewusste und spezielle Verwendung durch den Herrscher erfährt und dem ausschließlichen Zweck der Repräsentation dient.

Wird einem Teppich diese Behandlung zuteil, dann spricht man von einem Teppich als Repräsentationskunst.

4.4. Repräsentationskunst und Macht – der Teppich als Symbol der Macht:

Nachdem nun feststeht, was Repräsentationskunst im engeren und im weiteren Sinne ist, muss nun erklärt werden, welche Verwendungsmöglichkeiten es für diese Art von Kunst gibt. Repräsentationskunst im engeren Sinn, ein Kunstobjekt ausschließlich im Auftrag und für den Gebrauch des Herrschers produziert, unterscheidet sich von jener im weiteren Sinn nur durch die Verwendung. Um zur Repräsentationskunst im weiteren Sinne zu werden, wird ein Kunstobjekt in ein Gefüge eingebettet. Der Unterschied besteht darin, dass mit dieser Einbeziehung der Sinn und Zweck des Kunstobjekts geändert wird. Von einem reinen „Repräsentieren“, einem „zur Schau stellen“, wird es Teil eines Systems, das einen ganz anderen Zweck verfolgt. Man befindet sich nun auf der Stufe, in der ein Kunstobjekt, sprich ein Repräsentationsobjekt, ein Bindeglied zwischen künstlerischer Gestaltung und subjektivem Ausdruck wird. Ein Kunstobjekt, von Meistern in höchster Qualität gefertigt, wird einer

Verwendung zugeführt, die ausschließlich den subjektiven Wünschen und Motiven einer Person, dem Herrscher, dient. Es stellt sich nun die berechnete Frage, wozu man Repräsentationsobjekte in ein mehr oder weniger komplexes System setzt? Die Antwort ist eine ganz einfache, es geht um Macht in mannigfaltiger Form, um deren Erlangung und Erhaltung.

4.4.1. Was ist Macht?

Macht ist ein Begriff, der verschieden definiert werden kann, je nach der Verwendung derselben. Man versteht unter Macht z. B. die physische oder psychische Überlegenheit gegenüber anderen, Informations- und Wissensvorsprung, ein höherer Grad von Organisation, sowie das Ausnutzen von Herrschaftsstrukturen in Kombination mit der Angst der Herrschaftsunterworfenen. Die breiteste Definition umschreibt Macht als „die Summe von Einflussmöglichkeiten in politischer, wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht“¹⁸¹. Diese Definition umschreibt in kurzen Worten alle Voraussetzungen, die Vorliegen müssen, um von Machterlangung sprechen zu können.

Es geht um die Frage, wann ein Usurpator, eine Person, die gewaltsam die Herrschaft über ein Gebiet erlangt hat, sich in einen gefestigten Herrscher verwandelt. Nach erfolgreicher Erlangung beginnt eigentlich erst die Arbeit eines Herrschers, denn es geht nun um die „Verwandlung“ dieser in Macht. Diese Unterscheidung ist von zentraler Bedeutung, denn unterschiedliche Herrschaftsformen erfordern verschiedene Arten von Machtdemonstrationen. Ein Regent mit einer abgeleiteten Legitimation hat andere Bedürfnisse seine Macht zu zeigen, als einer, der originär an die Spitze des Staates gelangte. Machterlangung geschieht in der Regel durch langsame Inanspruchnahme von vorhandenen Staatsressourcen durch Vertrauenspersonen des neuen Herrschers. Nach erfolgter Übernahme ist jeder Machthaber vom Wunsch getragen, diese möglichst lange zu erhalten und an seine Nachfahren weiterzugeben. Aus der Machterlangung wird nun die Machterhaltung. Grundsätzlich stehen fast alle Möglichkeiten offen, von direkten, wie den Handlungen des Herrschers in Rechtsprechung und Religion, über die

¹⁸¹ Der Brockhaus in 15 Bänden, Bd. 9, Leipzig 1998, S. 9.

Verwendung eigener Zahlungsmittel, die Organisation einer einheitlichen Verwaltung hin zu indirekten, wie Bautätigkeit, Hofhaltung und ähnliches. Herrscher nachfolgender Generationen waren bemüht ihre angeborene Stellung aufrechtzuerhalten.

Dies führt uns zu einer weiteren Frage, nämlich nach der Demonstration, wie demonstriert man Macht? Welche Gründe gibt es, seine Macht jedem zu zeigen?

Ein Herrscher, der erst kurz an der Macht ist, muss seine eben erlangte seinen Untertanen zeigen. Ohne die permanente Präsenz des Herrschers als Herrscher ist seine Regentschaft nicht von Dauer. Ein Machthaber muss danach trachten, als solcher erkennbar zu sein. Dies kann unterschiedlich erfolgen; einmal durch physische Präsenz, durch das Zeigen der Person des Herrschers im Rahmen von Handlungen kultischer oder staatlicher Natur. Die physische Präsenz der Person ist die einfachste und schnellste Art zu zeigen, wer im Staat die letzte Entscheidung hat. Sie ist auch die wirkungsvollste, denn das Volk zollt dem Herrscher bei seiner physischen Erscheinung am meisten Respekt. Eine permanente physische Anwesenheit ist aber dauerhaft nicht möglich und auch nicht sinnvoll, denn dadurch steigt auch das Risiko, dass Anschläge verübt werden. Daher begannen Machthaber schon sehr früh damit, ihre Herrschaft und vor allem ihren Anspruch auf die Herrschaft durch andere Mittel auszudrücken. Mit der physischen Anwesenheit einher geht der Hofstaat. Seine Untertanen begannen zu assoziieren, dass Herrscher und Hofstaat zusammengehören. Gleiches geschah mit der Kleidung, sodass sich am Ende der Entwicklung ein eigener Terminus, nämlich die Hoftracht, etablierte. Aus dieser Assoziation entwickelte sich langsam eine Symbolik, die jeweils nur dem einzelnen Herrscher vorbehalten war. Mit der Ausbildung der „Herrschersymbolik“ und der damit verbundenen Assoziation eines bestimmten Gegenstandes mit dem Regenten erreicht die Demonstration von Macht ihren Höhepunkt und damit auch ihr vorläufiges Ende. Ihr eigentliches Ziel ist erreicht, jetzt geht es nur mehr um die Verfeinerung der Demonstration. Macht muss gezeigt werden, um erhalten zu werden. Dies ist der Grundsatz, der jeder Demonstration zugrunde liegt, die Ausgestaltung und die dazu verwendeten Mittel unterscheiden sich von Herrscher zu Herrscher und sind natürlich dem Lauf und den Entwicklungen der Zeit unterworfen.

4.4.2. Machtdemonstration unter den Moghulen:

Auch die Moghulen sahen sich, nach der Erlangung der Herrschaft auf dem indischen Subkontinent, gezwungen, ihre eben erlangte Macht zu erhalten. Dabei bedienten sie sich verschiedenster Mittel und Techniken, die diesen Zweck erfüllen sollten. Ausgangspunkt war der kulturelle Raum, in dem sie ihre Machtposition behaupten wollten gepaart mit ihren eigenen religiösen und politischen Überzeugungen. Diese Verschmelzung verschiedenster Inhalte, Symbole und Riten führte zu einer eigenen Art der Demonstration.

Ging es den ersten Moghulherrschern noch um die Erlangung der Macht, so wandelt sich mit Akbar und seinen Nachfolgern die Machterlangung zu einer Machterhaltung. Mit der beginnenden Konsolidierung des Staatsgefüges tritt das Demonstrieren der Herrschaftswürde in den Vordergrund. Eine erste Entwicklung in diese Richtung stellte die Verwaltungsorganisation unter Akbar dar. Dieser teilte das Reich in 12 Provinzen unter zentraler Verwaltung und strich dadurch seine Position als unumschränkter Regent hervor. Im Zuge der Machterlangung sind Formen der direkten Repräsentanz des Herrschers notwendig, um die eben erst unterworfenen Gebiete von der neuen Regentschaft zu überzeugen. Physische Präsenz in noch so entlegenen Gebieten des Reiches erzielt man nur durch einen mobilen Hof. Durch die fortschreitende Innehabung der Regentschaft innerhalb einer Dynastie wird die Demonstration derselben durch physische Präsenz reduziert und es beginnen sich andere Möglichkeiten auszubilden, mit denen man seinen Anspruch auf den Thron untermauern und nach außen tragen kann. Voraussetzung dafür ist ein in sich selbst konsolidiertes Reich, welches „nur mehr verwaltet“ werden muss. Diese Situation gibt dem Regenten die Möglichkeit, Mittel und Wege zu suchen und zu finden, wie er seine Position nach außen hin transportieren kann.

Die innere und äußere Stabilität des Staates gab den Moghulherrschern die Möglichkeit, eine eigene Form höfischer Kunst auszubilden, die eine Vermengung ihrer eigenen Traditionen mit denen Indiens darstellte. Durch diesen speziellen „Mix“ entstand eine Form von Kunst, die unter die Gattung der

höfischen Kunst im allgemeinen Sinne fällt, aber einen entscheidenden Unterschied zu der „klassischen“ höfischen Kunst aufweist. Durch die Vermischung persischer, indischer und moghulischer Einflüsse entwickelte sich eine eigenständige Form der künstlerischen Entfaltung, die in überwiegendem Ausmaß der Repräsentation und der Demonstration von Herrschaft und damit verbunden der ihr innewohnenden Macht ausdrückt. Diese Versinnbildlichung von Macht beginnt mit einer verstärkten Erweiterung höfischer Kunst dahingehend, dass Gegenstände des täglichen Bedarfs eine exquisitere Ausgestaltung erhielten. Wozu bedurften „Gebrauchsgegenstände“ einer edleren Form? Der Herrscher war nicht mehr gezwungen, den größten Teil seiner Regentschaft mit Ordnung und Expansion zu verbringen, sondern sein Schwerpunkt verlagerte sich in Richtung „Hofhaltung“. Durch diese verstärkte Ausdrucksweise seiner Stellung sah er sich gezwungen, implizit durch Verwendung besonderer Gegenstände, jene den Besuchern gegenüber auszudrücken. Durch eine vermehrte „Hofhaltung“ und die damit verbundene Möglichkeit seinen Status auszudrücken, begannen die Machthaber, einfache Gegenstände und Kunstwerke zu veredeln und diesen einen besonderen Zweck angedeihen zu lassen. Aus einem einfachen „Werkstück“ wurde dann im Laufe der Zeit ein Symbol des Regenten, ein Symbol seiner Macht.

Interessant dabei ist, dass diese „Gewalt“ des Herrschers in mannigfaltiger Weise ausgedrückt wurde. Man denke hier als erstes an Krone und Szepter, an Fahnen und Wappen, den Thron und das gesamte Hofzeremoniell.

Eine zentrale Stellung in diesem Zusammenhang wird den textilen Stücken eingeräumt. Verwiesen sei hier nur auf die vielfältigen Ausformungen der Hoftracht, der zeremoniellen Gewänder und Prunkdecken. Kann man in diesem Zusammenhang Teppichen auch einen so hohen Stellenwert beimessen? Auf den ersten Blick erscheint dies schwer nachvollziehbar, denn bei einem Teppich handelt es sich „nur“ um ein Dekorationsobjekt. Festgestellt wurde bisher schon, dass indische Teppiche aus der Moghulzeit Repräsentationskunst sind. Wurden diese Kunstobjekte auch eingesetzt, um auf subtile Art und Weise die Herrschaftsgewalt des jeweiligen Machthabers auszudrücken?

4.4.3. Der Teppich als Symbol der Macht:

Um die Frage der Eignung des Teppichs als Symbol der Macht beantworten zu können, ist es sinnvoll festzulegen, nach welchen Kriterien die Analyse durchgeführt werden soll. Ein erster Anhaltspunkt in der Betrachtung ist die Form, herangezogen werden Teppiche, die aufgrund ihrer außergewöhnlichen Form oder Größe sich von anderen Teppichen unterscheiden. Diese Größe oder Form lässt den Schluss zu, dass die Teppiche dieser Art einer besonderen Verwendung unterlagen und deshalb eventuell zur Demonstration der Macht gedient haben könnten. Nach der „formalen“ Betrachtung von verschiedenen Arten indischer Teppiche, wird deren „Inhalt“ dieser untersucht. Sind Motive und/oder Ornamente vorhanden, die darauf hindeuten, dass durch die Verwendung dieses Teppichs der Regent seine Stellung ausdrücken wollte? Gibt es eventuell eine Verbindung beider Ansatzpunkte? Sind indische Teppiche ihrer Form und ihres Inhalts wegen als Mittel zur Machtdarstellung herangezogen worden?

Fest steht, dass Macht in verschiedensten Formen ausgedrückt werden kann. Umgelegt auf Teppiche bedeutet dies die Frage nach der Verwendung von jenen als Mittel zur Machtdemonstration. „Kann Macht durch Teppiche ausgedrückt werden oder waren sie nur ein Mittel zur Versinnbildlichung?“ Wozu diese Unterscheidung, geht es doch dabei „nur“ um eine sprachliche Differenzierung? Doch so einfach ist dies nicht, denn ein Symbol steht für den Gegenstand oder die Person. Beim Anblick desselben assoziiert der Betrachter automatisch den Gegenstand oder die Person mit der oder den das Symbol in Verbindung gebracht wird. Eine Versinnbildlichung dient lediglich der Unterstützung, die Assoziation ist noch nicht so weit fortgeschritten, dass automatisch ein Bezug zwischen Gegenstand und Person herbeigeführt wird. Insofern ist der „kleine“ sprachliche Unterschied doch entscheidend für die Betrachtung, wozu ein Kunstobjekt gedient haben könnte.

Nach Maßgabe der zuvor umrissenen Kriterien werden aus der Vielzahl indischer Teppicharten der Durbarteppich, die „Shaped Carpets“ und der Bildteppich einer eingehenden Analyse auf ihre mögliche Symbolik hin unterzogen.

4.4.3.1. Der Durbarteppich:

Als erste Gattung, die nach der formalen Prüfung einer näheren Betrachtung unterzogen wird, ist die Gruppe der Durbarteppiche. Diese Art zeichnet sich durch außergewöhnliche Größe aus, die den Verdacht nahe legt, dass der Teppich zu einem bestimmten Zweck produziert wurde. Der Name „Durbar“ in Verbindung mit den großformatigen Teppichen steht in einem direkten Zusammenhang mit einem speziellen Ritus, „Durbar“ genannt. Darunter versteht man zusammengefasst, eine Audienz beim Herrscher.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet bekommt die Größe eines Durbarteppichs eine ganz neue Bedeutung. Sollte der Teppich die Audienzhalle zieren, ist seine Größenwahl logisch nachvollziehbar; zu klären bleibt, welche Funktion der Teppich dabei übernehmen sollte. Unstrittig ist, dass er zum Zwecke des „Hofhaltens“ produziert wurde und seine Bestimmung dürfte das Liegen in der Audienzhalle gewesen sein. Nun stellt sich die Frage, ob er herrschaftliche Macht symbolisiert oder ob er „nur“ ein probates Mittel war, um den Status des Regenten zu untermauern. Hier geht es um die Frage nach dem Symbol oder der Versinnbildlichung. Der Teppich lag im „diwan-i'am“ – der Audienzhalle –, war Teil des Systems der Audienz, somit im Bereich der Macht, deren Ausübung und Anwendung. Ein Untertan, der einer Audienz des Herrschers beiwohnte, betrat die Halle und fand sich auf dem Durbarteppich wieder.

Diese Indizien sprechen für eine sehr zentrale Bedeutung des Teppichs, sagen jedoch noch nichts über seine eigentliche Bedeutung aus. Aus einigen Miniaturmalereien lässt sich ableiten (vgl. Abb. 10, Abb. 13, Abb. 20, Abb. 21), dass der Teppich ein stark frequentiertes Objekt im Rahmen der Audienz gewesen sein muss. Auf diesem finden sich die Würdenträger, Untertanen und alle weiteren Personen wieder, denen der Regent eine Audienz gewährte. Ohne den Teppich wäre ein solches System schwer vorstellbar, aber welche Funktion erfüllt denn nun der Durbarteppich eigentlich?

Zum einen ist er sicherlich Schmückstück, geschaffen um dem Raum Farbe, Form und Wärme zu geben. Zum anderen erfüllt er noch einen weiteren Zweck, er ist ein Auftragswerk, das über den Zweck des Schmückens hinausgeht. Seine enorme Größe resultiert ja aus der Dimension der Halle, in der er seiner

Bestimmung nach zu liegen hatte. Diese Größe des Teppichs allein lässt schon den Schluss zu, dass er nicht in „Massenproduktion“ für den Tagesgebrauch hergestellt wurde. Einen Teppich in dieser Dimension zu knüpfen, ist mit herkömmlichen Webstühlen nur sehr schwer durchführbar. Es bedarf eines großen Einsatzes von Mensch und Material, um derart großflächige Teppiche zu produzieren. Dieser Aufwand zieht dementsprechend hohe Kosten nach sich, daher kann man vermuten, dass der Durbarteppich nur Personen zur Verfügung stand, die über eine gewisse Machtposition verfügten und diese auch nach außen hin sichtbar machen wollten.

Durch das „Auskleiden“ der Halle mit riesigen Teppichen drückte der Regent seinen Wohlstand und seine Stellung aus, denn wer, außer einer hochgestellten Persönlichkeit, kann es sich sowohl finanziell als auch gesellschaftlich leisten, eine Heerschar an Knüpfern zu beschäftigen, um derart „mächtige“ Teppiche anfertigen zu lassen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Durbarteppich, als Teil des Drubarsystems, eine wichtige Stellung einnahm, dies in zweifacher Hinsicht. Einerseits rief er beim Betrachter Staunen, Ehrfurcht und Respekt hervor. Andererseits nützte der Herrscher die Reaktionen seiner Untertanen beim Anblick dieser Teppiche aus, um dadurch seine Stellung zu stärken. Somit kann man festhalten, dass der Durbarteppich mit ziemlicher Sicherheit Teil des Repräsentationssystems der Macht unter den Moghulherrschern war. Nicht gesichert ist, ob die Untertanen den Durbarteppich als Symbol des Regenten ansahen. Mit ziemlicher Sicherheit kann man jedoch davon ausgehen, dass er als ein taugliches Mittel zur Versinnbildlichung der Macht des jeweiligen Moghulfürsten angesehen werden kann.

4.4.3.2. „Shaped Carpets“:

Eine Gattung, die sowohl unter formalen wie auch materiellen Kriterien betrachtet, ins Auge springt, sind die „Shaped Carpets“ (Abb. 43). Dabei handelt es sich um Teppiche, die Walker als Teppiche im „Flower Style“ qualifiziert, jedoch mit einer sehr eigentümlichen Form versehen.

Aufgrund ihrer Form geben diese Teppiche Anlass zu Spekulationen über deren Sinn und Verwendung. Unter „Shaped Carpets“ versteht man Knüpfwerke, die

eine mehreckige Form an einer Längsseite aufweisen, deren Motivgebung allerdings rein floraler Natur ist. Diese beiden Kriterien sind jedoch durchaus bedeutend, da, wenn man Walker folgt, der „Flower Style“ als eine Art „Symbol“ für den Herrscher Shah Jahan steht. Diese Entwicklung in der Ornamentik unter der Regentschaft Shah Jahan's zieht sich durch alle Kunstgattungen und findet sich auch im Taj Mahal wieder. Aufgrund der Bedeutung der Ornamentik auf diesen Teppichen, liegt die Vermutung nahe, dass sie in Verbindung mit dem Herrscher gebracht werden müssen. Walker definiert explizit, dass „the key development in carpet design - and in all art - during the reign of Shah Jahan was the widespread appearance of a new style that featured naturalistic flowering plants“¹⁸². Die Verwendung des Blumenmustermotivs deutet einerseits auf den Herrscher hin, andererseits auch auf eine mögliche Verwendung am Hof, was durch seine eigentümliche Form bekräftigt wird. Dabei handelt es sich um eine Aussparung an einer Längsseite des Teppichs; durch ihr Vorhandensein kann angenommen werden, dass er an ein Podest oder eine andere Art der Erhöhung gelegt wurde. In diesem Zusammenhang muss noch erwähnt werden, dass „Shaped Carpets“ in dieser Form auch produziert wurden. Es handelt sich dabei um bewusst so in Auftrag gegebene Stücke.

Führt man diese beiden Indizien zusammen, hat man ein Motiv, das auf einen Herrscher hinweist und eine besondere Form, die eine Vermutung bezüglich der Lage dieser Teppiche zulässt.

Ein solcher, der mit dem Motiv des Herrschers versehen ist, gepaart mit der Form, die auf einen speziellen Gebrauch hinweist, verleitet zum Schluss, dass sie irgendwo im Palast in der Nähe des Herrschers gelegen sein müssten. Eine andere Erklärung für das Aussehen und vor allem für das Entstehen dieser Art von Teppichen ist nur sehr schwer zu finden.

Unstrittig ist, dass seine eigentümliche Form einen speziellen Ort bedingt, an dem er seine Wirkung entfalten sollte. Legt man nun zwei „Shaped Carpets“ aneinander, erhält man die Grundfläche eines Mehrecks, das durchaus als solche eines Podiums angesehen werden kann. Beim Anblick des Stückes fällt besonders ins Auge, dass die Blumen so ausgerichtet sind, dass sie bei

¹⁸² Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 86.

Betrachtung vom Podium aus richtig positioniert sind.¹⁸³ Dieser Hinweis zusammen mit der ihm eigenen Form, deutet darauf hin, dass er sich im Zentrum des herrschaftlichen Lebens befunden haben kann.

Eindeutig lässt sich der Beweis nicht führen, dass der „Shaped Carpet“ ein Symbol der Macht darstellt, man kann aber mutmaßen, dass er auf jeden Fall ein Objekt war, das einen Anspruch auf Herrschaft ausdrückt. Seine besondere Motivgebung, ein Hinweis auf den Regenten, gepaart mit einer höchstwahrscheinlich besonderen Verwendung desselben, lassen jedoch den Schluss zu, dass er vielleicht nicht direkt als Mittel zur Versinnbildlichung von Macht verstanden wurde, sehr wohl aber zur Unterstreichung derselben seine Wichtigkeit hatte.

Der „Shaped Carpet“ ist meiner Meinung nach ein durchaus geeignetes Mittel zur Machtdemonstration, auch wenn der Beweis dafür schwer zu führen ist.

4.4.3.3. Der Bildteppich:

Bei jenem Teppich, der am ehesten nach materiellen Gesichtspunkten zu betrachten ist, handelt es sich um den Bildteppich (Abb 8, Abb. 9). Seine Form, seine besondere Knüpfdichte, sowie seine Motivgebung lassen einen breiten Spielraum für Interpretationen.

Betrachtet man den Bostoner Bildteppich (Abb. 8) entdeckt man sofort, warum hier bei der Analyse auf den Inhalt Wert gelegt wird. Der Teppich gliedert sich, grob gesprochen, in drei Hauptszenen, eine Art Hof-, eine Jagd- und eine mythologische Szene. Jede dieser einzelnen Szenen hat ihre eigene Ausdrucksweise und ihren eigenen Anspruch in Hinblick auf das gesamte Wirken des Teppichs. Ein Motiv zieht sich durch alle Szenen des Teppichs, die Demonstration von Macht. Verdeutlicht wird sie durch verschiedene Symbole des Herrschers Akbar, unter dessen Regentschaft dieser Teppich produziert wurde.

Als erste Machtdemonstration wird eine Szene dargestellt, die in sich wieder in drei verschiedene Szenen gegliedert ist. Die erste zeigt ein spielendes Kind mit zwei Frauen in einem palastartigen Gebäude. Die Vermutung, dass es sich

¹⁸³ Vgl. Walker, Daniel: *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, London 1998, S. 104-105.

hierbei um einen Palast handeln könnte, stärkt der Pfau, der auf dem Dach des Gebäudes thront. Der Pfau ist ein Sinnbild des Regenten, daher kann man durchaus annehmen, dass es sich bei dem gegenständlichen Gebäude um eines handelt, das Mitglieder der Herrscherfamilie beherbergt; ansonsten würde nicht der Pfau auf dem Gebäude thronen, wenn es sich nicht um Mitglieder der regierenden Familie handeln würde. Die zweite zeigt zwei Männer in einem Gespräch, die sich in einem einstöckigen Pavillon befinden. Zu ihrer Unterhaltung spielt ein Flötenspieler, und ein Diener, der sich außerhalb des Pavillons befindet, fächelt den beiden Luft zu. Als dritte erkennt man eine Pagode; links neben der Pagode sieht man eine Frau, die an einer Blume riecht.

Fasst man diese drei Szenen zu einer zusammen, erhält man den Eindruck, dass es sich hierbei um die Darstellung höfischen Lebens handeln könnte. Sollte der Teppich tatsächlich unter Akbars Herrschaft produziert worden sein, dann könnte man annehmen, dass diese Szene die Sesshaftwerdung des Regenten widerspiegelt, der nach erfolgreichen Kampfhandlungen sich niederließ und daran ging eine Hauptstadt zu gründen. Die Szenen, die im oberen Drittel des Fonds dargestellt wurden, können aber auch typische Alltagssituationen darstellen, die sich an einem Hof ereigneten. Der spielende Prinz mit Frauen, der Regent, der sich mit einem Ratgeber unterhält und die Regentin, die im Garten die Schönheiten der Natur betrachtet.

Als weitere Demonstration folgt eine Szene, die den durchaus gängigen Jagddarstellungen aus dieser Zeit entspricht. Das zentrale Motiv bildet der Transport eines zahmen Cheetah, der vorne und hinten von jeweils einem Diener begleitet wird. Kämpfende Tierpaare in stilisierter Landschaft begrenzen diese Szene nach oben. Die Jagd als Motiv der Machtdemonstration ist eine klassische und zieht sich durch sehr viele Epochen und Kulturen. Die Jagd war immer den Regenten oder der herrschenden Klasse vorbehalten, insbesondere unter Verwendung seltener und gezähmter Tiere. Schon in der Antike umgaben sich die Herrscher mit Leoparden und Pantheren, die sie eigens zu Jagdzwecken domestizierten. Auch Akbar in seiner Eigenschaft als Führer der Moghulen hatte eine große Vorliebe für die Jagd im Allgemeinen und für die Verwendung von Geparden und Elefanten im Besonderen. Die Darstellung jagdlicher Motive

verdeutlicht den Anspruch des Auftraggebers als Regent. Jagd ist ein direktes Symbol von Macht und Herrschaft.

Als letztes Symbol der Macht wird die Mythologie herangezogen. Ein Mischwesen, ein geflügelter Löwe mit Elefantenhaupt, Gaja-Simha, indisches Symbol von Stärke und Souveränität, in seinen Klauen sieben schwarze Elefanten haltend, wird von Garuda, dem Sonnenvogel, angegriffen. Hier befindet man sich mitten in der indischen Mythologie. Vergleiche herzustellen sind schwierig, denn die Wahrscheinlichkeit einer Fehlinterpretation ist sehr hoch. Warum bediente sich ein Großmogul der Symbolik des Angriffs des indischen Sonnenvogels auf ein Mischwesen, das in der indischen Mythologie Stärke und Souveränität bedeutet? Vielleicht steht die Kombination der beiden Fabelwesen wie in der chinesischen Mythologie der Kampf des Drachen mit dem Phönix für das Gute und das Böse.

Eine andere Möglichkeit könnte sein, dass die mythologische Darstellung nicht getrennt von den beiden anderen betrachtet werden sollte, sondern nur in Verbindung mit diesen und einfach nur dem Unterstreichen der Machtposition unter Zuhilfenahme der Mythologie, diene.

Im Bostoner Bildteppich finden sich Motive, die sich ausschließlich um das Thema Macht drehen. Beginnend mit der Darstellung höfischen Lebens, die von einem Pfau gekrönt wird, über eine ausführliche Jagdszene, bis hin zur indischen Mythologie. Akbar hat mit diesem Teppich, meiner Meinung nach, mehr als direkt seinen Anspruch als Herrscher ausgedrückt. Interessant in diesem Zusammenhang ist jedoch, dass nach dem Ableben Akbars kein weiterer Regent einen derartigen Teppich mit dieser möglicherweise eindeutigen Symbolik in Auftrag gegeben hat. Hat sich kein Teppich mit der zuvor erwähnten Symbolik erhalten, oder war die Notwendigkeit einen solchen zu präsentieren, nicht mehr gegeben? Der Wiener Bildteppich, kurze Zeit später entstanden, enthält bereits eine ganz andere Symbolik. Eine Generation später ist von einer Machtdemonstration im Sinne des Bostoner Bildteppichs nicht mehr die Rede. Zentrales Motiv beim Wiener Bildteppich sind Vogelpaare, die sich in friedvoller Landschaft finden. Ein direkter Vergleich der beiden zeigt den deutlichen Unterschied auf. Es stellt sich nur die Frage, warum hat in so kurzer Zeit die Symbolik eine derartige Wendung eingeschlagen? Haben sich

eventuell die Rahmenbedingungen geändert, war der Bostoner Bildteppich nicht als Machtdemonstration vorgesehen oder war es der Wiener, der nur „rein dekorativen“ Charakter hatte?

Kann man Bildteppiche nun als Symbole von Macht ansehen? Analysiert man nur den Bostoner Bildteppich, dann wird die Antwort ja sein, denn seine Symbolik lässt den Schluss zu, dass durch seine Verwendung der Herrscher seine Macht und seine Stellung ausdrücken wollte.

Bei der Betrachtung des Wiener Bildteppichs ist die eben getroffene Schlussfolgerung nicht auf den ersten Blick nachvollziehbar, da er in seiner Symbolik doch deutlich vom Bostoner abweicht. Als Gründe für dieses Abweichen können zum einen äußere angeführt werden, die eine Verwendung von Teppichen wie die des Bostoners nicht mehr notwendig machen, zum anderen kann es aber auch durch kulturelle Entwicklungen zu einem Wechsel in der Symbolik gekommen sein. Am wahrscheinlichsten erscheint mir eine Vermischung beider Gründe; aufgrund der Stabilisierung des Reiches, sowie der Zunahme der islamischen Tradition kann es durchaus möglich sein, dass es innerhalb einer Generation zu einem derartigen Wechsel von Symbolen kommen kann.

Zusammengefasst bedeutet das, dass der Bildteppich, egal in welcher Form, als Symbol von Macht angesehen werden kann. Die Symbolik ist auf den ersten Blick nicht leicht zu erkennen, erst in Zusammenhang mit mythologischen, politischen und kulturellen Entwicklungen entfalten die darauf abgebildeten Motive ihre wahre Bedeutung.

Essentieller Baustein für eine fundierte Analyse von Teppichen als mögliches Machtsymbol ist neben der Einbeziehung externer Faktoren die Vita und die kulturelle und religiöse Ausrichtung des jeweiligen Herrschers. Jeder einzelne Großmogul hat seine Herrschaft und seinen Anspruch symbolisiert. Mit diesem Baustein löst sich der mögliche Widerspruch in der Symbolik des Bostoner und Wiener Bildteppichs auf, denn beide Teppiche werden unterschiedlichen Herrschern zugeschrieben.

Abschließend ist festzuhalten, dass Repräsentation und Demonstration ein Begriffspaar ist, das in einem Zusammenhang steht. Demonstration ist die

Voraussetzung für Repräsentation, ohne die eine existiert die andere nicht. Demonstration kann nur unter Zuhilfenahme von Mitteln und Objekten geschehen, die dem zu demonstrierendem Objekt ein Gesicht verleihen. Eine effektvolle Demonstration erreicht man mittels besonders ausgewählter Objekte, die es möglicherweise zustande bringen, dass aus dem Demonstrationsobjekt ein Symbol wird. Wurde ein Symbol erschaffen, dann hat man die optimale Form der Repräsentation erreicht; dies geschieht allerdings nur in den seltensten Fällen.

Der Moghulteppich ist unbestritten ein Mittel zur Versinnbildlichung eines Herrschaftsanspruches. Vereinzelt wurde er auch zu einem Symbol für Macht. Mit dieser Symbolwerdung haben die Moghulherrscher erreicht, dass ihr Anspruch auf den Thron und ihre Herrscherwürde nach außen hin sichtbar gemacht wurde. Mit der Demonstration der Macht durch Teppiche erreichte die Repräsentation einen neuen Stellenwert. Sie wurde zu einer Kunstform, die eingebettet in ein Regelwerk, unter Zuhilfenahme verschiedener Kunstgattungen und Kunstgegenständen ihren Machtanspruch durch ein komplexes System repräsentativer Vorgänge ausdrückten und somit jedermann zurschaustellten.

5. Der Moghulteppich im Kontext von Repräsentationskunst:

5.1. Einleitung:

Die Verbindung von Repräsentationskunst und Teppichen eröffnet sich dem Betrachter als ein „komplexes und gewolltes“ System der Demonstration von Macht. Ein Objekt im eigentlichen Sinn wird in einem ganz speziellen Rahmen und zu einem ganz speziellen Zweck verwendet. Seine ursprüngliche Bedeutung wird in Verbindung zu einem gesamten, einheitlichen, bewusst gewollten und psychologisch motivierten Regelwerk gesetzt, das nur einem einzigen Zweck dienen sollte, nämlich dem Ausdruck von Macht und Stärke.

Hier sei nochmals auf das Zusammenspiel von Repräsentationskunst und Macht (siehe Kapitel 4.4.) verwiesen, wo anhand von drei verschiedenen Teppicharten das Ineinandergreifen von Herrschaftsansprüchen und der Versinnbildlichung derselben erarbeitet wurde. Legt man die aufgestellte These auf Moghulteppiche um, so ist zu differenzieren, welche Art in welchem Kontext verwendet wurde. Der Durbarteppich zum Beispiel, erhält durch seine Verwendung bei Audienzen eine neue Bedeutung; er wird somit Teil einer eigenen Ausdrucksweise, der „Durbar-Kultur“. Diese ist eine Demonstration von Stärke und einer gewissen Position, die sich im Laufe der Zeit zu einer allgemein gebräuchlichen Versinnbildlichung von Autorität entwickelt hat. Der Unterschied liegt, wie oben gesagt, in der Verwendung des Teppichs.

Nun stellt sich die Frage, woher diese Tradition stammt, denn eine ausgeprägte Teppichkultur ist in Indien der Vor-Moghulzeit nicht belegt. Die Verwendung von Teppichen zu einem speziellen Zweck muss daher aus einem anderen Kulturkreis entlehnt worden sein. Ebba Koch hat in ihrem Buch „Mughal Art and Imperial Ideology“ festgestellt, dass aufgrund der unmittelbaren Nachbarschaft der Moghulen zu den Safawiden es zu einer großen Beeinflussung im künstlerischen Bereich gekommen ist.¹⁸⁴ Diese Beeinflussung führt zu einer Übernahme der Teppichtradition und der damit verbundenen Teppichkultur.

Die Safawiden wiederum griffen auf alte islamische Traditionen zurück, die im Laufe der Jahrhunderte einer Weiterentwicklung unterworfen waren. Die

¹⁸⁴ vgl. Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 238-239.

Moghulen übernahmen diese safawidische Teppichkultur und begannen sie ihren eigenen Bedürfnissen anzupassen und zu verfeinern.

5.2. Islamische Wurzeln moghulischer Repräsentationskunst:

Ebenso wie die Safawiden, betonten auch die Moghulen ihre persische Abstammung, um einerseits ihren Herrschaftsanspruch zu legitimieren, wie aus den Miniaturen (Abb. 50, Abb. 51) ersichtlich, versuchen die Moghulen durch die Rückführung auf Timur diesen zu festigen und auf eine alte islamische Tradition zu heben. Schon Timur bediente sich dieser Möglichkeit, denn „Timur had tried to establish himself as a Turco-Mongolian warlord and conqueror in the Persian-Islamic tradition of rulership“¹⁸⁵. Dies stellte den Beginn einer Entwicklung dar, denn „his successors, the Timurids, oriented themselves even more strongly towards Persianate culture“¹⁸⁶.

Andererseits gelingt den Moghulen durch diese Rückführung gleichzeitig, den Safawiden klarzulegen, dass sie mit ihnen auf einer Stufe stehen. „The Safavids were the immediate neighbours of the Mughals and considered by them as their greatest rivals, against whom they also wanted to measure themselves on the level of the arts“¹⁸⁷. Ein „Wettbewerb“ im Bereich von Kunst und Kultur lässt den Schluss zu, dass der Herrschaftsanspruch gefestigt ist und die Moghulen daran gingen, diesen durch eine sehr enge Anlehnung an die persische Kultur auszudrücken. Dadurch versuchten sie, ihren Nachbarn aufzuzeigen, dass sie ihnen „ebenbürtig“ seien und auf derselben „religiös motivierten“ Herrscherstufe standen.

Es wurden Architekten beauftragt, Gärten und Gebäude zu errichten, die einen persischen Einfluss erkennen lassen. So findet sich unter den Moghulen in jeder Hauptstadt, wie zum Beispiel in Fatehpur Sikri, Agra und Lahore ein Diwan-i-Amm, eine Audienzhalle, denn dem Herrscher musste ein Platz zum „Hofhalten“ reserviert sein.

„The sudden appearance of Mughal audience halls, designated with the Persian term *chihil sutun*“¹⁸⁸ ist ein Hinweis darauf, dass die Anlehnung an die persische

¹⁸⁵ Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 238.

¹⁸⁶ Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 238.

¹⁸⁷ Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 238.

¹⁸⁸ Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 238.

Kultur auch Eingang in die „Hofhaltung“ der Moghulen fand. Audienzhallen gewannen, im Laufe der Entwicklung der Moghul-Dynastie, immer mehr an Bedeutung, weg von der eigentlichen Bestimmung des Schutzes eines Teiles der Besucher vor dem Wetter, bis hin zu den „großen“ Hallen Shah Jahans, die einem sehr speziellen Zweck dienten. „In addition, the halls made it easier to maintain the proper hierarchy and etiquette of an audience, aspects of special interest to Shah Jahan.“¹⁸⁹ Mit dieser Entwicklung ist der eigentliche Sinn der Rezeption persischer Tradition abgeschlossen. Audienzhallen dienten unter Shah Jahan „nur mehr“ der Demonstration des Herrschers und wurden dementsprechend geplant, verziert und mit den entsprechenden Objekten versehen.¹⁹⁰

Durch diese Übernahme und Weiterentwicklung alter Traditionen versuchten die Moghulen auszudrücken, dass sie „ernst zu nehmende Herrscher“ und anderen islamischen Herrschern ebenbürtig wären.

5.3. Der Moghulteppich als Teil von Repräsentationskunst:

Nachdem feststeht, dass der Moghulteppich ein Repräsentationsobjekt ist, gefertigt um einem ganz speziellen Zweck zu dienen, stellt sich nun die Frage, wo und wofür wurde der Teppich verwendet?

Im Zuge des Kontaktes der Moghulen zu ihren Nachbarn, in Verbindung mit der Rezeption alter Teppichtradition und deren Verwendung zu einem bestimmten Zweck, finden sich Teppiche in verschiedenen Bereichen des öffentlichen wie des privaten Lebens, mit einer Verbindung zum jeweiligen Herrscher. So wurden Teppiche, wie der Bildteppich, der „Shaped Carpet“ und der Durbarteppich wahrscheinlich an speziellen Orten zu einem speziellen Zweck mit einem bestimmten Muster versehen, verwendet.

5.3.1. „Audience Hall Carpets“:

¹⁸⁹ Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 232.

¹⁹⁰ Vgl. Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 232, Fußnote 7.

Die Audienzhalle und die damit verbundenen Objekte sind ein Fixpunkt alter persisch-islamischer Kultur. Sie wurden in Persien zum Mittelpunkt des höfischen Lebens, zu einer Demonstration von Macht. Entstanden ist diese Kultur aber nicht in Persien, sondern ist ein Ergebnis langer Tradition, beginnend im alten Byzanz, tradiert über die ersten islamischen Reiche der Umayyaden und Abbasiden, um dann in Persien eine Hochblüte zu erfahren. Gleich lange mit der Tradition der Audienzhalle einher geht die Verwendung von Teppichen in dieser.

Nicht vergessen sollte man, dass der Teppich, am Beginn seiner möglichen Verwendung und Funktion, eigentlich nur ein reines, „klassisches“ Objekt war. Avinoam Shalem merkt an, dass „before considering the peculiar function of Islamic ruler’s carpet, it should be noted that carpet’s were often part of a suite of soft furnishings“.¹⁹¹ Diese Aussage Shalems bekräftigt die These, dass ein Teppich in seinem Ursprung ein reines „Nutzobjekt“ war, gefertigt um einem reinen Wohnzweck zu dienen. „Der Wechsel in den wirtschaftlichen Zuständen wird von einer Umwandlung aller *kulturellen* Zustände begleitet.“¹⁹² Durch eine Änderung im Nutzen des Besitzers, gepaart mit bestimmten exogenen Faktoren, erfährt der Teppich einen Wandel in seiner Funktion.¹⁹³ Schon frühe islamische Philosophen und Historiker haben festgestellt, dass sich durch eine Änderung äußerer Faktoren, bei den ursprünglichen Quellen wird zumeist die Wirtschaft angeführt, die Funktion von kulturellen Objekten ändert. Umgelegt auf Teppiche bedeutet dies, dass sich durch einen geänderten Nutzen eine neue Funktion für den Teppich ergibt.

Audienzhallenteppiche entwickelten sich im Laufe der Zeit von reinem „Wohnobjekten“ zu „Kunst- und Repräsentationsobjekten“. Eine Entwicklung, die aber nicht nur herrschaftlichen Teppichen vorbehalten war, denn „carpets and pillows used not only in a royal context, but also frequently in the houses of the wealthy in the lands of Islam.“¹⁹⁴ Shalem bekräftigt diese Aussage mit dem Verweis auf die literarische Quelle Abu-I-Qasim al-Baghdadi und seine *Hikayat*.

¹⁹¹ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 70.

¹⁹² Simon, Heinrich: Ibn Khalduns Wissenschaft von der menschlichen Kultur, Leipzig 1959, S. 78.

¹⁹³ vgl. Ibn Khaldun: The Muqaddimah, Chapter 5, Princeton/New Jersey 1989, S. 297-332.

¹⁹⁴ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 72.

Darin erwähnt der Autor, dass Häuser in Esfahan mit wunderschönem Mobiliar, vor allem Teppichen und Pölstern geschmückt oder dekoriert waren. Diese Quelle, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert, zeigt uns sehr schön, dass die Ausgestaltung durch Textilien, namentlich Teppichen, nicht nur der herrschenden Klasse vorbehalten war, sondern auch durchaus in den Häusern wohlhabender Bürger zu finden war. Analysiert man diese Quelle genauer, kann man den Schluss ableiten, dass diese Teppiche nicht mehr nur reine Nutzobjekte waren, sondern schon Kunstobjekte, die repräsentativen Zwecken dienten. Shalem spricht in diesem Zusammenhang von „splendid soft furnishings, namely carpets, cushions and pillows“¹⁹⁵. Splendid furnishings sind wohl eher kunstvoll gearbeitete und vor allem auch dekorativ platzierte Teppiche, die den Wohlstand und den Status des Eigners ausdrückten.

Der Teppich wurde im Persien des 11. Jahrhunderts als Kunstobjekt zu Repräsentationszwecken verwendet und durch seine spezielle Ornamentik werden verschiedene Assoziationen erweckt. Al-Tabari beschreibt die Gefühle, die diese Teppiche beim Betrachter hervorriefen; „a carpet has the virtue of creating in the mind a sense of an imagined space which, while originating from the design, disregards existing reality“¹⁹⁶. Das Muster eines meisterhaft gefertigten Teppichs hatte also die Kraft beim Betrachter gewisse Assoziationen auszulösen. Diese Macht wurde von den Eigentümern dahingehend genutzt, dass durch ein geschicktes Platzieren von bestimmt gemusterten Teppichen eine gewollte Atmosphäre hervorgerufen wurde, die wiederum die Stellung des Besitzers der textilen Kostbarkeit unterstrich. Landschaftsmuster riefen eine „Frühlingsstimmung“ hervor, von der viele islamische Tradisten sprachen, nachdem sie zu einem Gastmahl eingeladen waren und auf floral gemusterten Teppichen dieses einnahmen. Hier verstärkt sich eine schon vorhandene Assoziation, die auf den Gebetsteppich zurückgeht. Die eindeutig religiös motivierte Ausgestaltung von Gebetsteppichen war so stark, dass derjenige, der sich auf diesem zum Gebet niederließ, das Gefühl bekam, direkt in Mekka zu

¹⁹⁵ Vgl. Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 72.

¹⁹⁶ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 70.

sein oder eine metaphorische *Hajj* unternahm. Ein Gefühl direkt in einem Garten zu sitzen, kam beim Betrachten von Gartenteppichen auf.¹⁹⁷

Bekräftigt wird diese Vorstellung durch die traditionalistische Auffassung des Paradieses im Koran als ein Garten, voll mit Bäumen, Blumen, Pflanzen und fließenden Wasser.¹⁹⁸

Befindet sich ein solcher Teppich in einem öffentlichen Gebäude, erfährt er eine weitere Änderung in seinem Nutzen und somit auch in seiner Verwendung. Frühe Audienzhallenteppiche hatten eine andere Intention, nämlich „it appears that they were intended to convey very different messages from those found in private homes.“¹⁹⁹ Einerseits unterstützten sie das öffentliche Auftreten des Kalifen: „these carpets belonged to the whole ensemble of objects which related to the caliph’s public image, namely the throne, the crown, the royal ceremonial robe, the regal standards with their pennants, the sceptre, the ring, as well as the curtain which was to be drawn aside by the hajib in order to reveal the caliph to the audience in his most regal pose“²⁰⁰, andererseits erzeugten sie durch klar definierte Borten einen unabhängigen Raum und grenzten so den Herrscher vom Rest der Besucher in der Audienzhalle ab: „the carpet was spread either in front of or beneath the caliph’s throne, thus creating a well-defined area around the ruler, and separating him from his audience.“²⁰¹ Shalem zeigt hier sehr schön, dass der Teppich als Unterstützung der Inszenierung des Regenten dient: „the carpet on which he is seated frames and emphasises his image, serving almost as a nimbus or an aura that fills up the immediate surface around him“²⁰². Kombiniert man diese Inszenierung mit „the

¹⁹⁷ vgl. Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 70.

¹⁹⁸ vgl. Koch, Ebba: The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, London 2006, S. 217.

¹⁹⁹ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 72.

²⁰⁰ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 72.

²⁰¹ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 72.

²⁰² Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 74.

idea of a carpet with portraits of kings creating a royal territory around the caliph, or even asserting his right to rule²⁰³, so erhält man eine durchdachte und komplette Darstellung von Herrschaft und gleichzeitig durch die bildliche Darstellung der Ahnen eine Legitimierung derselben. Betrachtet man den Bostoner Bildteppich (Abb. 8), mit seiner verschiedensten Symbolik unter diesem Gesichtspunkt, könnte man diesen als Versuch der Darstellung von Herrschaftslegitimation durch Akbar sehen. Untermauern könnte man diese These mit der Datierung des Bostoner Bildteppichs auf circa 1590-1600. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Bostoner Bildteppichs befand sich das Reich Akbars im Stadium der Konsolidierung. Die Feldzüge und Eroberungen waren abgeschlossen, der Herrscher ging nun daran, sein Reich zu ordnen und benötigte zu diesem Zwecke, eine Legitimierung seiner Macht. Sein Verwendungszweck ist ungeklärt, vorstellbar ist aber, dass er, aufgrund seiner Symbolik, in einem öffentlich zugänglichen Raum seinen Betrachtern die ihm inhärente Symbolik offenbarte. Versteht man den Bostoner Bildteppich unter Akbar als Beginn der Demonstration von Herrschaft mittels bildlicher Darstellung, so ist die von Ebba Koch in der Regentschaft Shah Jahans festgestellte Vegetabilisierung der Höhepunkt von Machtdemonstration. Die Verwendung eines einzelnen Motives beschränkte sich nicht mehr auf spezielle Objekte, sondern die „particular favourites in all media – painting, relief, and inlay work – are flowers inspired by the martagon lily, crown imperial and tulip“²⁰⁴.

Literarische Quellen zeigen über die Jahrhunderte, dass seit der Umayyaden- und Abbasidenherrschaft der „caliph’s carpet“ eine signifikante politische Rolle spielte und dass diese Tradition über viele Jahrhunderte hinweg von anderen islamischen Regenten weitergeführt wurde. Der Teppich schuf einen ganz speziellen Raum um den Thron des Kalifen, den zu betreten dem Besucher nur nach ausdrücklicher Aufforderung durch den Herrscher gestattet war. Shalem bezeichnet dieses Gebiet als „forbidden territory“, einen Raum, der nur dem Herrscher vorbehalten war und dessen Betreten strengstens verboten war, so

²⁰³ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 75.

²⁰⁴ Koch, Ebba: The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, London 2006, S. 219.

nicht der Herrscher die Aufforderung zum Nähertreten aussprach. Kombiniert man diese Verwendung des Teppichs mit der Motivgebung desselben, erhält man einerseits eine Art Anleitung für eine Audienz beim Kalifen, andererseits erzeugt man eine einheitliche Erscheinung des Herrschers.²⁰⁵

Festgehalten wurde zuvor, dass die Moghulen sich persischer Tradition verbunden fühlten. Demzufolge kamen sie auch in Kontakt mit dem System der Audienzhallenteppiche und deren Verwendung. Versucht man nun, die eben gezogenen Schlüsse auf Moghulteppiche umzulegen, erscheinen einige Arten von Moghulteppichen in einem ganz neuen Licht.

5.3.1.1. Der Durbarteppich:

Die Tradition der Audienzhallenteppiche griffen die Moghulen auf und entwickelten daraus eine eigene Art der Audienzhaltung mit den dazu gehörigen Teppichen. Es entstand im Lauf der Zeit die „Durbar-Kultur“, die eine Weiterentwicklung und Abwandlung der persischen Kultur des „*darbar*“ gewesen sein dürfte. Die zu diesem Zweck gefertigten Teppiche, Durbarteppiche, unterscheiden sich schon aufgrund der Größe und Beschaffenheit von den übrigen Arten der Moghulteppiche. Die Verwendung des „Durbarteppichs mit Medaillondesign“ (Abb. 23) mit seinem Ausmaß von circa 16 Metern Länge und 3 Metern Breite, in einer Audienzhalle ist objektiv betrachtet durchaus nachvollziehbar. Eine Aussage über die Funktion des Teppichs kann, ohne einen komplexeren Kontext, nicht getroffen werden. Die Größe eines Teppichs allein, spricht nur dafür, dass dieser sich in einem großen Raum befunden haben dürfte. Ob es sich dabei um eine Audienzhalle gehandelt hat, kann, unter Zuhilfenahme objektiver Kriterien, nicht eindeutig nachgewiesen werden. Bildliche Darstellungen von Szenen der Hofhaltung zeigen immer den Herrscher in einer Art Halle, mit einem vor ihm liegenden Teppich, auf dem sich eine sehr kleine Anzahl von Personen befindet (Abb. 52, Abb. 53, sowie Abb. 10, Abb. 13, Abb. 20, Abb. 21). Zentrales Motiv all dieser

²⁰⁵ Vgl. Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 76.

Miniaturmalereien ist der Teppich, der dem Herrscher am nächsten ist und auf dem sich nur vereinzelt Personen befinden. Aus dieser Tatsache kann man die Frage ableiten, hatte dieser Teppich eine besondere Bedeutung bei der Audienz?

Shalem stellt den Kontext von Teppich und „forbidden territory“ her. Er meint, der „Audience Hall Carpet“ wäre ein verbotenes Gebiet, das nur dem Herrscher vorbehalten war.²⁰⁶

Dass der Durbarteppich auch in diesem Kontext zu sehen ist, kann man bei einer eingehenden Analyse der Miniaturmalerei „The Darbar of Shah Jahan“ (Abb. 52) deutlich erkennen. Zentrales Motiv ist wiederum ein Teppich, der den gesamten Boden der Audienzhalle bedeckt. Seine umlaufende Borte grenzt einerseits den Boden der Halle ab, andererseits auch einen bestimmten Bereich, der eine ganz spezielle Bedeutung gehabt haben dürfte. Die Borte fungiert als eine Art „(un)sichtbare Grenze“, die zu überschreiten keiner Person ohne Zustimmung erlaubt war. Auf der Miniatur befindet sich eine große Anzahl von Menschen, die in Reihen offensichtlich auf etwas warten. Vier Personen sind in der Halle und auf dem Teppich, währenddessen die Mehrzahl vor der Halle steht. Diese Szene schließt an die Theorie Shalems an, der von einem „verbotenen Gebiet“ spricht. Warum haben vier Personen diese „Grenze“ überschritten? Kann es sich hierbei um besondere Würdenträger handeln, die dem Herrscher zu speziellen Fragen Antworten gaben und deshalb die Erlaubnis bekamen, den Teppich zu betreten?

Aus dieser Miniatur geht klar hervor, dass der Teppich, der beim Herrscher liegt, eindeutig zum „Liegen“ in der Halle verwendet wurde. Doch neben dieser Funktion erfüllt er eine weitere, nicht unbedeutende Aufgabe. Er begrenzt und öffnet zugleich; die Borte des Teppichs bildet eine Barriere, die den Audienzbereich des Moghulherrschers abgrenzt. Diese „Grenzziehung“ erfolgt nicht allein durch das Vorhandensein des Teppichs, sondern durch eine Verbindung des Teppichs mit dem subjektiven Wissen des Betrachters. Alle Hofleute waren sich bewusst, dass eine Überschreitung nur mit ausdrücklicher Zustimmung des Herrschers erfolgen durfte. In dieser Beziehung erlangt der

²⁰⁶ Vgl. Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77.

Teppich, der in der Audienzhalle des Herrschers lag, eine neue Bedeutung, er ist zum Durbarteppich geworden, zu einem Teil von Repräsentationskunst. Er unterstreicht das Auftreten, die Erscheinung und vor allem den Status des Herrschers.²⁰⁷ Eine Audienz, verstanden als „Hofhaltung“ unter Verwendung von Repräsentationskunst nur zum Zweck des Darstellens der Stellung des Regenten, gewann immer mehr an Bedeutung. Die Audienzhalle und damit verbunden das System der Audienz wurde „the centre of court events and Mughal rule where the power and pomp of the Grand Moghul were enacted“²⁰⁸. Eine weitere Miniatur (Abb. 53) zeigt, dass im Zuge der Entwicklung der Zweck in den Vordergrund getreten ist. Eine Ehrung von religiösen Führern wird zu einer Darstellung des Herrschers, der diese im Beisein einer stattlichen Anzahl von Würdenträgern vornimmt. Auch in dieser Miniatur begrenzt der Teppich den Raum, zu dem nur eine sehr spezielle Anzahl von Personen Zugang hatte.

Versteht man den Durbarteppich mit Medaillondesign (Abb. 23) als „forbidden territory“, kann man seine ganz spezielle Musterung in einem anderen Kontext sehen. Um ein zentrales sternförmiges Medaillon breitet sich ein Gitterwerk aus, an dem stilisierte Palmetten, Medaillons und Vasen angeordnet sind. Besonders interessant sind symmetrisch angelegte „Teppiche im Teppich“, die auf beiden Seiten des zentralen Medaillons zu finden sind. Auf jeder Seite des Medaillons sind jeweils drei „Teppiche im Teppich“ in eckiger Form und drei blütenähnliche Medaillons angeordnet. Das zentrale Medaillon umrahmen kleinere Medaillons, die gleichzeitig dieses begrenzen. Sieht man diese Musterung unter dem Gesichtspunkt der Theorie Shalems vom Teppich als „forbidden territory“, dann kann man die „Teppiche im Teppich“ und die blütenähnlichen Medaillons als eine Art „eigener Raum“ sehen. In Verbindung mit dem Gitterwerk könnte man von einem „Plan“ sprechen, der vielleicht spezielle Plätze und Wege auf dem Teppich markiert.

Die Anordnung und die Anzahl von blütenähnlichen Medaillons und „Teppichen im Teppich“ sprechen dafür, dass diese für bestimmte Personen reserviert gewesen sein könnten. Ähnlich argumentiert Shalem, der in Zusammenhang

²⁰⁷ Vgl. Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 72.

²⁰⁸ Koch, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays, New Delhi 2001, S. 236.

mit dem geometrischen Muster mamelukischer Teppiche aufzeigt, dass „the geometric pattern of the Mamluk carpet in the Berlin Islamic Museum might have determined the symmetrical arrangement of the persons expected to be placed around or in front of the ruler, each standing, perhaps, in the centre of a small octagon, an eight-pointed star, or a cartouche“²⁰⁹. In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, dass die Musterung des Teppichs im Bereich des Zentralmedaillons und der Vasen einen mamelukischen Einfluss aufweisen. Hier von einer rein zufälligen Rezeption alter Tradition zu sprechen, wäre wohl zu einfach. Der Rückgriff auf eine möglicherweise alte „Anleitung“ zur Audienz gerade im Zentrum des Audienzteppichs ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit bewusst und gewollt erfolgt.

Sieht man das zentrale Medaillon als den Platz an, an dem ein Würdenträger dem Herrscher berichtete, dann könnten das Gitterwerk als eine Art Anleitung gedeutet werden, wie man von seinem „angestammten“ Platz zum Zentralmedaillon gelangt. Die „Teppiche im Teppich“ und die blütenähnlichen Medaillons markierten vielleicht Plätze, an denen sich die Würdenträger im Rahmen der Audienz platziert haben könnten. Wurde einem dieser „Noblen“ das Wort erteilt, hatte er sich zum Zentralmotiv zu begeben.

Auf einer Miniatur des späten 16. Jahrhunderts (Abb. 10) ist eine Audienzszenen dargestellt, bei der wieder der Teppich die zentrale Rolle übernimmt. Auf ihm spielt sich die gesamte Audienz ab. Interessant dabei ist die Platzierung der „handelnden“ Personen. Zwei Dinge lassen sich herauslesen; zum Einen die Funktion des Teppichs, der wieder begrenzt und öffnet. Er liegt zu Füßen des Herrschers und darf nur von ausgewählten Personen betreten werden. Zum Anderen wird er ein wichtiger Bestandteil der Audienz. Die Musterung des Teppichs übernimmt hier vielleicht eine, über eine rein dekorative Darstellung hinausgehende, Funktion. Den Teppich betreten dürfen auch auf dieser Malerei nur ausgewählte Persönlichkeiten. Interessant daran ist, dass sich ihre jeweilige Position am Teppich unterscheidet. Auf den Mittelmedaillons stehen die sprechenden Würdenträger, währenddessen weitere entlang der Seitenmedaillons ihren Platz gefunden haben. Da es sich bei der Miniatur um

²⁰⁹ Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77; S. 76.

die Darstellung einer Krise am Hof handelt, kann angenommen werden, dass jedem der auf dem Teppich Handelnden sein ihm und seinem Rang zugedachter Platz richtig zugewiesen wurde. Diese Miniatur verstärkt die Annahme, dass der Teppich, auf dem die sprechenden Personen stehen, eine nicht unerhebliche Bedeutung gehabt haben dürfte.

Im Laufe der Entwicklung der Audienz unter der Moghulherrschaft hat der Durbarteppich eine ganz spezielle Rolle eingenommen. Beginnend mit dem einfachen Auskleiden einer größeren Halle, wurde er zum fixen Bestandteil eines Systems, das sich zu einer Kultur entwickelt hat.

War er anfangs reines Repräsentationsobjekt, Ausdruck von Wohlstand und Macht, wird er im Laufe der Entwicklung zum Mittel eines Systems, welches mit abstrahierten Symbolen agierte.

Am Beginn der Entwicklung der Audienz fungierte der „Audience Hall Carpet“ noch als eine Art „Platzanweiser“, der den Anwesenden mitteilte, wo sie sich einzufinden hatten. Mit der Weiterentwicklung der Audienz wurde auch die Notwendigkeit eines „Platzanweiser“ komplexer, daher änderte sich auch die Musterung der Teppiche. Als System der Machtdemonstration hat sich die „Durbar-Kultur“ im gesamten Herrschaftsgebiet der Moghulen ausgebreitet. Das „Hofhalten“ wurde von vielen Personen, die eine Notwendigkeit sahen, sich oder ihre Stellung zu demonstrieren, kopiert und führte dazu, dass es viele „Durbar-Kulturen“ gab, die unterschiedliche Arten und Systeme entwickelten. Allen gemeinsam ist jedoch die Verwendung von eigenen Teppichen, Mustern und einem System nach dem die Audienz abläuft.

5.3.2. Der „Shaped Carpet“:

Eine Gattung von Moghulteppichen, die ebenfalls wie die Durbarteppiche durch ihre Form auffallen, ist die der „Shaped Carpets“ (Abb. 43). Ihre Verwendung ist nicht endgültig geklärt, bietet daher Raum für verschiedenste Interpretationen und Gedanken.

Dabei handelt es sich um Knüpfwerke, die an einer Längsseite eine mehreckige Aussparung aufweisen. Diese Aussparung lässt darauf schließen, dass der Teppich an ein Objekt angelegt wurde.

Da die Borte den ganzen Teppich umfasst, ist wahrscheinlich, dass er in dieser Form bewusst in Auftrag gegeben wurde. Diese Tatsache und die Lesrichtung seiner Musterung in eine Richtung lassen darauf schließen, dass das Objekt, an das der Teppich gelegt wurde, eine besondere Bedeutung haben musste. Durch das Hinzutreten eines Motivs, welches als Symbol eines Herrschers gedeutet werden kann, wird die Vermutung gestärkt, dass der Teppich einem ganz speziellen Zweck gedient haben könnte.

Zieht man Shalems Auffassung vom Teppich als einem „forbidden territory“ heran, legt es auf den „Shaped Carpet“ um, dann könnte er als Begrenzung eines Podestes verstanden werden, das einer hochstehenden Person vorbehalten war. Shalem sieht in der Borte des Teppichs eine Grenze, die den Raum des Teppichs vom umliegenden abhebt und dadurch speziell macht. Sein Betreten ist prinzipiell untersagt, wird aber, wie beim Durbarteppich manchmal durchbrochen. Den Durbarteppich durften ausgewählte Personen, nach Aufforderung, betreten. Beim „Shaped Carpet“ könnte der Borte als Grenze eine noch größere Bedeutung zugeordnet worden sein. Betrachtet man den „Shaped Carpet mit Blumenmuster“ (Abb. 43) genauer, so erkennt man, dass die Ausrichtung der Blumen nur in eine Richtung erfolgt ist. Die ganze Pracht der floralen Darstellung erkennt man nur, wenn man sich in der Aussparung befindet. Nimmt man diese Annahme und verbindet sie mit dem Wissen, dass der Teppich genau in dieser Form in Auftrag gegeben wurde, dann erhält die Borte in ihrer Funktion als Grenze eine stärkere Bedeutung. Sie markiert jenen Bereich, dessen Zutritt nun absolut untersagt ist, wäre dem nicht so, könnte man das Muster von zwei Seiten lesen. Der „Shaped Carpet“ ist allerdings nur von einer Seite aus lesbar, nämlich von der Aussparung her. Steht man in der Aussparung, hat man, sollte man sich nach allen Seiten bewegen, immer die richtige Stellung, um das Motiv „lesen“ zu können.

Analysiert man die Motivgebung des „Shaped Carpet mit Blumenmuster“ (Abb. 43), so stellt man fest, dass das Einzelblumenmotiv ein Symbol herrschaftlichen

Anspruchs darstellt. Zur Entstehungszeit dieses Teppichs findet man dieses Motiv in der gesamten moghulischen Kunst. Dieses Vorhandensein, gepaart mit der herrschaftlichen Symbolik desselben, lassen darauf schließen, dass „at the same time, they have a political significance“²¹⁰. Das Einzelblumenmotiv wird zum Symbol des Herrschers, zieht sich von Malerei über Baukunst bis hin zu Ausstattungsgegenständen.²¹¹ Ein Teppich mit einer ganz speziellen Lesrichtung in nur eine Richtung, eine besondere und gewollte Form, verbunden mit einem Motiv, das einen Herrscher symbolisiert, lassen die Annahme zu, dass sich dieser in der Nähe des Herrschers befunden haben muss. Sollte dem nicht so gewesen sein, wäre der Aufwand zu groß. Es würde keinen Sinn machen, einen Teppich produzieren zu lassen, der all die eben erwähnten imperialen Merkmale aufweist, und diesen dann nicht seiner möglichen Bestimmung nach zu verwenden. Unterstrichen wird diese Annahme, wenn man den Teppich als „forbidden territory“ ansieht.

Welchen Platz kann der „Shaped Carpet“ in der moghulischen Repräsentationskunst eingenommen haben? Seine Form und seine speziellen Attribute, verleiten dazu, den „Shaped Carpet“ auf einem Platz zu sehen, der eine Art „Verbindung“ einer Erhöhung mit einem darunter liegenden „Bereich“ darstellt. Nimmt man an, dass der „Shaped Carpet“ in einer Audienzhalle lag, könnte er sich zwischen dem Podest, auf dem der Thron stand, und dem Durbarteppich befunden haben. Lesrichtung und Form würden dafür sprechen. Der Herrscher verlässt seine Erhöhung, betritt den Teppich und spiegelt sich in dem Motiv wieder. Aufgrund des Fehlens literarischer und bildlicher Quellen ist die tatsächliche Verwendung des „Shaped Carpets“ nicht verifizierbar.

5.3.3. Der Bildteppich:

Die Frage nach der Verwendung von Bildteppichen unter den Moghulherrschern ist in Hinblick auf Ornamentik und Form interessant, da man durchaus vermuten kann, dass er als Teil von Repräsentationskunst verwendet wurde. Betrachtet man den Bostoner Bildteppich (Abb. 8) und den Bildteppich

²¹⁰ Koch, Ebba: The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, London 2006, S. 222.

²¹¹ Vgl. Koch, Ebba: The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, London 2006, S. 219.

mit Landschaft und Vogelpaaren (Abb. 9) unter diesen Gesichtspunkten, kann man davon ausgehen, dass sie an einem Ort „zurschaugestellt“ wurden, um vom Betrachter bewusst wahrgenommen zu werden. Die jedem dieser Teppiche inhärente Symbolik verleitet zur Annahme, dass der Bildteppich als Untermauerung eines Anspruches gedient haben könnte.

Um diesen Zweck erfüllen zu können, musste er gesehen werden. Um gesehen werden zu können, musste er in der Umgebung des Herrscher hängen oder sichtbar liegen. Man kann also vermuten, dass Bildteppiche in öffentlichen Hallen oder Räumen des Herrschers ihren Platz gefunden haben. „Bei besonderen Anlässen wurde der Diwan-i-Amm mit Teppichen und Wandbehängen geschmückt“²¹²; Schimmel bezieht sich hier auf die Beschreibung einer Audienz unter Jahangir von Sir Thomas Roe. In diese Zeit fällt vermutlich der „Bildteppich mit Landschaft und Vogelpaaren“ (Abb. 9). Interpretiert man die Beschreibung von Sir Thomas Roe unter den Gesichtspunkten Ornamentik und deren Bedeutung, so kann man durchaus annehmen, dass die beschriebenen Wandbehänge auch Bildteppiche sein könnten. Diese Vermutung ist durchaus stimmig, denn ein Wandbehang hat schmückende und repräsentative Funktionen zugleich. Umgelegt auf den „Bildteppich mit Landschaft und Vogelpaaren“ bedeutet dies, dass er einerseits aufgrund seiner Technik, Farbgebung und Leuchtkraft schmücken, andererseits durch die gewählten Motive den „Tenor“ der Regentschaft ausdrücken sollte.

Wenn man Repräsentationskunst als das „Zurschaustellen meisterhaft gefertigter Gegenstände“ definiert, kommt man zum Schluss, dass Moghulteppiche Repräsentationskunst sind. Einige Arten bekommen, einerseits durch ihre Verwendung und andererseits durch ihre Musterung und Form, eine besondere Bedeutung. Sie werden Teil eines Systems, das auf dem Verwenden von Repräsentationskunst aufbaut und diese einem speziellen Zweck zuführt. Es werden Regeln aufgestellt, Motive verfolgt und dieses dem Betrachter mitgeteilt. Die Entwicklung geht in Richtung eines eigenständigen „Hoflebens“ mit einer permanenten Demonstration von Herrschaft.

²¹² Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, und Kultur. München 2000, S. 65.

5.4. Der Moghulteppich als Teil von Hofkunst:

Repräsentationskunst wird vorrangig zur Demonstration von Macht, Stärke und Herrschaft verwendet. Da Repräsentationskunst auf eine menschliche Komponente angewiesen ist, ist sie, wie die Komponente selbst, auch einem permanentem Wandel unterworfen. Verschiedene Herrscher in verschiedenen Stadien der Staatswerdung haben unterschiedliche Wünsche und Notwendigkeiten.

Getreu der islamischen Theorie der Staatsentwicklung, festgeschrieben vom maurischen Philosophen Ibn Khaldun, „der Staat durchläuft verschiedene Phasen und immer neue Zustände“²¹³, so durchläuft auch die Repräsentationskunst verschiedene Stadien und durchlebt unterschiedlichste Zyklen mit divergenter Intensität.

„Die erste Phase ist die, in der man das Ziel seiner Wünsche erreicht, den Gegner und Widersacher überwindet, von der Herrschaft Besitz ergreift und sie den Händen der bisherigen Dynastie entreißt. In dieser Phase ist der Herrscher seinem Volke ein Vorbild im Erwerben von Ruhm, in der Erhebung von Tribut, in der Verteidigung und im Schutz des Territoriums, in dem er sich von ihnen in keiner Weise isoliert, denn das erfordert die `Asabiya, durch die der Sieg zustande gekommen ist und deren Zustand sich danach nicht geändert hat. – Die zweite Phase ist die, in der er autokratisch über sein Volk herrscht, sich von ihnen isoliert und sie von dem Streben, sich an der Herrschaft zu beteiligen und sie mit ihm zusammen auszuüben, abhält. [...] Die dritte Phase ist die der Muße und des ruhigen Lebens, um die Früchte der Herrschaft einzusammeln, wonach die menschliche Natur Verlangen trägt, nämlich Vermögen zu erwerben, die Spuren und den Ruhm zu verewigen. Darum setzt er alle seine Kraft daran, Steuern einzutreiben, Einnahmen und Ausgaben genau zu regeln, die Aufwendungen zu berechnen und darin sparsam zu sein, geräumige Gebäude, gewaltige Bauwerke, ausgedehnte Städte und hochragende Paläste zu errichten, Gesandtschaften von den Edelsten Völkern und den Angesehensten der Stämme vorzulassen und Wohltaten unter seinen Leuten auszustreuen. [...] Die vierte Phase ist die Phase der Genügsamkeit und Friedfertigkeit. In ihr ist der Herrscher mit dem zufrieden, was seine Vorgänger geschaffen haben, und

²¹³ Simon, Heinrich: Ibn Khalduns Wissenschaft von der menschlichen Kultur, Leipzig 1959, S. 71.

lebt in Frieden mit den Königen, die von gleicher Art sind, und mit seinen Feinden. [...] Die fünfte Phase ist die der Verschwendung und Vergeudung. In dieser Phase vernichtet der Herrscher, was seine Vorgänger zusammengebracht haben, um der Lüste und Genüsse willen und der Freigiebigkeit gegenüber seinem Gefolge und bei seinen Gelagen; [...] Und in dieser Phase tritt im Staat der Zustand des Alterns ein, und es bemächtigt sich seiner die chronische Krankheit, von der es kaum eine Rettung gibt und bei der für ihn keine Heilung möglich ist, bis daß er zugrunde geht. Dieser Weg der menschlichen Gesellschaft kehrt in immer gleicher Form wieder in einem unendlichen, ewigen Kreislauf“²¹⁴.

Ibn Khaldun hat festgestellt, dass der Staat verschiedene Phasen durchläuft und in diesen Phasen immer neue Zustände durchlebt. Betrachtet man die Repräsentationskunst unter Einbeziehung der Theorie des ewigen Kreislaufes der Staatsentstehung, kann man bei ihr feststellen, dass die „neuen Zustände“²¹⁵, von denen Ibn Khaldun spricht, sich auch auf sie auswirken. Von „Zuständen“ zu sprechen, ist eher missverständlich, es dürfte sich wohl um „Notwendigkeiten“ handeln, denn Herrscher in unterschiedlichen Phasen haben verschiedene „Notwendigkeiten“ an Repräsentationskunst. Dementsprechend werden auch die Mittel verwendet, um diese zu erfüllen. Zu einem dieser Mittel wird der Moghulteppich, dessen Bedeutung sich im Laufe der Entwicklung der Moghulherrschaft wandelt. Am deutlichsten sichtbar wird der Wandel in der Motivgebung der Teppiche, die sich, den Wünschen und Vorlieben der jeweiligen Herrscher, anpasste. Neben dem Wandel der Mittel, änderte sich auch das System, in dem diese Mittel verwendet wurden. Im Zuge der Entwicklung und Konsolidierung der Herrschaft der Moghulen entfaltete sich ein System, das mit der Staatsentwicklung einherging und durch das geschickte Einsetzen der Mittel dazu beitrug, den Staat und damit auch die Herrschaft zu repräsentieren und damit gleichzeitig zu festigen. Eine Demonstration von Macht und Herrschaft, gepaart mit einem Verhaltenskodex und der Verwendung von Repräsentationskunst wird zu Hofkunst, einer „einheitlichen“ Ausformung

²¹⁴ Simon, Heinrich: Ibn Khalduns Wissenschaft von der menschlichen Kultur, Leipzig 1959, S. 71-73.

²¹⁵ vgl. Simon, Heinrich: Ibn Khalduns Wissenschaft von der menschlichen Kultur, Leipzig 1959, S. 71.

und Weiterentwicklung von Repräsentationskunst unter den Vorgaben und Wünschen des Herrschers. Der Moghulteppich ist also Teil von Hofkunst geworden.

Zentrales Thema der Hofkunst ist die Einheitlichkeit, jene in Bezug auf die Verwendung des herrschaftlichen Symbols. Hofkunst spiegelt sich in der Verwendung eines einzigen Symboles wieder, das sich zuerst auf einigen Objekten findet und im Laufe der Entwicklung in der Hochblüte der Hofkunst in allen Bereichen sichtbar wird.

Ihren Höhepunkt fand die Hofkunst unter Shah Jahan; das zentrale Motiv seiner Herrschaft war der „Flower Style“. Diesen findet man im gesamten höfischen Umfeld, auf Wänden, Teppichen, Gewändern, Säulen. Die Miniaturen „The Darbar of Shah Jahan“ (Abb. 52) und „Shah Jahan empfängt seine drei ältesten Söhne und Asaf Khan während seiner Thronbesteigungszeremonie“ (Abb. 21) zeigen sehr deutlich, dass die Einzelblume das zentrale Motiv am Hofe Shah Jahans gewesen ist. Alle Objekte, die in direktem oder indirektem Umfeld zum Herrscher standen, zierte das Einzelblumenmotiv. In den Miniaturen kann man höfische Bedienstete erkennen, da sie ebenfalls mit Einzelblumen geschmückte Gewänder trugen. Die Verwendung dieses Motives verdeutlichte, dass „flowers as a symbol of Mughal kingship“²¹⁶ gesehen wurden. Dieses Symbol königlicher Macht spiegelt sich am eindrucksvollsten im Taj Mahal wieder, einem Bauwerk, das zu den bedeutendsten in der Moghularchitektur zählt und dessen Dekor vom Einzelblumenmotiv dominiert wird. „The flower and plant decoration of the Taj Mahal was meant to invest the buildings with a permanent paradisiacal quality“²¹⁷, einerseits wurde dem Koran und den islamischen Theologen durch diese ornamentale Ausgestaltung Rechnung getragen, andererseits demonstrierte Shah Jahan dadurch seine Macht und Herrschaft. Die Verwendung des Einzelblumenmotivs findet sich am Teppichfonds als zentrales Motiv wieder, wie der „Teppich mit Nischen- und Blumenmuster“ (Abb. 39) zeigt. In der Regentschaft Shah Jahans zieht sich die Einzelblume als zentrales Dekorationsmotiv durch die gesamte Bandbreite künstlerischen Schaffens.

²¹⁶ Koch, Ebba: The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, London 2006, S. 222.

²¹⁷ Koch, Ebba: The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra, London 2006, S. 217.

Der Moghulteppich ist seiner Bestimmung nach zu einem speziellen Zweck gefertigt worden. Diese „Maßanfertigung“ gepaart mit einer besonderen Verwendung machen ihn zu Repräsentationskunst, einem Gegenstand, der etwas ausdrücken soll. Mit der Rezeption alter islamischer Traditionen, vor allem die der Teppichkultur, versuchten die Moghulen sich im System bestehender Herrscherdynastien zu etablieren. Mit der bewussten Verwendung von Teppichen und deren Einbettung in ein System, das einen bestimmten Zweck erfüllen sollte, begannen sie diesen Anspruch auch nach außen zu demonstrieren. Erreicht wurde dies durch Repräsentation im öffentlichen Bereich, durch Verwendung speziell gefertigter Teppiche (Durbarteppich) in einem besonderen Rahmen (Audienz). Es begann die Entwicklung eines Repräsentationssystems, das unter Zuhilfenahme verschiedenster Objekte der Repräsentationskunst nur einem einzigen Zweck dienen sollte, dem „Zeigen“ der Herrschaft und Macht des Regenten. Wird das Demonstrieren von Macht perfektioniert und nur mehr durch die Verwendung von einzelnen Symbolen erreicht, zieht sie sich durch die gesamte Kunst und Kultur einer Dynastie, dann ist das Stadium von Hofkunst erreicht.

Zusammenfassend kann angemerkt werden, dass der Moghulteppich als Repräsentationskunst einen sehr hohen Stellenwert innehatte. Im Rahmen seiner Entwicklung und Einbettung in ein System der Machtdemonstration wird er sogar Teil einer Hofkunst, deren Zweck die Repräsentation eines Herrschers mittels eines einheitlichen Hofdekors ist.

6. Schlussbetrachtung:

Beschäftigt man sich mit Teppichen im Allgemeinen und mit den Moghulteppichen im Besonderen, kommt man an einen Punkt, an dem man sich die Frage stellt, was ein Teppich eigentlich sei und wozu er diene. Eine Frage, auf die es, im ersten Moment, eine klare und deutliche Antwort zu geben scheint. Der Teppich ist ein „Ziergegenstand“; ist er es wirklich, oder diente er vielleicht noch anderen Zwecken, hatte er weitere Funktionen, die über seine „Zier“ hinausgingen?

Unstrittig ist, dass der Moghulteppich ein Gegenstand ist, der aufgrund überlieferter Techniken hergestellt wurde und dessen Musterung eine lange Tradition aufweist. Bestehen Teppiche aus exklusiven Materialien, weisen sie verfeinerte oder gar neue Knüpftchniken auf, werden sie noch in eigens dafür geschaffenen Manufakturen produziert, dann haben sie das „Stadium“ des Gebrauchsgegenstandes hinter sich gelassen und sind zu Kunstobjekten geworden. Ein Moghulteppich wurde endgültig zu einem Kunstobjekt, wenn neben objektiven Kriterien, wie exquisite Materialien, ausgefeilte Technik, eigene Handwerker und Künstler, ein subjektives Moment, das Inbeziehungsetzen des „Kunstobjekts“ zum Willen und Nutzen des Herrschers, hinzukam. Bevor der Moghulherrscher in der Lage war, „heimische“ Kunstobjekte in Auftrag zu geben, mussten einige Voraussetzungen erfüllt sein, deren Fehlen oder Nichtfehlen sich in unterschiedlicher Weise auf die beginnende Hofkunst auswirkten. Exogene Faktoren, wie ein permanenter Gebietskonflikt mit Nachbarstaaten, das Fehlen einer Allianz, Bedrohung durch auftretende Feinde beeinflussen die Wertigkeit des Schaffens von Hofkunst. Ist die Existenz des eigenen Reiches ständig in Gefahr, hat der Herrscher keine Verwendung und vor allem auch keinen Willen Hofkunst, in welcher Form auch immer, zu fördern.

Auch endogene Faktoren, Entwicklungen im Inneren des Reiches, haben eine direkte Auswirkung auf die künstlerische Tätigkeit. Sollte das Reich von Unruhen, Aufständen erschüttert werden, hat ein Regent andere Prioritäten als die Förderung und Weiterentwicklung von Zentren höfischer Kunst. Nicht zu unterschätzen ist auch die allgemeine wirtschaftliche Lage, denn bei

andauernder Dürre oder anderen Naturkatastrophen werden die Ressourcen des Machthabers anderweitig eingesetzt.

Nach Konsolidierung ihrer Herrschaft begannen die Moghulen der Hofkunst einen besonderen Stellenwert einzuräumen. Es wurden Zentren errichtet, die im eigenen Land Kunstobjekte fertigten, die den speziellen Bedürfnissen der Herrscher entsprachen. Mit zunehmender Festigung der Machtposition und der damit einhergehenden Sicherheit begann sich langsam der Zweck zu ändern, den die Kunstobjekte für den einzelnen Herrscher zu erfüllen hatten.

Er verlagerte sich im Laufe der Zeit immer mehr in Richtung des „Zurschaustellens“, es ging in Richtung Repräsentation. Kunstobjekte werden nun zu einer Art „Statussymbol“, zu einem Sichtbarmachen eines besonderen Standes. Mit diesem geänderten Verwendungszweck geht unmittelbar eine geänderte Funktion des Objekts einher, es wird von einem Kunstobjekt zu einem Repräsentationsobjekt.

Wird dieses „neue“ Repräsentationsobjekt in Beziehung zu einem System oder Gefüge gesetzt, dann wird durch ebendieses ein standesgemäßes Auftreten manifestiert und man spricht von Repräsentationskunst.

Objekte künstlerischer Natur erfahren eine Änderung vor allem, wenn sich der subjektive Bereich wandelt, in den sie eingebettet sind. Jedes Kunstwerk hat einen bestimmten Zweck, der dem Geiste seines Schöpfers oder eines möglichen Auftraggebers entspringt. Daraus leitet sich seine Verwendung und seine Funktion ab. Ändert sich, auch nur unwesentlich, ein Faktor, so ist logischerweise die Verwendung des Kunstobjektes auch nicht mehr dieselbe, sie wird ebenso neu, wie der geänderte Zweck. Resultat dieses Prozesses ist, im Idealfall, eine neue Form oder Möglichkeit Kunst auszudrücken, Repräsentationskunst in ihrer Gesamtheit.

Eine eindeutige Festlegung, ob der Moghulteppich entweder ein Objekt oder Repräsentationskunst ist, erscheint nicht zielführend, weil er ein Objekt per se ist und Repräsentationskunst, wie ausführlich erklärt, die Manifestation standesgemäßen Auftretens durch Repräsentationsobjekte ist. Zu fragen wäre, ob der Moghulteppich ein Repräsentationsobjekt sein kann. Eine Antwort

darauf, beinhaltet eine Betrachtung jener subjektiven Faktoren, die in einem sehr engen Zusammenhang mit dem jeweils herrschenden Großmoghul stehen. Mit der Zunahme der Repräsentation erhält ein Moghulteppich immer mehr den Platz des Mittels der Versinnbildlichung des Willens des Herrschers. Ändern sich zusätzlich Symbole und Motive, wird der Teppich in ein System eingebunden und teilweise zu einem wichtigen Bestandteil und Mittel dieses, dann ist er an einem Bereich angekommen, an dem die Abgrenzung zwischen einem Mittel oder einem Symbol sehr schmal ist. Die Frage nach dem Symbol oder einem Mittel ist nicht leicht zu klären. Zur Beantwortung ist hier noch mehr auf das subjektive Element einzugehen, denn sollte durch einen Teppich etwas ausgedrückt oder repräsentiert werden, ist das subjektive Erfordernis höher anzusiedeln. Durch die Verwendung spezieller Ornamente und Muster werden die Herrschaft und der Regent symbolisch dargestellt. Eingebunden in ein bestimmtes System, entsteht dadurch eine eigene Form der Kunst, die Repräsentationskunst.

Umgesetzt wird sie unter Verwendung von Repräsentationsobjekten, von Gegenständen, die zu einem bestimmten Zweck gefertigt wurden. Unter diesem Gesichtspunkt werden Moghulteppiche nun durch eine besondere Verwendung zu einem Repräsentationsobjekt, sie spiegeln die soziale Stellung des Herrschers wider. In diesem Zusammenhang wird durch das Widerspiegeln des Status auch ein ganz besonderer Zweck systematisch verfolgt, denn mit dem Hinzufügen eines speziellen Systems von Abläufen, das darauf abzielt genau diese Grundintention des Statusausdrucks hervorzuheben, erhält der Teppich seine neu gewonnene Funktion. Er ist zu einem Mittel geworden, mit dem sich Macht, Status oder Herrschaft ganz leicht, aber durchaus subtil ausdrücken lässt. Damit erschöpft sich die Funktion indischer Teppiche noch nicht ganz, denn vom Mittel zur Machtdemonstration kann er auch zum Machtsymbol werden.

Ein Symbol ist eine spontane, letztgültige Assoziation. Wird mit einem Teppich, oder besser gesagt mit dessen Ornamenten bzw. Darstellungen, eine Verknüpfung zu einer Person oder Dynastie hergestellt, dann hat dieser Teppich symbolhaften Charakter. Einige Arten von Moghulteppichen dürften diese Funktion erfüllt haben, denn die Analyse der Darstellung und der verwendeten Ornamente lassen den Schluss zu, dass es sich dabei um die

Person des jeweiligen Herrschers handeln könnte, der sich zum Beispiel hinter dem Einzelblumenmotiv „versteckt“. Wenn jedermann beim Betrachten dieses Teppichs automatisch an den Herrscher dachte, dann hätte der Teppich seine Funktion als Symbol der Macht erfüllt. Unstrittig ist, dass er jedenfalls ein Mittel darstellte, das dazu verwendet wurde, um die Herrschaft einer Person nach außen hin sichtbar zu machen, er diene also schlichtweg „Repräsentationszwecken“. Verwendet man ihn in einem speziellen Kontext, wird er Teil eines eigenen Systems, dann können einige Arten von Moghulteppichen im System der Hofkunst einen wichtigen Platz einnehmen. Beispielhaft erwähnt sei in diesem Zusammenhang der Durbarteppich, der eigens für Audienzen gefertigt wurde und bei diesen einen bedeutenden Platz einnahm. Zum Einen konnte er, aufgrund seiner Größe, eine Audienzhalle „füllen“, zum Zweiten definierte er Teile der Audienzhalle in Bereiche, die speziellen Besuchern vorbehalten waren. Seine Beschränkungswirkung gepaart mit der ganz speziellen Verwendung macht den Durbarteppich zu einem unverzichtbaren Teil der Hofkunst der Moghulen. Integrierte man den Durbarteppich in die jeweils vorherrschende Motivgebung eines Regenten, dann könnte er zu einem Teil von „Imperial Ideology“ werden.

Abschließend ist zu bemerken, dass der Teppich, als Resultat des Knüpfens von Wolle, ein einfaches textiles Stück darstellt. Dieses kann aber, wenn sich die Herstellung und die Verwendung ändern, durchaus zu einem Mittel werden, das sich vielfältig einsetzen lässt. In Verbindung mit Menschen, deren Wünschen und Bedürfnissen sind dem Teppich und seiner Funktion kaum Grenzen gesetzt. Bei jeder Betrachtung von Teppichen ist mit einzubeziehen, dass er von Menschen für Menschen und deren Bedürfnisse gefertigt wurde, denn „augenscheinlich ein schlichtes Kunstwerk, ist der Teppich genauso komplex wie der Mensch.“²¹⁸

²¹⁸ Mikaeloff, Yves: Einführung, in: Bérinstain, Valérie; Day, Susan; Floret, Elisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gellé, Odile; Mathias, Martine; Ziai, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident, Köln 1997, S. 13.

7. Literaturverzeichnis:

Adrian, Karin: Teppiche. Das Standardwerk für Liebhaber und Sammler, München 1999

Ali Khan, Mubarak: The Court of the Great Mughuls (Based on Persian Sources), Bochum 1976

Bamborough, Philip: Alte Teppiche aus dem Orient, Graz 1980

Bautze, Joachim: Lotosmond und Löwentritt. Indische Miniaturmalerei, Stuttgart 1991

Behr, Hans-Georg: Die Moguln. Macht und Pracht der indischen Kaiser von 1369-1857, Darmstadt 1979

Behr, Hans-Georg: Die Moguln, Neuauflage, Basel 1990

Behrens-Abouseif, Doris: Schönheit in der arabischen Kultur, München 1998

Bellinger, Gerhard J.: Knaurs Lexikon der Mythologie, München 1993

Bennett, Ian: Schönheit echter Orientteppiche, München, Gütersloh, Wien 1974

Bennett, Ian: Teppiche der Welt, Gütersloh 1978

Bérinstain, Valerie; **Day**, Susan; **Floret**, Élisabeth; **Galea-Blanc**, Clothilde; **Gellé**, Odile; **Mathias**, Martine; **Ziai**, Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst im Orient und Okzident, Köln 1997

Berliner, Rudolf; **Egger**, Gerhart: Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, Bde. 1-3, München 1981

Brockhaus Enzyklopädie, Bd.16, Mannheim 1991

Der **Brockhaus** in 15 Bänden, Bd. 11, Leipzig 1998

Der **Brockhaus** in einem Band, Leipzig 2000

Butterweck, Georg: Antike Orientteppiche, Wien 1986

Camps, Arnulf: Jerome Xavier and the Muslims of the Mogul empire. Controversial works and missionary activity, Fribourg 1957

Chattopadhyaya, Kamaladevi: Carpets and Floor Coverings of India, Bombay 1976²

Clévenot, Dominique; **Degeorge**, Gérard: Das Ornament in der Baukunst des Islam, München 2000

Cohen, Steven: A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets, in: Jill Tilden (Hg.): Silk and Stone. The Third Hali Annual, London 1996

- Conermann, Stephan:** Das Mogulreich. Geschichte und Kultur des muslimischen Indien, München 2006
- Crill, Rosemary:** Mode im Detail. Die internationale Sammlung des Victoria and Albert Museums, München 2004
- Degeorge, Gérard; Porter, Yves:** The art of the Islamic tile, Paris 2002
- Diez, Ernst:** Akbar. Gottsucher und Kaiser, Wien 1961
- Duden** (Hg.): Das Fremdwörterbuch, 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berchtesgaden 2001
- Du Ry, Carel J.:** Die Welt des Islam, Baden-Baden 1970
- Egger, Gerhart:** Der Hamza Roman. Eine Moghul-Handschrift aus der Zeit Akbar des Großen, Wien 1969
- Embree, Ainslie T.; Wilhelm, Friedrich** (Hg.): Fischer Weltgeschichte. Indien. Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft, Bd. 17
- Gans-Ruedin, Erwin:** Der indische Teppich, Herford und Fribourg 1984
- Gerken, Rosemarie:** Von der Repräsentationskunst zur Sozialkunst. Der Funktionswandel der Kunst im ausgehenden 18. Jahrhundert in der „Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation“ von Claude-Nicolas Leoux, München 1987
- Grube, Ernst:** Welt des Islam. Architektur, Keramik, Malerei, Teppiche, Metallarbeiten, Schnitzkunst, in: Schätze der Weltkunst, Bd. 7, Gütersloh, München, Wien 1974
- Guy, John; Swallow, Deborah** (Hg.): Arts of India: 1550 – 1900, London 1990
- Hintze, Andrea:** The Mughal empire and its decline. An Interpretation of the Sources of Social Power, Suffolk 1997
- Hirschberg, Walter** (Hg.): Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Berlin 1988
- Hopf, Albrecht:** Eine Sammlung edler orientalischer Teppiche, Tübingen 1961
- Hottinger, Arnold:** Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998
- Hubel, Reinhard G.:** Ullstein Teppichbuch. Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler, Frankfurt am Main – Berlin 1993
- Ibn Khaldun:** The Muqaddimah. An Introduction to History, (übersetzt von Rosenthal, Franz), Princeton/New Jersey 1989

- Irmischer**, Günter: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400 – 1900), Darmstadt 1984
- Iten-Maritz**, J.: Enzyklopädie des Orientteppichs, Herford, Zürich 1977
- Jourdan**, Uwe: Orientteppiche, Augsburg 1997
- Knappert**, Jan: Lexikon der indischen Mythologie, München 1994
- Koch**, Ebba: The complete Taj Mahal and the riverfront gardens of Agra, London 2006
- Koch**, Ebba: Mughal Art and Imperial Ideology, Collected Essays, New Delhi 2001
- Koch**, Ebba: Mughal Architecture. An Outline of Its History and Development (1526-1858), München 1991
- Koch**, Ebba: Shah Jahan und Orpheus. Die formale und inhaltliche Bedeutung europäischer Formen für die Erscheinungsarchitektur Shah Jahans, dargestellt am Beispiel des Thronarrangements in der Halle der öffentlichen Audienzen im Roten Fort von Delhi unter besonderer Berücksichtigung der pietre dure-Dekoration, Wien – New Delhi 1985
- Kraemer**, Jörg: Das Problem der islamischen Kulturgeschichte, Tübingen 1959
- Krishnadasa**, Rai: Mughal Miniatures, Bombay 1955
- Lettenmair**, Josef Günther: Das grosse Orientteppichbuch, Wels/München 1985
- Lexikon-Institut **Bertelsmann** (Hg.): Das Moderne Lexikon, Bd. 13, Gütersloh, Berlin 1972, 1977
- Ludden**, David: Geschichte Indiens, Essen 2006
- Mathur**, AshaRani: Indian Carpets. A Hand-Knotted Heritage, New Delhi 2004
- Meyer**, Heinz: Textile Kunst. Zur Kultursoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder, Frankfurt am Main 2000
- Meyers** Großes Konversationslexikon, Sechste Auflage, Bd. 14, Leipzig/Wien 1908, Bd. 16 Leipzig/Wien 1909 und Bd. 19, Leipzig/Wien 1909
- Milanesi**, Enza: Teppiche. Muster, Datierung, Provenienzen, München 1994
- Noever**, Peter (Hg.): Knoten symmetrisch_asymmetrisch, Ausstellung MAK Wien, 11. Dezember 2002 – 23. Februar 2003, Wien 2002
- O`Bannon**, George: Orientteppiche. Alles über Herkunft und Bestimmung neuer und alter Orientteppiche, Köln 1998

Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 1: A-Cim und Bd. 7: Stae- Z, Leipzig 2004

Österreichisches Wörterbuch, Wien 1979

Prawdin, Michael: Das Reich aus dem Nichts. Die ersten Grossmogulen, Stuttgart 1965

Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München 1985

Ritter, Joachim; **Gründer**, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8, Basel 1992

Rothermund, Dietmar: Geschichte Indiens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 2006

Schimmel, Annemarie: Im Reich der Großmoguln. Geschichte, Kunst, Kultur, München 2000

Schimmel, Annemarie: Das Buch der Welt. Wirklichkeit und Metapher im Islam, Würzburg 1996

Schimmel, Annemarie: Liebe zu dem Einen. Texte aus der mystischen Tradition des indischen Islam, Zürich 1986

Schimmel, Annemarie: Islam in the Indian subcontinent, Leiden 1980

Schimmel, Annemarie: Islamic literatures of India, Wiesbaden 1973

Schlosser, Ignaz: Der schöne Teppich in Orient und Okzident, München 1960

Schneider, Julia: Die Natur- und Landschaftsdarstellungen im Hamzanama, Wien 2006

Schwarz, Hans-Günther: Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst, München 1990

Seher, Sandra: Einführung in die Terminologie der Orientteppiche, unter besonderer Berücksichtigung der kaukasischen Knüpfteppiche (Deutsch-Englisch), Wien 2000

Shalem, Avinoam: Forbidden Territory. Early Islamic Audience-Hall Carpets, in: Hali. The International Magazine of Anitque Carpet and Textile Art, Issue 99, July 1998, London 1998, S. 70-77

Simon, Heinrich: Ibn Khalduns Wissenschaft von der menschlichen Kultur, Leipzig 1959

Spivey, Nigel: Wie die Kunst die Welt erschuf, London 2006

Spuhler, Friedrich: Carpets and Textiles. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1998

Staupe, Wilhelm: Moghul=Maler der Akbar=Zeit (Indien, XVI. Jahrhundert), Wien 1935

Der Kleine **Stowasser**, Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch, Wien 1991

Thompson, Jon: Orientteppiche. Aus den Zelten, Häusern und Werkstätten Asiens, Herford 1990

Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001

Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998

The new international **Webster's** comprehensive dictionary of the English Language, Köln 2004

Welch, Stuart Cary: India. Art and Culture 1300-1900, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1985/86, München 1993

Welch, Stuart Cary: Indische Buchmalerei unter den Großmoguln 16.-19. Jahrhundert, München 1978

Welch, Stuart Cary: Persische Buchmalerei aus fünf königlichen Handschriften des sechzehnten Jahrhunderts, München 1978

Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003

Zerling, Clemens H.: Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie, München 2003

Zimmer, Heinrich Robert: Indische Mythen und Symbole. Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen, München 1981

Zimmer, Heinrich Robert: Mythen und Symbole in indischer Kunst und Kultur. Gesammelte Werke: 1. Band, Zürich 1951

Zimmer, Heinrich Robert: Indische Sphären, München – Berlin 1935

<http://www.teppiche.de/portal/teppiche.html>, am 12.10.2006; 10:06

<http://www.britannica.com/eb/article-9108348/rug-and-carpet>, am 05.09.2007; 12:53

8. Abbildungsnachweis:

Abbildung 1: „Qubad wird im Schlaf ermordet“, Hamzanama, 1562 – 1577, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 34, S. 44

Abbildung 2: „Spinnrichtungen“, in: Zarif, Mehdi: Teppiche. Farben, Muster, Symbolik, Herkunft, Bewertung, Pflege, Klagenfurt 2003, S. 22

Abbildung 3: „Aufteilung der Bordüre“, Bild aus: Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, Kat. No. 116b, S. 319

Abbildung 4a – c: „Knotenformen“, in: Bérinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Élisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gellé, Odile; Mathias, Martine; Ziai Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst im Orient und Okzident, Köln 1997, Abb. 21, Abb. 23, Abb. 24, S. 41

Abbildung 5: „Talim und Karton“, in: Gans-Ruedin, Erwin: Der indische Teppich, Herford und Fribourg (Schweiz) 1984, S. 26

Abbildung 6: „Grundgewebe mit drei Schussreihen“, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 14, S. 28

Abbildung 7: „Grundgewebe mit farbigen Streifen“, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 7, S. 22

Abbildung 8: „Der Frederick L. Ames Bildteppich“, Nordindien, Lahore, 1590 – 1600, Museum of Fine Arts Boston, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 29, S. 39

Abbildung 9: „Bildteppich mit Landschaft und Vogelpaaren“, Nordindien, Lahore, um 1600, Museum für angewandte Kunst Wien, in: Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, Kat. Nr. 116, S. 317

Abbildung 10: „Eine Krise am Hof“, Anvar-i Suhaili, 1596 – 1597, in: Welch, Stuart Cary: India. Art and Culture 1300 – 1900, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1985/86, München 1993, Abb. 110, S. 178

Abbildung 11: „Buchdeckel Khamsa Amir Khusrau Dihlavi“, 1597 – 1598, in: Welch, Stuart Cary: India. Art and Culture 1300 – 1900, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1985/86, München 1993, Abb. 111, S. 179

Abbildung 12: „Bhairava Raga“, Ragamala Serie, 1591, in: Welch, Stuart Cary: India. Art and Culture 1300 – 1900, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1985/86, München 1993, Abb. 228, S. 343

Abbildung 13: „Kaiser Babur bei der Unterhaltung mit Badi-Uzzalman Mirza“, um 1593, in: Bérinstain, Valerie; Day, Susan; Floret, Élisabeth; Galea-Blanc, Clothilde; Gellé, Odile; Mathias, Martine; Ziai Asiyeh: Teppiche. Tradition und Kunst im Orient und Okzident, Köln 1997, Abb. 175, S.198

Abbildung 14: „Die Bestrafung von Adham Khan“, Akbarnama, um 1590, in: Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998, Abb. 4, zwischen S. 56 und S. 57

Abbildung 15: „Die Geburt des Prinzen Salim“, Akbarnama, um 1590, in: Hottinger, Arnold: Akbar der Grosse (1542-1606). Herrscher über Indien durch Versöhnung der Religionen, München 1998, Abb. 11, zwischen S. 128 und S. 129

Abbildung 16: „Das Pfauenpaar“, Albumblatt, um 1610, in: Welch, Stuart Cary: India. Art and Culture 1300 – 1900, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1985/86, München 1993, Abb. 144, S. 218

Abbildung 17: „Eichhörnchen in einer Platane“, Albumblatt, um 1610, in: Welch, Stuart Cary: India. Art and Culture 1300 – 1900, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1985/86, München 1993, Abb. 141, S. 214

Abbildung 18: „Bildteppich“, Nordindien, Lahore, spätes 16. Jh. – frühes 17. Jh., Metropolitan Museum of Art New York, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 33, S. 42

Abbildung 19: „Jagdteppich“, Nordindien, Lahore, 1. H. 17. Jh., Detail, Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, in: Spuhler, Friedrich: Carpets and Textiles. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1998, Detail right, S. 181

Abbildung 20: „Prinz Khurram wird mit Schätzen aufgewogen“, Tuzuk-i Jahangiri, um 1615, in: Welch, Stuart Cary: Indische Buchmalerei unter den Großmoguln 16. – 19. Jahrhundert, München 1978, Tafel 18, S. 74

Abbildung 21: „Shah Jahan empfängt seine drei ältesten Söhne und Asaf Khan während seiner Thronbesteigungszeremonie“, Padshahnama, ca. 1630, in: Koch, Ebba: The complete Taj Mahal and the riverfront gardens of Agra, London 2006, Abb. 2, S. 8

Abbildung 22: „Durbarteppich mit Medaillon und Gartendesign“, Nordindien, ca. 1650, Sammlung des Maharadschas von Jaipur Indien, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 118, S. 120

Abbildung 23: „Durbarteppich mit Medaillondesign“, Dekkan, 2. H. 17. Jh., Privatsammlung, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 119, S. 122

Abbildung 24: „Durbarteppich mit Medaillondesign“, Dekkan, 2. H. 17. Jh., Privatsammlung, Bortendetail, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 120, S. 123

Abbildung 25: „Mustereinheiten“, Rekonstruktion des Musters eines Teppichs mit fantastischen Tieren, in: Cohen, Steven: A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets, in: Jill Tilden (Hg.): Silk and Stone. The Third Hali Annual, London 1996, Abb. 5, S. 108

Abbildung 26: „Teppichfragment mit fantastischen Tieren“, Nordindien, möglicherweise Fatehpur Sikri, ca. 1580 – 1585, Detroit Institute of Art, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 21, S. 34

Abbildung 27: „Teppichfragment mit fantastischen Tieren“, Nordindien, möglicherweise Fatehpur Sikri, ca. 1580 – 1585, Textile Museum Washington D.C., in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 22, S. 35

Abbildung 28: „Teppichfragmente mit fantastischen Tieren“, Nordindien, ca. 1580 – 1585, Musée du Louvre, Paris, in: Cohen, Steven: A Fearful Symmetry: The Mughal Red-Ground Grotesque Carpets, in: Jill Tilden (Hg.): Silk and Stone. The Third Hali Annual, London 1996, Abb. A und Abb. B, S. 107

Abbildung 29: „Medaillonteppeich mit Spiralranken- und Tiernmuster“, Iran, um 1600, Shinjishumeikai, Shigaraki, Japan, Detail, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 38, S. 46

Abbildung 30: „Teppich mit Spiralranken- und Tiernmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1610, Museum für islamische Kunst, Berlin, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 39-40, S. 48 -49

Abbildung 31: „Teppichfragment mit Spiralranken- und Tiernmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1600, Textile Museum Washington D.C., in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 41, S. 50

Abbildung 32: „Teppich mit Spiralranken- und Tiernmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1610 – 1620, Privatsammlung, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 45, S. 52

Abbildung 33: „Teppich mit Spiralranken- und Tiernmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1610 – 1620, Toyama Memorial Museum, Saitama, Japan, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 47, S. 54

Abbildung 34: „Teppichfragmente mit Spiralranken- und Tierköpfen“, Nordindien, Lahore, ca. 1610 – 1620, Musée des Arts Décoratifs, Paris, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 66, S. 72

Abbildung 35: „Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1620 – 1630, Metropolitan Museum of Art New York, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 54, S. 60

Abbildung 36: „Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1620 – 1630, Detroit Institute of Arts, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 58, S. 64

Abbildung 37: „Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Zentralindien, Dekkan, um 1650, Museum für Angewandte Kunst Wien, in: Völker, Angela: Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, Kat. Nr. 120, S. 326

Abbildung 38: „Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650, Metropolitan Museum of Art New York, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 80, S. 84

Abbildung 39: „Teppich mit Nischen- und Blumenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1630 – 1640, Privatsammlung, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 88, S. 91

Abbildung 40: „Teppich mit Nischen- und Blumenmuster“, „Aynard Carpet“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1630 – 1640, Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 92, S. 94

Abbildung 41: „Teppich mit Blumenmuster bzw. Blumenreihen“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650, Metropolitan Museum of Art New York, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 93, S. 96

Abbildung 42: „Teppich mit Baumreihen“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650, The Frick Collection New York, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 98, S. 101

Abbildung 43: „Shaped Carpet mit Blumenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650, Cincinnati Art Museum, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 101, S. 104

Abbildung 44: „Teppich mit Gitterwerk- Blumenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650, Privatsammlung, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 104, S. 106

Abbildung 45: „Teppichfragment mit Gitterwerk- Blütenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650, Metropolitan Museum of Art New York, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 109, S. 110

Abbildung 46: „Millefleurteppich“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, 2. H. 17. Jh., Ashmolean Museum Oxford, in: Walker, Daniel: Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York 1997/98, London 1998, Fig. 123, S. 126

Abbildung 47: „Gebets- oder Nischenteppich mit Millefleurmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, 1. H. 18. Jh., Museum für Angewandte Kunst Wien, in: Völker, Angela: Die orientalischen Knüpftenteppiche im MAK, Ausstellungskatalog, Wien 2001, Kat. Nr. 119, S. 325

Abbildung 48: „Luri-Kelim“, Gebiet westlich von Isfahan, um 1800, in: O`Bannon, George: Orientteppiche. Alles über Herkunft und Bestimmung neuer und alter Orientteppiche, Köln 1998, S. 42

Abbildung 49: „Khamseh-Sattelüberwurf“, Südwesten des Iran, um 1880, Privatsammlung John J. Collins Jr. Gallery, in: O`Bannon, George: Orientteppiche. Alles über Herkunft und Bestimmung neuer und alter Orientteppiche, Köln 1998, S. 44

Abbildung 50: „Dynastic group portrait of the Mughals“, 1707 – 1712, in: Koch, Ebba: The complete Taj Mahal and the riverfront gardens of Agra, London 2006, Abb. 4, S. 11

Abbildung 51: „Timur handing the imperial crown to Babur“, Royal Album Shah Jahan, ca. 1630, in: Guy, John; Swallow, Deborah (Hg.): Arts of India: 1550 – 1900, London 1990, S. 56

Abbildung 52: „The Darbar of Shah Jahan“, ca. 1645, Bharat Kala Bhavan Banaras, in: Krishnadasa, Rai: Mughal Miniatures, Bombay 1955, Blatt 8

Abbildung 53: „Shah Jahan ehrt die orthodoxen Lehrer des Islam“, Shah Jahan-nama, um 1650, Freer Gallery of Art Washington, in: Welch, Stuart Cary: Indische Buchmalerei unter den Großmoguln 16. – 19. Jahrhundert, München 1978, Tafel 31-32, S. 102-103

9. Abkürzungen:

asymm.	asymmetrisch
BW	Baumwolle
Kn	Knoten
KnD	Knotendichte, Anzahl/qdm
S	Spinn- oder Zwirnrichtung gegen den Uhrzeigersinn
Se	Seide
u	ungesponnen oder Spinn- und Zwirnrichtung nicht erkennbar
W	Wolle
Z	Spinn- oder Zwirnrichtung im Uhrzeigersinn
Z1	1 im Uhrzeigersinn gesponnener Faden
Z2	2 im Uhrzeigersinn gesponnene Fäden
Z3	3 im Uhrzeigersinn gesponnene Fäden
Z4	4 im Uhrzeigersinn gesponnene Fäden
Z5	5 im Uhrzeigersinn gesponnene Fäden
Z6	6 im Uhrzeigersinn gesponnene Fäden
Z2S	Spinnformel, 2 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z3S	Spinnformel, 3 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z4S	Spinnformel, 4 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z6S	Spinnformel, 6 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z7S	Spinnformel, 7 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z8S	Spinnformel, 8 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z9-11S	Spinnformel, 9 bis 11 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
Z10S	Spinnformel, 10 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)

Z11S	Spinnformel, 11 Fäden im Uhrzeigersinn gesponnen (Z), gegen den Uhrzeigersinn gezwirnt (S)
2x	Anzahl der Schüsse pro Knotenreihe, zwei Schüsse/Knotenreihe
3x	drei Schüsse/Knotenreihe

10. Abbildungsteil:

Abbildung 1:

„Qubad wird im Schlaf ermordet“, Hamzanama, 1562 – 1577



Abbildung 2:
„Spinnrichtungen“

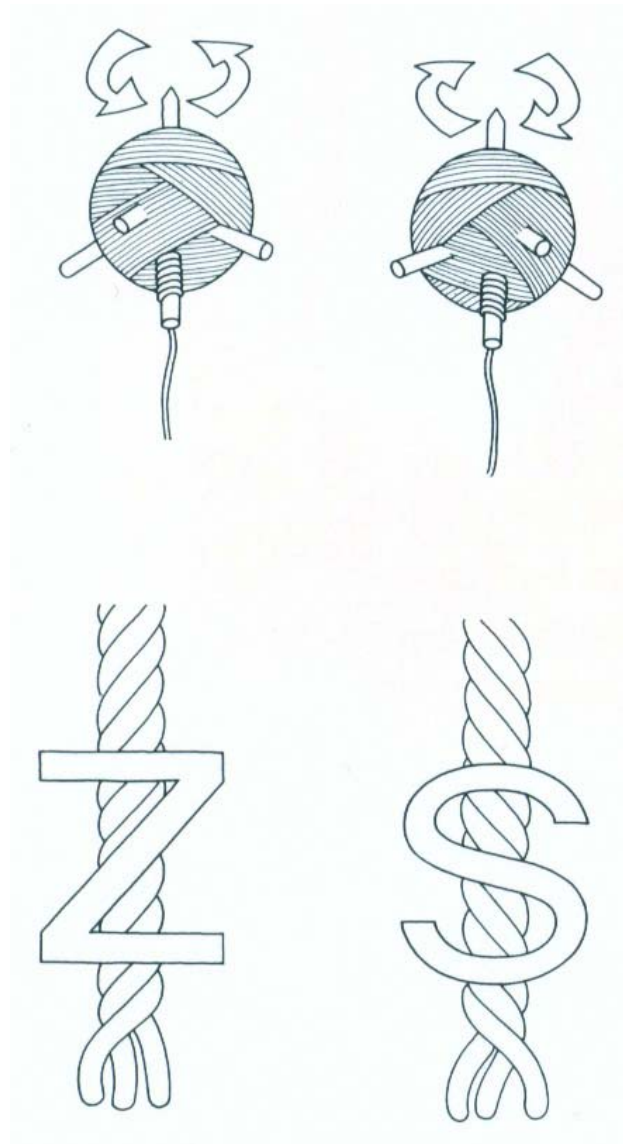


Abbildung 3:

„Aufteilung der Bordüre“

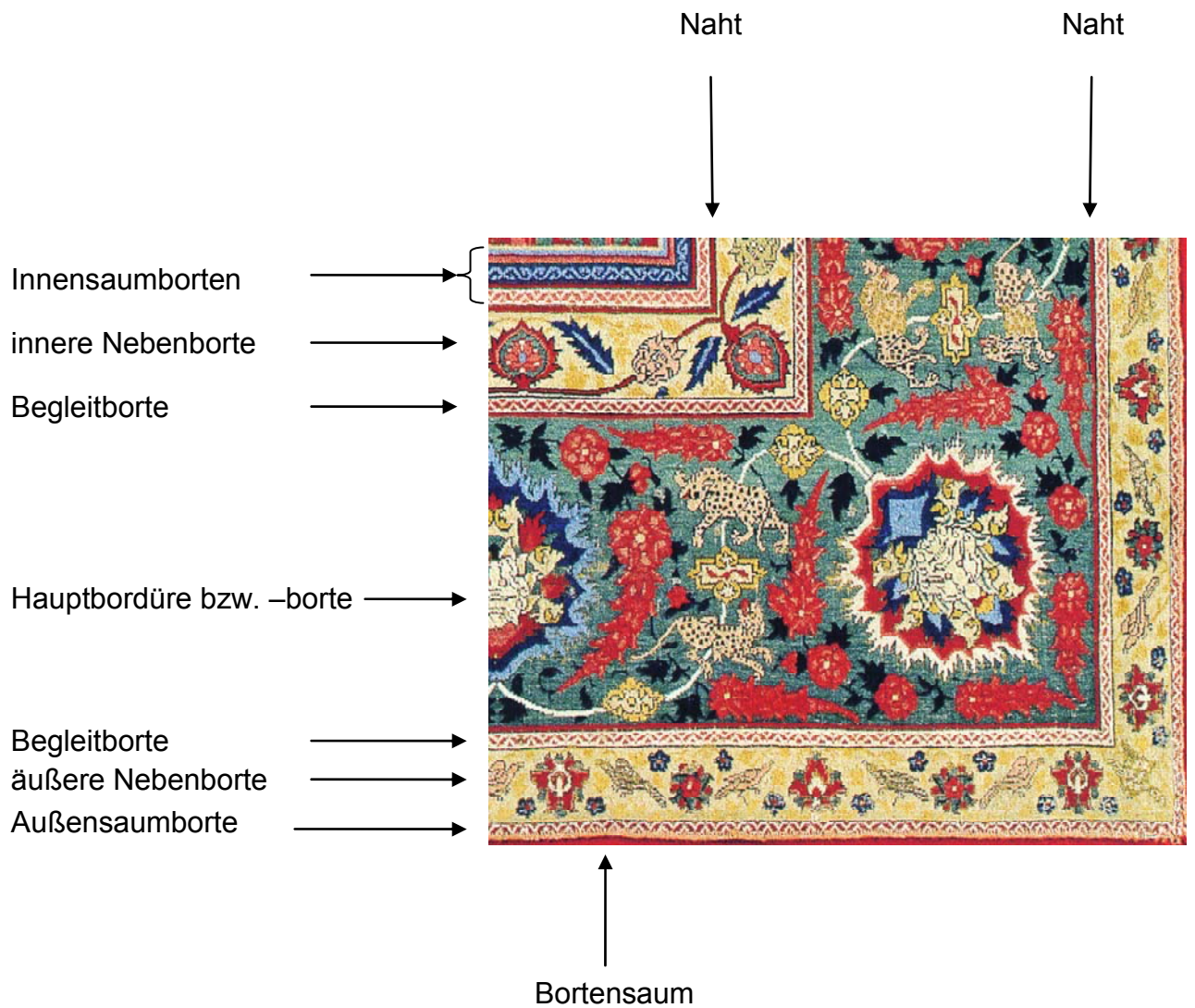


Abbildung 4a – c:

„Knotenformen“

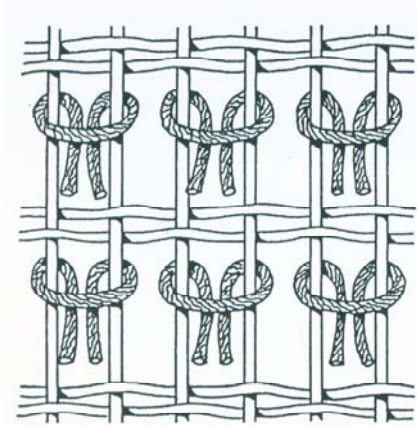


Abb. 4a – Symmetrischer Knoten

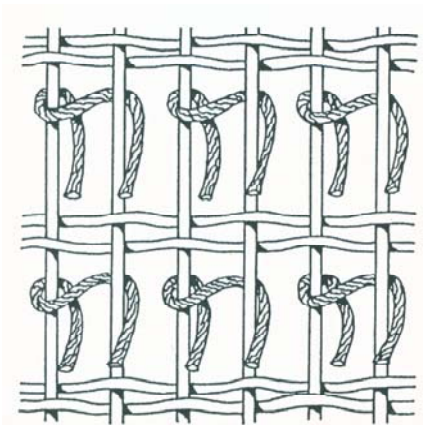


Abb. 4b – Asymmetrischer Knoten rechts offen

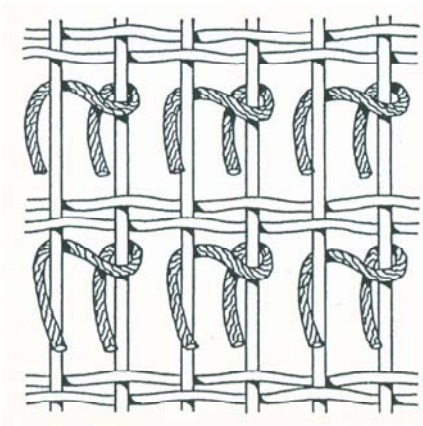


Abb. 4c – Asymmetrischer Knoten links offen

Abbildung 5:

„Talim und Karton“

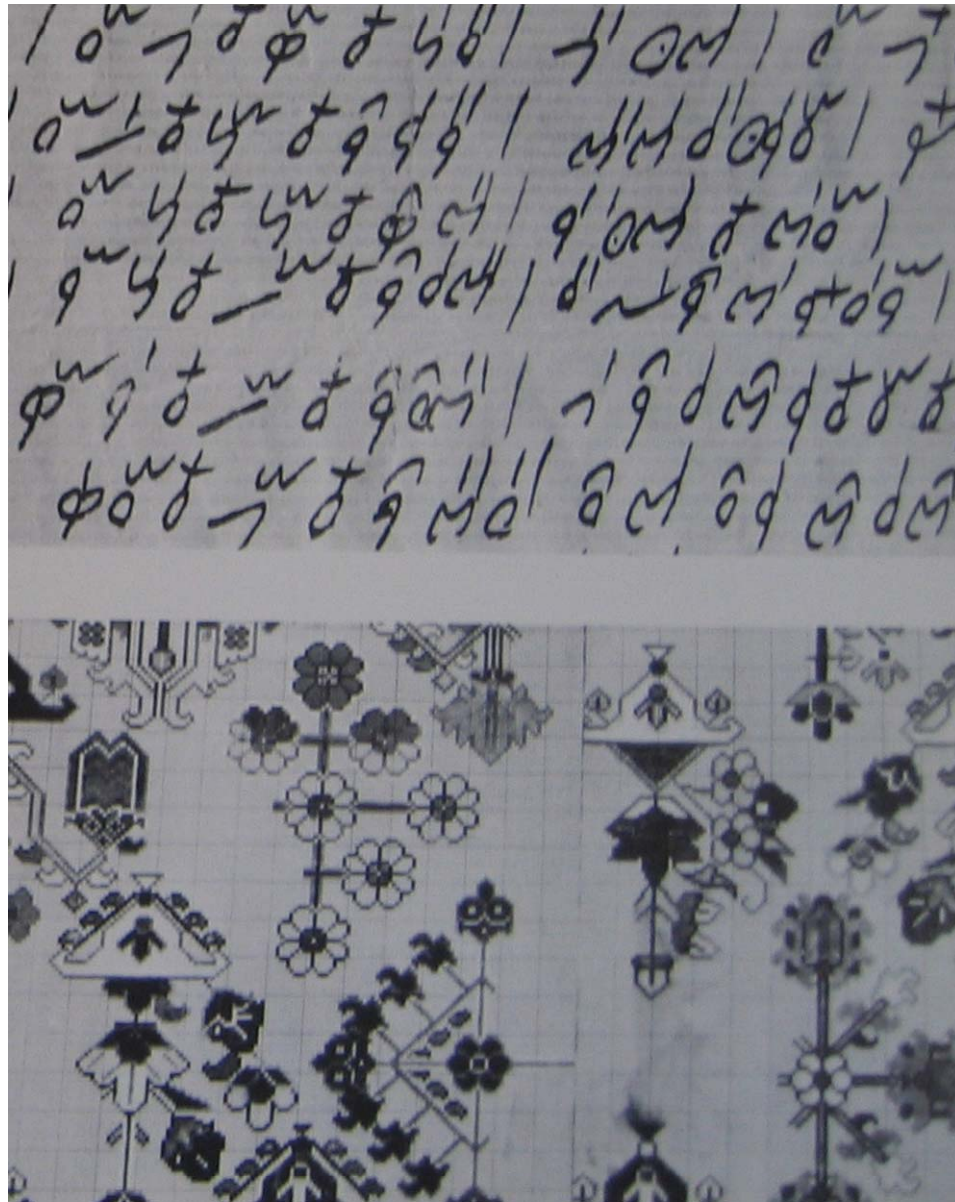


Abbildung 6:

„Grundgewebe mit drei Schussreihen“

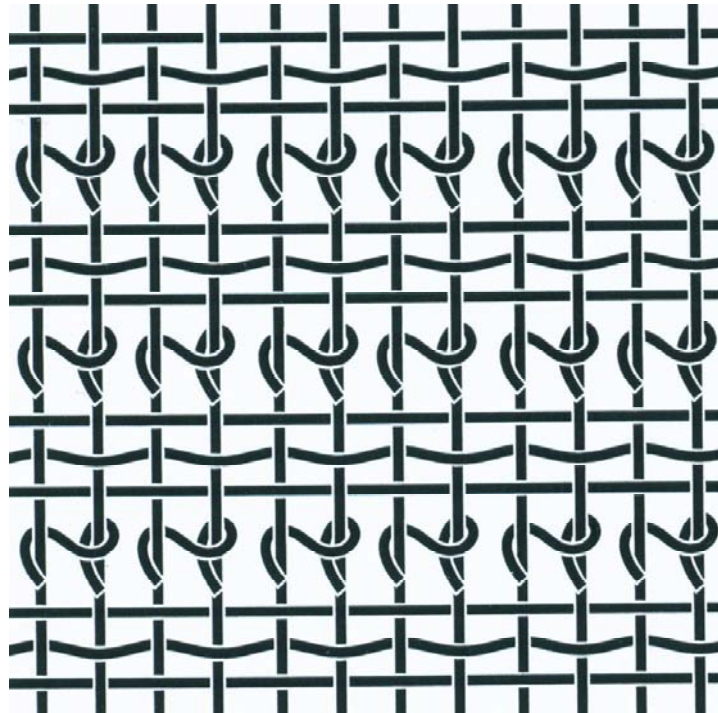


Abbildung 7:

„Grundgewebe mit farbigen Streifen“



Abbildung 8:

„Der Frederick L. Ames Bildteppich“, Nordindien, Lahore, 1590 – 1600



Abbildung 9:

„Bildteppich mit Landschaft und Vogelpaaren“, Nordindien, Lahore, um 1600



Abbildung 10:

„Eine Krise am Hof“, Anvar-i Suhaili, 1596 – 1597

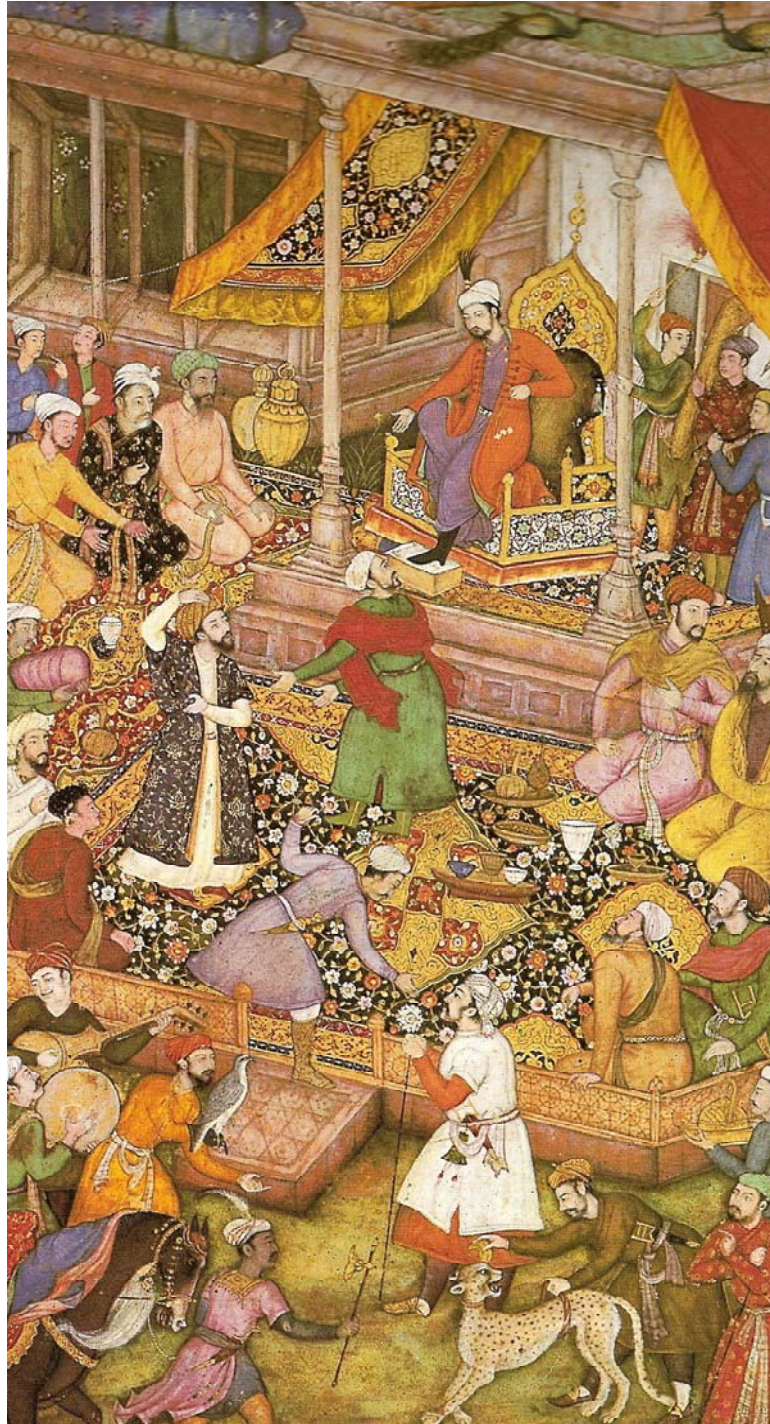


Abbildung 11:

„Buchdeckel Khamsa Amir Khusrau Dihlavi“, 1597 – 1598



Abbildung 12:

„Bhairava Raga“, Ragamala Serie, 1591

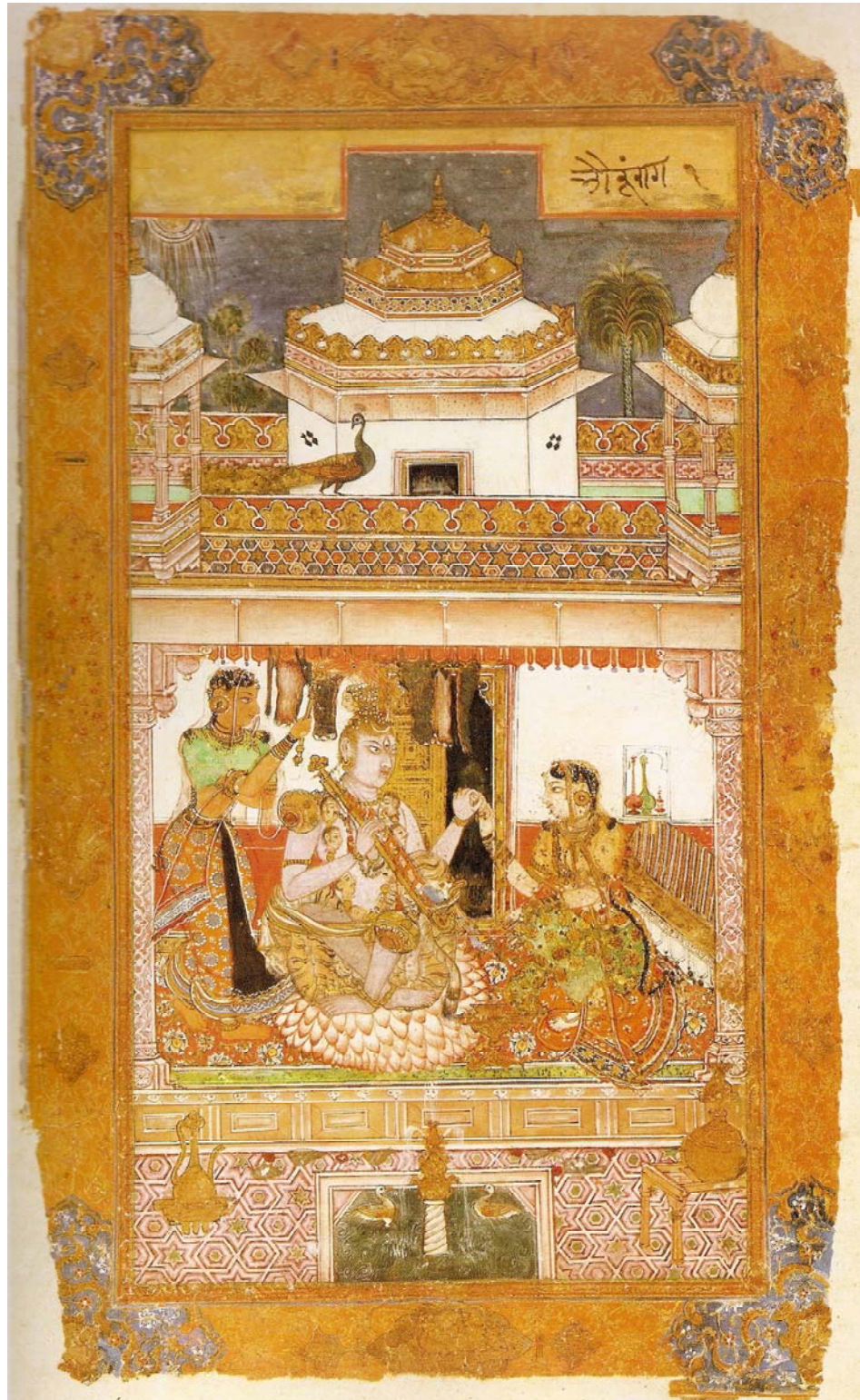


Abbildung 13:

„Kaiser Babur bei der Unterhaltung mit Badi-Uzzalman Mirza“, um 1593

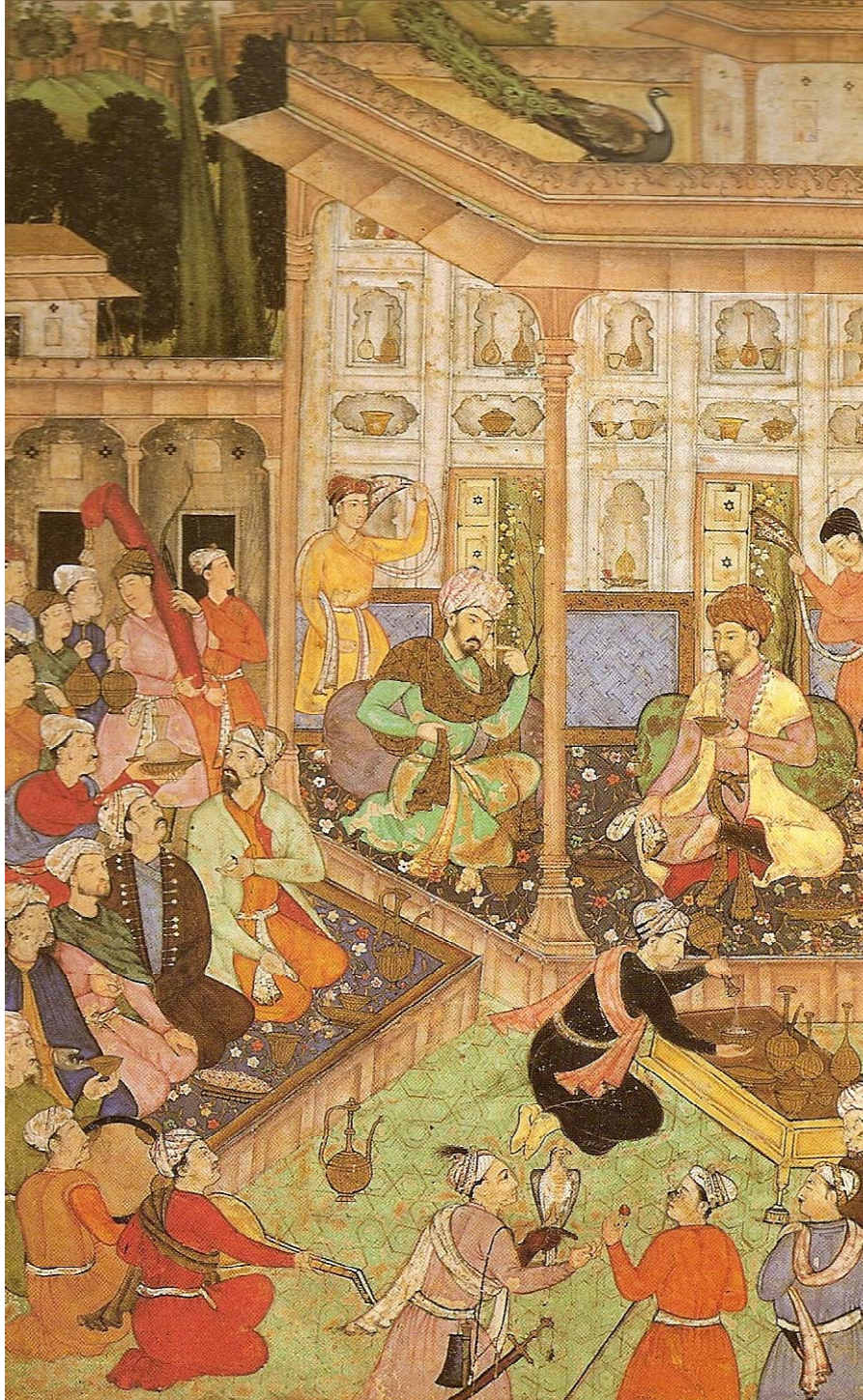


Abbildung 14:

„Die Bestrafung von Adham Khan“, Akbarnama, um 1590

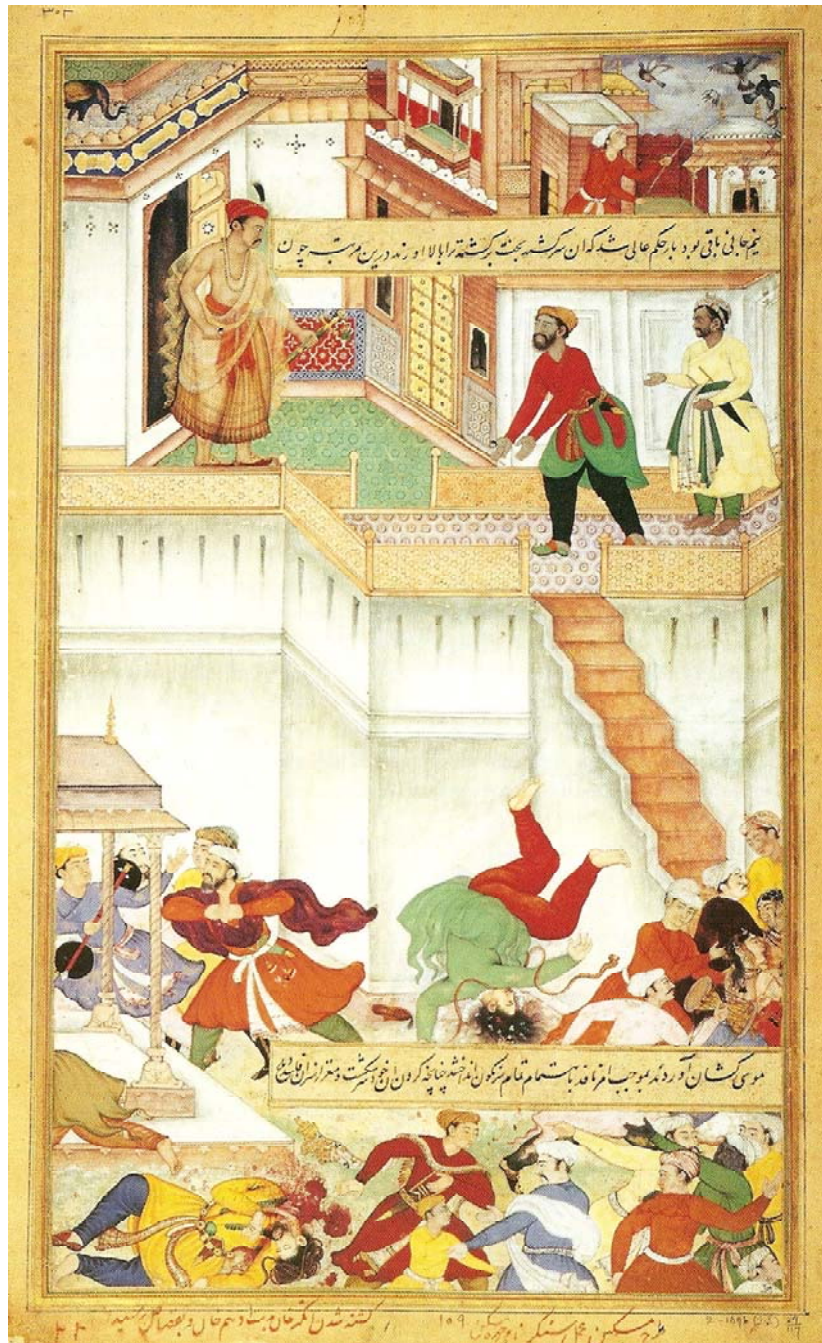


Abbildung 15:

„Die Geburt des Prinzen Salim“, Akbarnama, um 1590

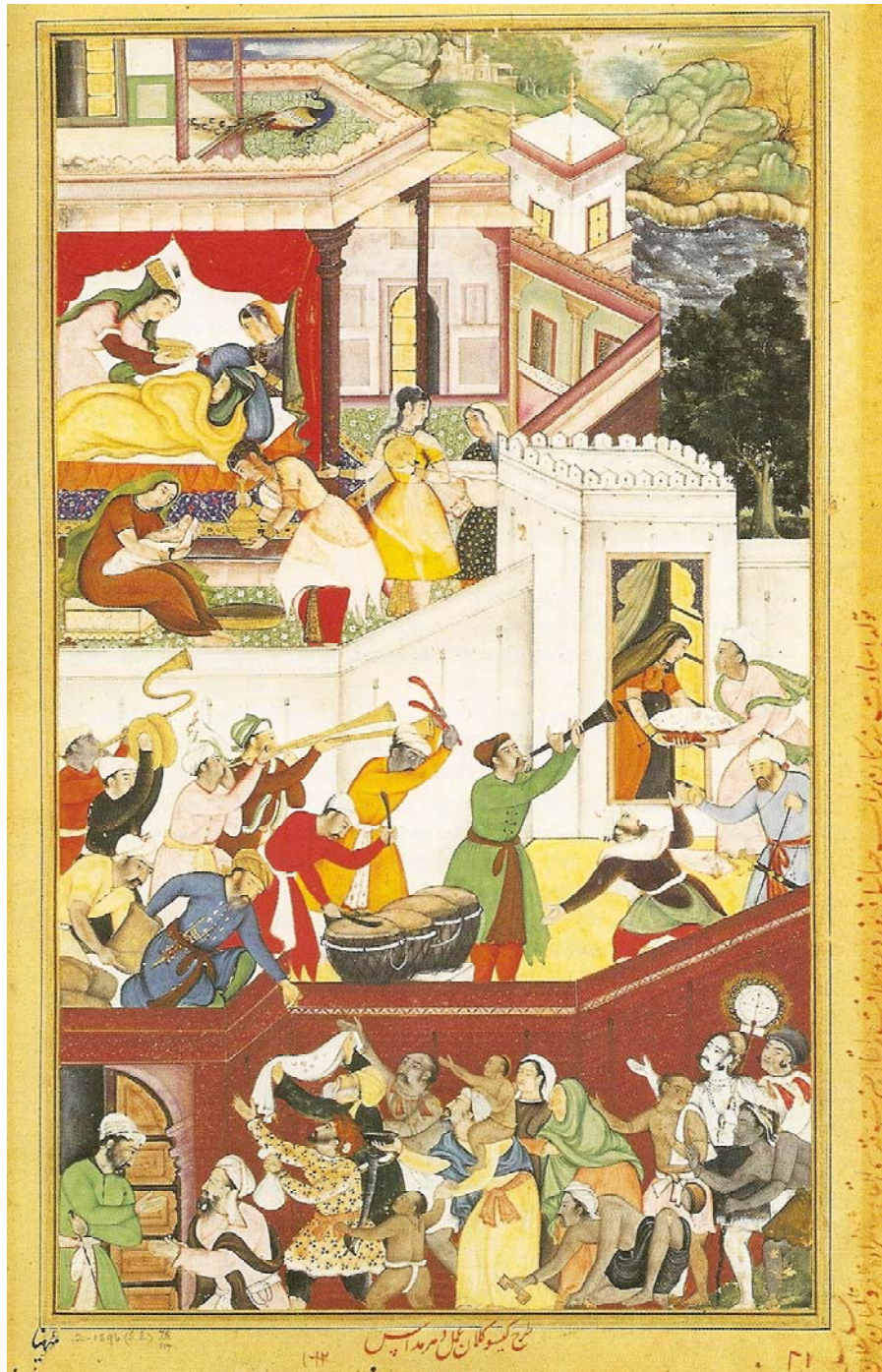


Abbildung 16:

„Das Pfauenpaar“, Albumblatt, um 1610



Abbildung 17:

„Eichhörnchen in einer Platane“, Albumblatt, um 1610



Abbildung 18:

„Bildteppich“, Nordindien, Lahore, spätes 16. Jh. – frühes 17. Jh.



Abbildung 19:

„Jagdteppich“, Nordindien, Lahore, 1. H. 17. Jh., Detail



Abbildung 20:

„Prinz Khurram wird mit Schätzen aufgewogen“, Tuzuk-i Jahangiri, um 1615



Abbildung 21:

„Shah Jahan empfängt seine drei ältesten Söhne und Asaf Khan während seiner Thronbesteigungszeremonie“, Padshahnama, ca. 1630



Abbildung 22:

„Durbarteppich mit Medaillon und Gartendesign“, Nordindien, ca. 1650

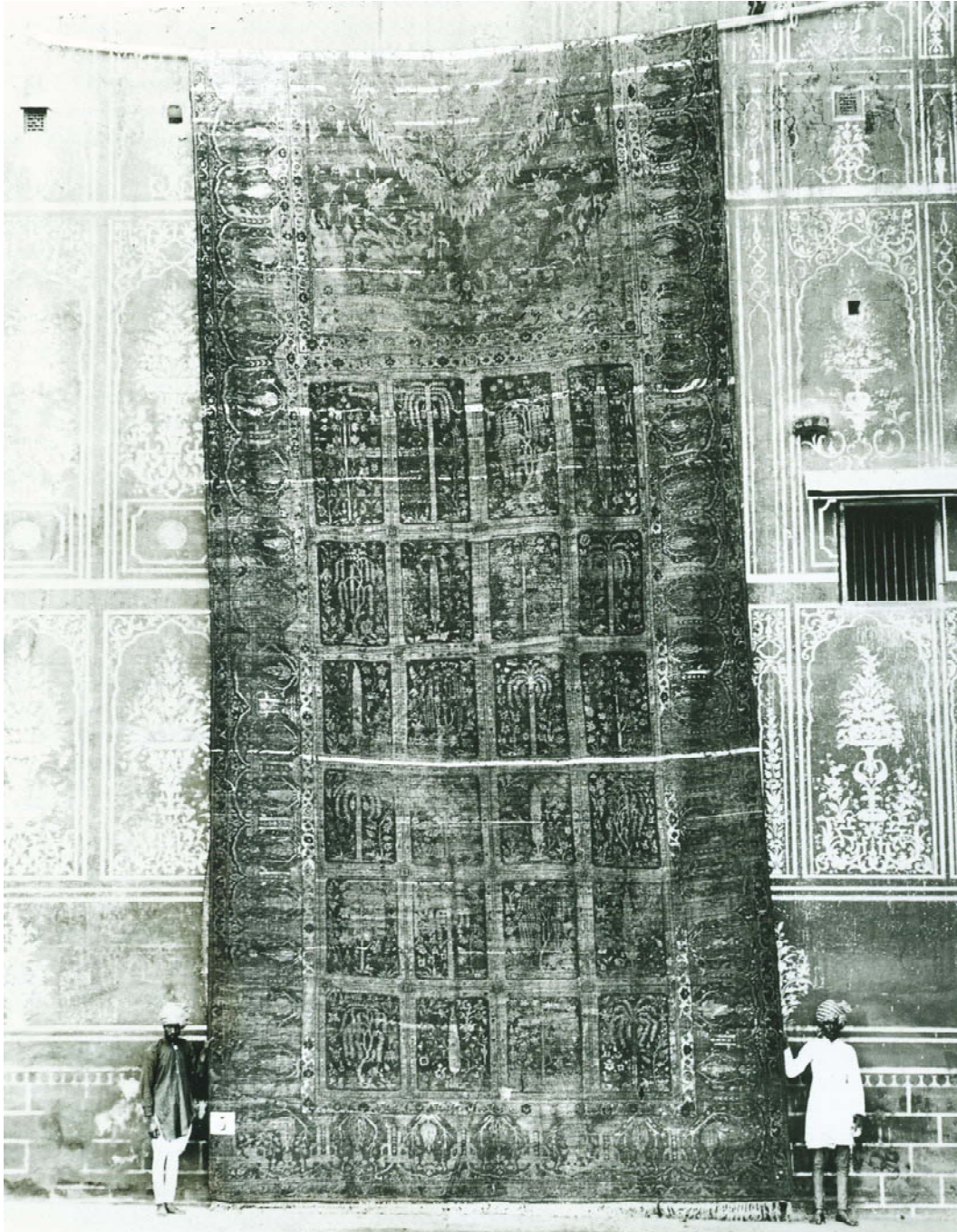


Abbildung 23:

„Durbarteppich mit Medaillondesign“, Dekkan, 2. H. 17. Jh.



Abbildung 24:

„Durbarteppich mit Medaillondesign“, Dekkan, 2. H. 17. Jh., Bortendetail



Abbildung 25:

„Mustereinheiten“, Rekonstruktion

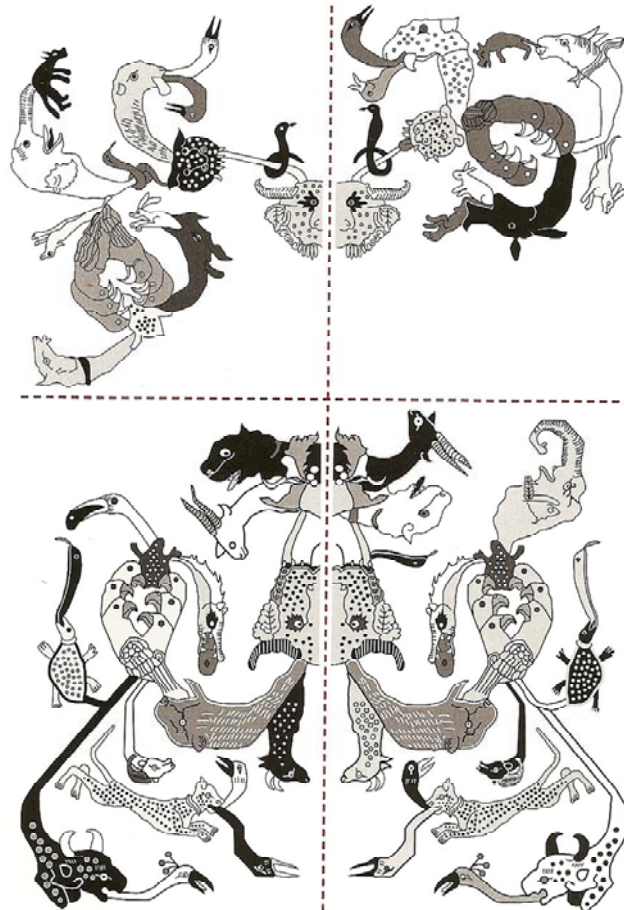


Abbildung 26:

„Teppichfragment mit fantastischen Tieren“, Nordindien, möglicherweise Fatehpur Sikri, ca. 1580 – 1585



Abbildung 27:

„Teppichfragment mit fantastischen Tieren“, Nordindien, möglicherweise Fatehpur Sikri, ca. 1580 – 1585



Abbildung 28:

„Teppichfragmente mit fantastischen Tieren“, Nordindien, ca. 1580 – 1585



Abbildung 29:

„Medaillonteppeich mit Spiralranken- und Tiermuster“, Iran, um 1600, Detail



Abbildung 30:

„Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1610



Abbildung 31:

„Teppichfragment mit Spiralranken- und Tiermuster“, Nordindien, Lahore,
ca. 1600



Abbildung 32:

„Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster“, Nordindien, Lahore,
ca. 1610 – 1620



Abbildung 33:

„Teppich mit Spiralranken- und Tiermuster“, Nordindien, Lahore,
ca. 1610 – 1620



Abbildung 34:

„Teppichfragmente mit Spiralranken- und Tierköpfen“, Nordindien, Lahore, ca.
1610 – 1620



Abbildung 35:

„Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Nordindien, Lahore, ca.
1620 – 1630



Abbildung 36:

„Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Nordindien, Lahore, ca. 1620 – 1630



Abbildung 37:

„Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Zentralindien, Dekkan, um 1650



Abbildung 38:

„Teppich mit Spiralranken- und Blütenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650



Abbildung 39:

„Teppich mit Nischen- und Blumenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1630 – 1640



Abbildung 40:

„Teppich mit Nischen- und Blumenmuster“, „Aynard Carpet“, Nordindien,
Kaschmir oder Lahore, ca. 1630 – 1640



Abbildung 41:

„Teppich mit Blumenmuster bzw. Blumenreihen“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650



Abbildung 42:

„Teppich mit Baumreihen“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650



Abbildung 43:

„Shaped Carpet mit Blumenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore,
ca. 1650



Abbildung 44:

„Teppich mit Gitterwerk- Blumenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore,
ca. 1650



Abbildung 45:

„Teppichfragment mit Gitterwerk-Blütenmuster“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, ca. 1650



Abbildung 46:

„Millefleurteppich“, Nordindien, Kaschmir oder Lahore, 2. H. 17. Jh.



Abbildung 47:

„Gebets- oder Nischenteppich mit Millefleurmuster“, Nordindien, Kaschmir
oder Lahore, 1. H. 18. Jh.



Abbildung 48:

„Luri-Kelim“, Gebiet westlich von Isfahan, um 1800



Abbildung 49:

„Khamseh-Sattelüberwurf“, Südwesten des Iran, um 1880



Abbildung 50:

„Dynastic group portrait of the Mughals“, 1707 – 1712



Abbildung 51:

„Timur handing the imperial crown to Babur“, Royal Album Shah Jahan, ca. 1630

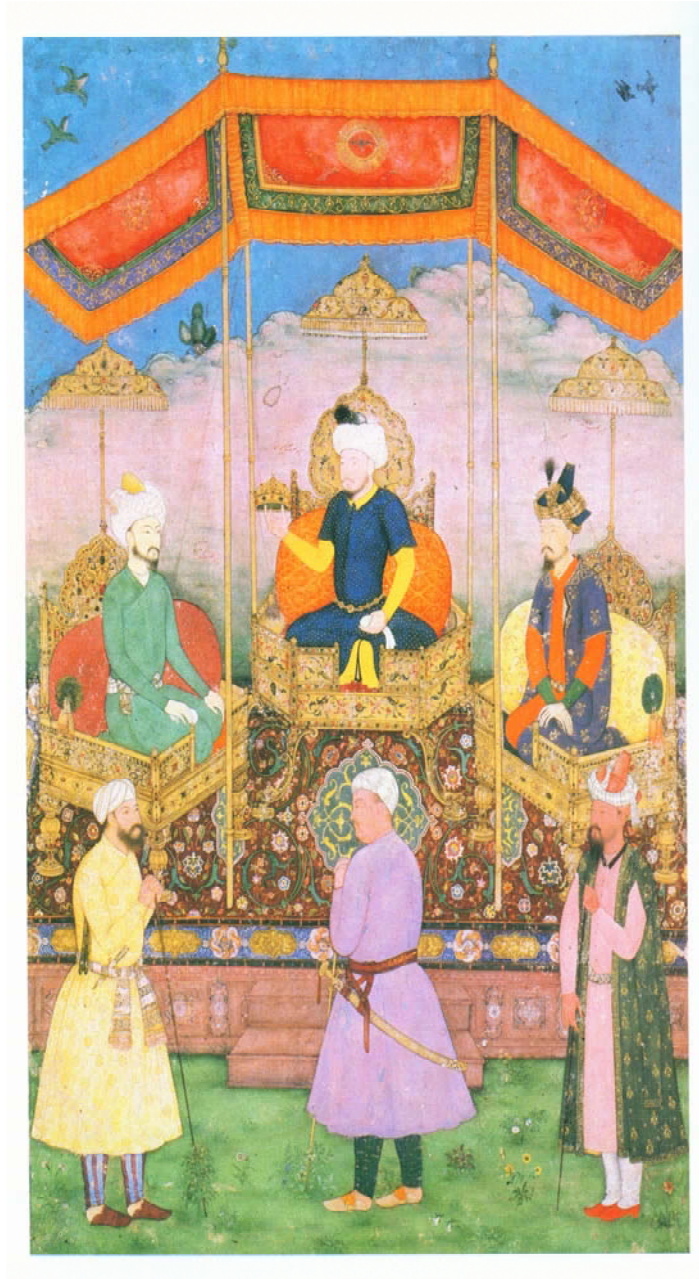


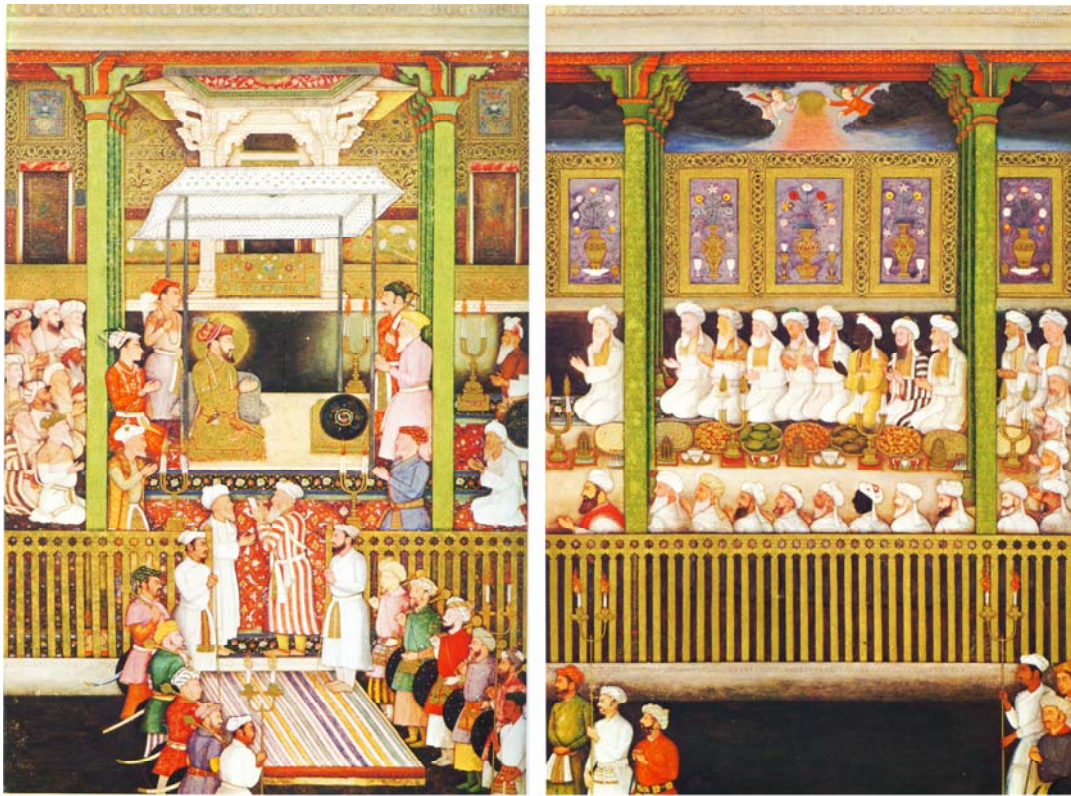
Abbildung 52:

„The Darbar of Shah Jahan“, ca. 1645



Abbildung 53:

„Shah Jahan ehrt die orthodoxen Lehrer des Islam“, Shah Jahan-nama,
um 1650



Lebenslauf:

Name: Bettina Jernej

Bisherige Ausbildung: 4 Jahre Volksschule in Klagenfurt
 4 Jahre Hauptschule in Klagenfurt
 5 Jahre Handelsakademie in Klagenfurt
 Reifeprüfung am 17.06.1992
 2 Jahre Kolleg für Bautechnik, Ausbildungszweig
 Restaurierung und Ortsbildpflege in Krems
 Diplomprüfung am 11.03.1998
 seit 2000: Studium der Kunstgeschichte
 Universität Wien
 29.08.2001 Erlangung des Ingenieurstitel
 WiSe 2003/04: Auslandssemester Universität
 Hamburg
 seit 2005: Studium der Geschichte – Schwerpunkt
 Medienarchive

Wissenschaftl. Tätigkeit: 2005: wissenschaftliche Mitarbeit „Projekt
 Kulturpark Eisenstrasse – Das Frühneuzeitliche
 Gesundheitswesen im Bereich der
 niederösterreichischen Eisenstrasse“
 2005: Mitarbeit „Projekt Digitalisierung des
 Urkundenbestandes des Erzstiftes Salzburg“ und
 am „Projekt Digitalisierung aller Klosterurkunden“
 2006: Mitarbeit „Projekt Digitalisierung des
 Urkundenbestandes des Landes Oberösterreich“

Abstract:

Die Fragestellung der Arbeit, ob der Moghulteppich ein Objekt oder Repräsentationskunst sei, erforderte als ersten Schritt eine Beschäftigung mit der Materialkunde und der Technik des Knüpfens im Allgemeinen. Nach einer kurzen Einführung in die Kunst des Knüpfens, erfolgte eine erste Einordnung der Moghulteppiche nach technologischen und ergologischen Gesichtspunkten.

Nach Herausarbeitung der technischen Charakteristika indischer Hofteppiche, wurde eine Einordnung dieser in Kategorien versucht. Die erhaltenen Moghulteppiche wurden in zehn Gattungen eingeteilt, die anhand von Beispielen näher erläutert wurden.

Bevor eine Antwort auf die Frage, ob der Moghulteppich ein Objekt oder Repräsentationskunst sei, gefunden werden konnte, mussten die Begriffe Objekt wie auch Repräsentationskunst definiert werden. Anhand der Verwendung von Teppichen wurde der Prozess aufgezeigt, der den Wandel eines Objektes zu einem Kunstobjekt und in weiterer Folge zu Repräsentationskunst bestimmt. Die exogenen und endogenen Faktoren, die diesen Wandel beeinflussten, wurden auf drei Arten umgelegt, um herauszufinden, ob sie zu einem Symbol von Macht werden können.

Zum Schluss wurde versucht, den Moghulteppich in das System von Repräsentationskunst einzubinden und ihm seinen Platz in der Hofkunst der Moghulen zuzuweisen. Nach dem Aufzeigen islamischer Wurzeln der Teppichtradition und deren Umlegung auf den Moghulteppich, kann festgehalten werden, dass der Moghulteppich als Repräsentationskunst einen sehr wichtigen Stellenwert im System der Hofhaltung einnahm und, mit imperialer Symbolik versehen, Teil von Hofkunst gewesen sei.