

Teppiche

Autor(en): **Lang, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **22 (2015)**

Heft 1: **Umverteilen = Redistribuer**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-650780>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Teppiche

Heinrich Lang

Das historische Dokument «Teppich» ist ein «doppeltes» Dokument, weil es in zwei materiellen Formen überliefert ist. Zunächst sind Teppiche als gewebte oder geknüpfte Teppiche in spezialisierten Objekt-Sammlungen verschiedener Museen oder in nicht öffentlich zugänglichen Haushalten aufbewahrt. Des Weiteren finden sie sich als abgebildete Gegenstände in visuellen Quellen. Während sie als Artefakte spezifische Objekteigenschaften haben, werden Teppiche auf Bildern gleichsam in ihren kulturellen und sozialen Zusammenhängen gezeigt. Allerdings nehmen geknüpfte oder gewebte Teppiche einen Sonderstatus als Bildmedien ein, da sie selbst Träger von abgebildeten Motiven sind. Auf diese Weise sind Teppiche immer auch Bilder im Bild (Abb. 1, S. 159).¹

Aufgrund dieses gedoppelten Dokumentcharakters werden Teppiche hier auf beiden Ebenen dargestellt. Zum einen werden sie als Objekte begriffen, deren Gestaltung und Nutzung kulturspezifischen Konventionen entsprechen. Überdies sind Teppiche Gegenstände kulturellen Transfers und weisen wechselseitige Einflüsse zwischen Kulturen und deren Verfahren mit Teppichen auf. Zum zweiten werden sie als abgebildete Repräsentanten kultureller Gefüge verstanden. Denn auf Bildern erscheinen sie neben anderen Objekten und werden in praktischen sowie symbolischen Kontexten verortet.

Im Vordergrund meiner Ausführungen stehen Orientteppiche, die als Tapisserien bekannten Bildteppiche werden nur vergleichend oder ergänzend behandelt. Mit wenigen Ausnahmen sind Teppiche von der Geschichtswissenschaft weitgehend unbeachtet geblieben – und dies, obwohl sie materiell greifbare Objekte sowie Bildträger sind und in visuellen Darstellungen vielfach erscheinen.

Begriffe des Dokuments «Teppich»

Grundsätzlich lassen sich Teppiche in zwei Gruppen fassen: Einerseits verbreiteten sich westliche Web- und Wirkteppiche von verschiedenen Produktionsorten aus in Europa. Die Teppichweberei sowie die Knüpfttechnik fanden im 7. Jahrhundert

über das maurisch besetzte Spanien ins christliche Europa, berühmte Werkstätten entstanden in Flandern für *arazzi* und dann im 17. Jahrhundert für die als *gobelins* bezeichneten französischen Wirkteppiche. Andererseits entwickelte sich der orientalische Knüpft Teppich zu einem kulturübergreifend verbreiteten Gut. Daneben, was hier vernachlässigt werden soll, gibt es noch den orientalischen Webteppich, auch bekannt als *kilim*.²

Sprachlich gesehen ist der Begriff des «Teppichs» unscharf und generalisierend. In Texten des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit bezieht sich der Terminus «Teppich» – auch «tappe», «debich(t)» und «Dappet» – auf unterschiedliche Textilien, die zur Auslage, zur Ummantelung, zum Verdecken und zum Behang dienen. Sie werden je nach Funktion mit Tapeten oder Decken gleich gesetzt, zumal die verwendeten Rohstoffe – Leinen, Wolle, Ziegenhaar, Seide – stark variierten. Je nach Bedarf zogen die Teppichmacher auch Gold- oder Silberfäden ein.³

Mit der Verbreitung des orientalischen Knüpft Teppichs in europäischen, bürgerlichen Haushalten und dem Entstehen eines eigenen Sammelschwerpunkts von Museen oder von Auktionshäusern im späteren 19. Jahrhundert ging auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung einher. Diese sollte Herkunftsregionen und Qualitäten zu bestimmen ermöglichen und dient als Maßstab für die Wertbestimmung sowohl im musealen als auch im kommerziellen Kontext.⁴

Orte der Produktion

Die Orte der Produktion lagen im Fall des orientalischen Knüpft Teppichs hauptsächlich in Anatolien wie bei Erzeugnissen aus Ayasuluk oder Uşak, in Persien wie in Täbris, Herat, Kirman oder Kashan, im Kaukasus, aber auch in Ägypten, Zentralasien und Indien.

Dezentrale und voneinander unabhängige Werkstätten entwickelten eine traditionelle Knüpft Technik, in deren Arbeitsprozessen die ganze Familie eingebunden war. Erst im 17. Jahrhundert wurden Hofmanufakturen der osmanischen Sultane in Betrieb genommen, in denen vor allem persische Seidenteppiche produziert wurden. Die verwendete Technik wurde allerdings beibehalten.⁵

Herkunftstitel wie «Bursa» bezogen sich auf die Orte des Ankaufs. Die Bezeichnungen als «polnische» oder «ungarische» Teppiche markierten die kulturelle Anverwandlung und die bevorzugten Teppicharten von eigentlich in Anatolien oder Persien gefertigten Erzeugnissen durch polnische oder ungarische Adelige. Zumeist ist der tatsächliche Produktionsort eines Orientteppichs ungeklärt.⁶

Bis ins 16. Jahrhundert wurden Teppiche auch im südlichen Spanien verstärkt nach anatolischen Mustern hergestellt.⁷ Aber sie wurden auch in verschiedenen Städten des alten Reichs wie Nürnberg gewebt, in Florenz gründete Herzog

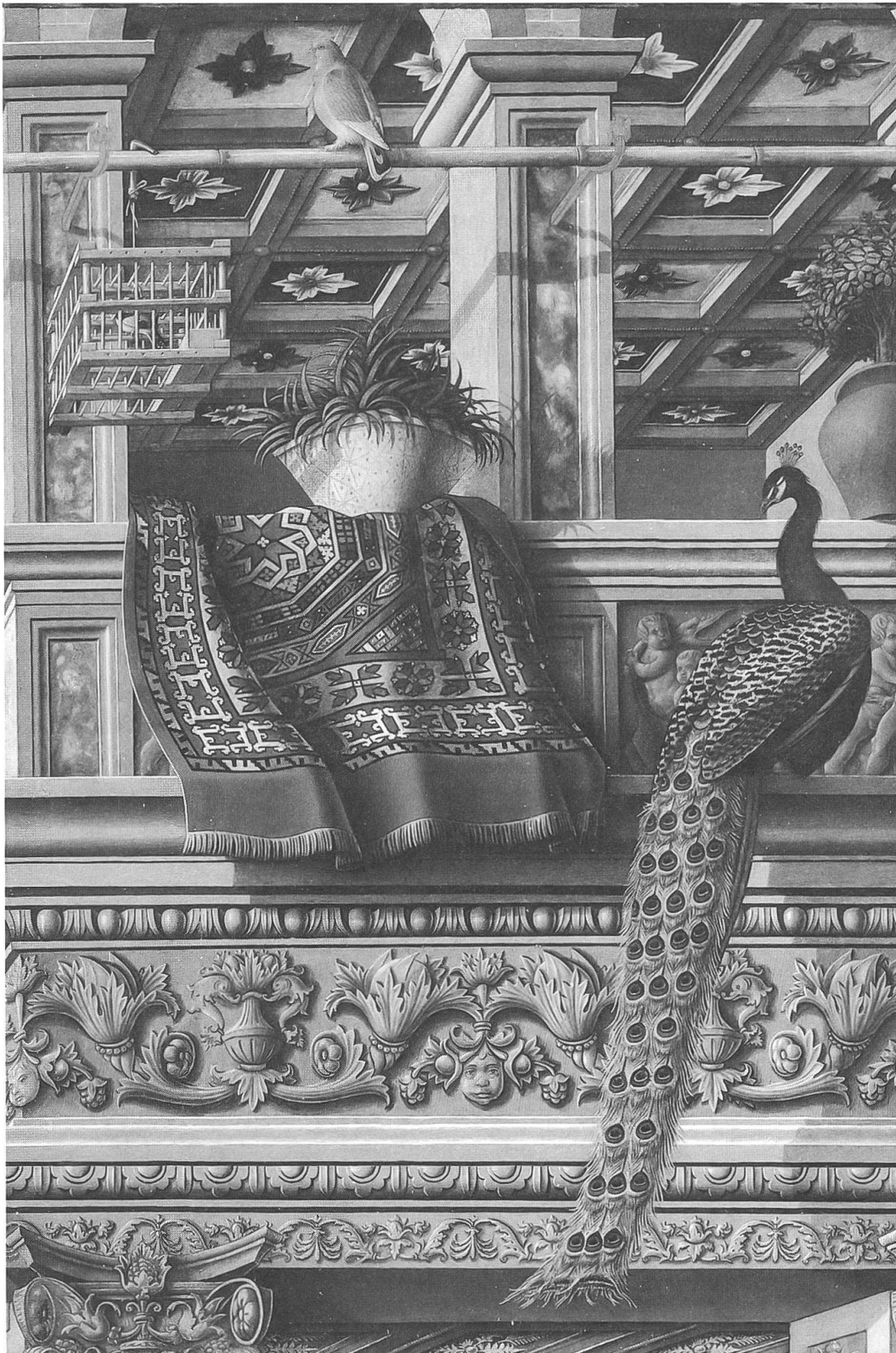


Abb. 1: Carlo Crivelli, «Verkündigung und St. Emidius», 1486. Detail mit aserbajdschanischem Kazakh-Teppich. (National Gallery, London)

Cosimo de' Medici 1545 die «Arazzeria Medicea», welche speziell für höfische Bedürfnisse fertigte.⁸ Werkstätten in Antwerpen, Tournai und Brüssel produzierten Tapisserien als luxuriöse Wandbehänge. Dabei entstanden im 17. und 18. Jahrhundert infolge eines Standardisierungsprozesses kaum noch Unikate. König Ludwig XIV. rief in Paris Manufakturen für Gobelins ins Leben, um den wachsenden Bedarf an wertvollen höfischen Wandteppichen zu decken.⁹

Nachfrage nach Teppichen

Im vorindustriellen Europa waren drei gesellschaftliche Gruppen Hauptabnehmer von Teppichen: Erstens fürstliche und königliche Höfe, zweitens Klerus und Kirche, drittens das Stadtpatriziat.

Im höfischen Kontext dienten Teppiche vor allem der Repräsentation und mussten daher besonders aufwändig gestaltet sein. Die italienischen Renaissance-Höfe des 15. und 16. Jahrhunderts stellten orientalische Knüppteppiche ebenso wie flämische Wandteppiche zur Schau, ähnlich verhielt sich die französische Hocharistokratie.¹⁰ Inventare des englischen Königs Heinrich VIII. belegen eine grosse Zahl von Teppichen im königlichen Besitz. Im Fall des polnischen oder venezianischen Adels fanden grossflächige Wappenteppiche Gefallen: Über die entsprechenden Verbindungen ins Osmanische Reich bestellten hohe Adlige Knüppteppiche, in welche die speziell gewünschten Wappenmotive eingearbeitet wurden.¹¹ Die Residenzen des Barock oder des Rokoko verfügten über gross dimensionierte Wandbehänge aus Brüsseler Werkstätten oder den französischen Gobelin-Manufakturen.¹²

Kirchenräume beherbergten Teppiche neben anderen Gegenständen aus dem liturgischen Zusammenhang: Teppiche erfüllten, wie Abbildungen von heiligem Geschehen illustrieren, dabei vor allem die Aufgabe, der jeweiligen Szene eine Bühne zu bereiten. Sie verkleideten die Stufen, welche zu Altären führen, oder fungierten als vorhangartige Behänge. Auch in den Haushalten des Klerus finden sich Teppiche; sie haben eine ähnlich repräsentative Funktion wie im adligen Haushalt. Auch Kardinal Wolsey liess zwischen 1517 und 1520 60 Teppiche aus Damaskus kommen.¹³

Das stadtbürgerliche Patriziat in den italienischen Handelszentren, den Reichsstädten des alten Reichs oder den Wirtschaftszentren Flanderns staffierte seine Haushalte vom 15. Jahrhundert an zunehmend auch mit Teppichen aus. Nach 1500 traten «türkische» und «persianische» Teppiche in den Nachlässen der Nürnberger Oberschicht auf.¹⁴ Inventare toskanischer Kaufleute weisen Teppiche in sehr unterschiedlichen Grössen und steigender Anzahl als festen Bestandteil urbaner Haushalte und merkantiler Kontore aus.¹⁵

Teppiche als Handelsobjekte

Orientalische Knüpfteppiche und europäische Webteppiche traten als Objekte im Transfer verschiedener Ökonomien auf. Dabei wurden sie sowohl als Luxusgüter als auch als Serienprodukte gehandelt. Konsumenten fanden Orientteppiche neben anderen Waren im Levantehandel, aber auch über Vermittler, die mit eigens ausgestellten Aufträgen zum Erwerb präzise charakterisierter Einzelstücke zu den Produzenten im Nahen Osten geschickt wurden. Teppiche waren aufgrund ihrer ästhetisch anspruchsvollen und materiell aufwändigen Eigenschaften aber auch wichtige Objekte in Geschenkökonomien und im diplomatischen Austausch.¹⁶ Darüber hinaus betrieben beispielsweise die Burgunder Herzöge eine regelrechte «Kunstpolitik» mit Bildteppichen.¹⁷

Die Nachfrage nach Orientteppichen wurde bereits im Hochmittelalter durch die Kreuzzüge angeregt und durch die dabei entstehenden wirtschaftlichen und politischen Verbindungen des östlichen Mittelmeerraumes mit Süd- und Mitteleuropa verstärkt. Sowohl im Rahmen des Handels mit der Levante als auch bei diplomatischen Missionen zogen die zumeist farbenfrohen Teppiche die Blicke der Reisenden auf sich. Orientalische Knüpfteppiche gelangten im 13. Jahrhundert in den Besitz europäischer Fürsten, als ein verstärkter Handel mit diesen Gütern einsetzte. Während der Renaissance stiegen die Importmengen deutlich an.¹⁸ Die visuelle Darstellung von Teppichen ist ein Indikator für die Entwicklung der Nachfrage sowie den Wandel von bevorzugten Formaten und Themen. Die Renaissance-Malerei schenkt Orientteppichen und deren ornamentalen Mustern detailgenaue Aufmerksamkeit.¹⁹

Insbesondere während der Renaissance spielten italienische Kaufmannbankiers nicht nur eine herausragende Rolle im Transfer von Orientteppichen von Ost nach West. Daneben waren sie selbst eine kaufkräftige Konsumgruppe. Als wichtige Umschlagplätze fungierten dabei Venedig, Ancona und Lyon. Einerseits erwarben Kaufleute Einzelstücke auf Bestellung, wobei die Kunden mitunter präzise Angaben über Grösse, Qualität, Design und Zweck machten. Andererseits importierten sie Teppiche in Bündeln, um sie an Distributionsorten wie Lyon abzusetzen. Auf diese Weise wurden vor allem venezianische und toskanische Kaufleute zu kulturellen Vermittlern zwischen Orient und Mitteleuropa.²⁰

Die Aufzeichnungen der im Levantehandel tätigen Kaufmannbankiers verweisen darauf, dass orientalische Knüpfteppiche neben anderen Waren zumeist in grösseren Mengen und zu niedrigen Preisen eingeführt wurden: Daher erbrachten sie eher niedrige Gewinnmargen für die importierenden Kaufleute und Zwischenhändler. Die Einfuhr von exklusiven und hochwertigen Einzelstücken wurde in zunehmendem Masse von Teppichlieferungen in grossen Stückzahlen ergänzt.²¹ Während insbesondere venezianische und polnische Hochadelige

eigens gefertigte, gross dimensionierte Wappen- und Seidenteppiche aus den osmantürkischen und persischen Hofmanufakturen kommen liessen, erfreuten sich die kleiner formatierten und qualitativ wenig exklusiven Gebetsteppiche im 17. Jahrhundert breiter Beliebtheit bei allen Käufergruppen.²² Die etwa in Westanatolien geknüpften *mihrab*-Gebetsteppiche, welche auch *moschetti* genannt wurden, entwickelten sich zum festen Inventar der europäischen und städtischen Wohnkultur.²³

Die Beziehungen von Fürstenhöfen mit dem osmantürkischen Sultan integrierten Orientteppiche in den diplomatischen Geschenkverkehr.²⁴ Wie im Fall anderer luxuriöser oder exotischer Objekte sandten Fürsten ihre Agenten an andere Höfe, um besondere Teppiche beschaffen zu lassen.²⁵

Teppiche als Artefakte und Medien des kulturellen Transfers

Teppiche verfügen aufgrund der zu ihrer Fertigung verwendeten Materialien über eine eigene stoffliche Qualität. Dass spezifische Materialität die feinfühligste Aufmerksamkeit der Beobachter fand, zeigen die visuellen Darstellungen von Teppichen in der italienischen, der niederländischen und der süddeutschen Malerei der Renaissance. Denn die Künstler bildeten die dreidimensionale Oberflächenbeschaffenheit der textilen Gegenstände durch das Nachvollziehen von strukturellen Unebenheiten detailgetreu ab.²⁶

Mit den Mustern entlang der Ränder und in den Bildfeldern weisen insbesondere Orientteppiche ein charakteristisches Merkmal auf. Die farbliche und geometrische Gestaltung dieser dekorativen Komponente entschied über das ästhetische Gefallen, das ein solches Objekt bei Betrachtern auszulösen vermochte – und trug somit einen wichtigen Teil zur Preisbildung über das Handelsgut Teppich bei.²⁷

Teppiche lassen sich aufgrund ihrer komplexen medialen Struktur, in welche die verwendeten Materialien ebenso wie die verschiedenartigen bildlichen Darstellungen auf der Teppichoberfläche eingingen, als Hybridmedium begreifen.²⁸ In ihrer Eigenschaft als Dispositive markieren Teppiche verschiedene Momente in kommunikativen Prozessen. Zunächst gehören sie einem spezifischen Kontext der Einschreibung von Wahrnehmungs- und Repräsentationsformen in der islamischen Welt und dann auch der europäischen Kultur, wohin sie transferiert wurden, an. Als Objekte erlebten sie eine Wanderung aus einem kulturellen Zusammenhang in einen anderen, wo sie in ein neues kulturelles Gefüge eingepasst wurden.²⁹

Teppiche sind in der islamischen Welt dekorativer Bestandteil der Höfe wie etwa der Paläste des osmantürkischen Sultans oder hoher Würdenträger. Vor allem

aufgrund der Berichte von Reisenden auf diplomatischen Gesandtschaften oder von Kaufleuten hat diese Zuschreibung eine gewisse Evidenz – dass Teppiche in ihren Herkunftsgesellschaften eine repräsentative Funktion für soziale Unterschiede hatten.³⁰

Allerdings zeigen sie mindestens so sehr ein eigenes, geometrisch veranlagtes Sehen. Weil der Islam die Darstellung anthropomorpher oder gottähnlicher Figuren untersagte, entwickelten die Künstler und Kunsthandwerker in der islamischen Umgebung eine Meisterschaft bei der Verwendung floraler, tierlicher oder geometrischer Ornamente.³¹ Die Verwendung intensiver Kolorierung aus dem Bereich der Spektralfarben sowie die geometrische Anordnung von Mustern, bei denen neben rechteckigen Linienführungen insbesondere oktagonale Winkelmasse eingearbeitet wurden, können ohne weiteres als ein ins Bild gesetzter Sehprozess begriffen werden. Nicht nur die Ausgestaltung des Raumes durch ebenmäßige Teppiche, die als Bodenbelag und somit wohl auch als Bühnen für das sozial Erhabene dienten, verweist auf eine spezifisch andere Raumvorstellung in der islamischen Welt. Vielmehr zeigen die Übersetzung der architektonischen Flussformen des gebrochenen Lichtes in die Zweidimensionalität des Teppichs und die Abbildung geometrisch-mathematischer Formen auch die durch ein lichtorientiertes Sehen konstituierte Räumlichkeit.³²

Die Transponierung von Orientteppichen in die Malerei der Renaissance versinnbildlicht die Übertragung eines Elementes kultureller Materialisierung aus der islamischen Welt in den Kosmos des christlichen Westens. Maler wie der in Venedig und den mittelitalienischen Marken aktive Carlo Crivelli († 1493/95)³³ oder der in Augsburg tätige Hans Burgkmair der Ältere (1473–1531)³⁴ nutzten die geometrischen Muster sowie die massig flächige Stofflichkeit der Teppiche zur Einschreibung in das im frühen 15. Jahrhundert in Florenz entwickelte perspektivische Sehen. Der Faltenwurf des beinahe eilig auf dem hohen Sims arrangierten kleinen Teppichs in Crivellis *Verkündigung mit St. Emidius* von 1486 (Abb. 1) oder die Verjüngung der auf den entfernt liegenden Fluchtpunkt zustrebenden Linien in den Figuren des grosszügig auf dem herrschaftlichen Podest ausgebreiteten Teppichs (Abb. 2) auf Burgkmairs *Die Geschichte der Esther* von 1528 lassen das technische Können der beiden Künstler erkennen. Zugleich führen die von architektonischen Erhöhungen herabhängenden Orientteppiche mit ihren geometrischen Formen die in die Sehtheorie der Renaissance und deren Körperwelten übersetzten Objekte anschaulich vor Augen.³⁵

Die abgebildeten geometrischen Muster auf den Orientteppichen verweisen auf eine Besonderheit: Die dargestellten figürlichen Ausschmückungen sind zum Teil nach den ausführenden Malern benannt. Azerbaijani-Teppiche beispielsweise werden nach dem hier abgebildeten Exemplar (Abb. 1) als «Crivelli-Teppiche» klassifiziert.³⁶

Die zwei Teppiche, die Hans Burgkmair auf seinem Gemälde *Die Geschichte der Esther* fein säuberlich festhielt, exemplifizieren die Abbildung von Orientteppichen auf europäischen Gemälden der Renaissance, für welche die Künstler wohl keine realen Vorbilder hatten. Burgkmair, der bei Martin Schongauer in Colmar lernte und unter venezianischem Einfluss stand, erfand vermutlich die penibel ausgeführten Muster auf seinen Bildern, wobei er jedoch auf ein gängiges Formenrepertoire zurückgreifen konnte und die Oberflächentextur der Knüppteppiche gekonnt erarbeitete (Abb. 2).³⁷

Anzunehmen ist, dass die anatolischen und persischen Produzenten von Knüppteppichen auf die geschmacklichen Vorlieben ihrer europäischen Konsumenten reagierten und entsprechende «modische» Anpassungen vornahmen. Im Fall der Wappenteppiche auf Bestellung ist ein solches Verhalten evident, bei der anonymen Fertigung hingegen kann man eine solche Kundenorientierung nur unterstellen.³⁸

Die Verwertung von Mustern orientalischer Knüppteppiche in visuellen Darstellungen der europäischen Malerei verweist auf den Rekodierungsvorgang, den transferierte Teppiche in ihrem «neuen» kulturellen Zusammenhang erfuhren. Die geometrischen oder floralen Figuren faszinierten das europäische Publikum. Die ausführenden Künstler lösten allerdings die geometrischen Texturen aus dem Sehvorgang, in welchen sie in der islamischen Kultur eingeschrieben waren, und fügten sie in das perspektivische Sehen der Renaissance ein. Die floralen und tierlichen Darstellungen enthoben die Maler dem ursprünglichen Kontext und reagierten mit der entsprechenden Reproduktion auf das Interesse ihres Publikums.³⁹

Mehr noch, visuelle Darstellungen zeigen Teppiche in der Qualität als Objekte im Zusammenhang mit rituellen Vorgängen. Die beiden Beispiele – Carlo Crivellis *Verkündigung mit St. Emidius* und Hans Burgkmairs *Die Geschichte der Esther* – schoben Teppiche in eigens inszeniertes zeremonielles Geschehen ein, um sie die Aufgabe einer Bühne übernehmen zu lassen.

Teppiche im rituellen Kontext

Die rituelle Kultur in den italienischen Stadtrepubliken der Renaissance, in den Kirchen sowie an den fürstlichen Höfen verdichtete sich in zeremoniellen Ereignissen. Verschiedene repräsentative Objekte dienten der Rahmung des Geschehens. Insbesondere Teppiche hatten dabei die inszenatorische Funktion, die Träger der rituellen Handlungen auf eine Bühne zu heben. Beobachter registrierten den Einsatz von Apparaturen und Dekorurn für die Präsentation zeremonieller Vorgänge genauestens.⁴⁰



Abb. 2: Hans Burgkmair der Ältere, «Die Geschichte der Esther», 1528. Ausschnitt. (Alte Pinakothek, München)

Bei zeremoniellen Inszenierungen schöpfte man die materiellen und bildhaften Ressourcen von Teppichen aus: Die oftmals hochwertige Zusammensetzung der Teppiche wurde dabei ebenso genutzt wie der dekorative Charakter, der die auf das Bühnengeschehen erhobenen Handlungsträger einrahmte. Zudem ermöglichten die geometrischen Muster eine dreidimensionale Raumgestaltung durch das Auslegen oder Aushängen von kostbaren Teppichen.⁴¹

Visuelle Darstellungen von Teppichen erfüllten die Aufgabe, das transitorische Geschehen eines Zeremoniells zu fixieren und für ein nachkünftiges Publikum präsent zu halten. Insofern zeigen Teppiche stilistische Veränderungen und stifteten durch ihren performativen Charakter den zeremoniellen Ereignissen dauerhaft Sinn.⁴²

Teppiche als Textquellen in den Geschichtswissenschaften

In den Geschichtswissenschaften haben Teppiche bisher eine untergeordnete Rolle gespielt. Allenfalls die früher als «Realienkunde» bezeichnete Erforschung materieller Kulturen hat die geknüpften oder gewebten Textilien in den Blick genommen. Teppiche erschienen dabei als Handelsgut neben anderen Gütern,

als Einrichtungsgegenstand neben anderen Gegenständen. Das waren sie gewiss auch: Aber in diesem Fall werden Teppiche lediglich als stumme Objekte begriffen, nicht als Artefakte oder Dokumente, die sich aus verschiedenen medialen Komponenten und symbolisch aufgeladenen Texturen zusammenfügen. Eine Dimension von Teppichen besteht in deren materiellen Eigenschaften. Die Verwendung von Färbemitteln, die Verarbeitung von Wolle, Leinen, Ziegenhaar, Seide, Gold- oder Silberfäden machte Teppiche zu Produkten, die einen stofflichen Eigenwert besaßen. Die formale sowie die thematische Gestaltung erforderte kunsthandwerkliches Können und entschied zugleich über die Wertschätzung der Erzeugnisse bei Konsumenten oder bei repräsentativen Geschehnissen. Die Einschreibung von Teppichen in einen kulturell veranlagten Sehprozess zeigt die Bedeutung als kulturgeschichtliches «Textdokument» eigenen Rechts. Die vorangegangenen Ausführungen sollten einerseits Teppiche in verschiedenen Zusammenhängen als Quellentexte der Geschichtswissenschaft vorführen, andererseits sollte der komplexe Mehrebenen-Charakter von Teppichen als Träger von visuellen Darstellungen ausgeleuchtet werden. Insbesondere bei der Abbildung auf Gemälden schildern Teppiche eine eigene Bildwirklichkeit und verweisen somit auf ein eigenes kulturelles Narrativ. Weil Teppiche aber immer auch in ihrer materiellen Qualität erscheinen, dienen sie der Geschichtswissenschaft in doppelter Hinsicht als Dokument: Sie sind ein stofflich zu begreifendes Produkt und Bildmedium (zugleich).

Anmerkungen

- 1 Einführend zum hier vorausgesetzten Zusammenhang aus kulturwissenschaftlichen Ansätzen und Materialität: Andreas Reckwitz, «Die Materialisierung der Kultur», in Friederike Elias et al. (Hg.), *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxishistorischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin 2014, 13–25.
- 2 Kurt Erdmann, *Der orientalische Knüpft Teppich. Versuch der Darstellung seiner Geschichte*, Tübingen 1955, 9; Marco Spallanzani, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007, 3 f.; Heinrich Lang, Art. «Teppich», in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 13, Stuttgart 2011, Sp. 366–369.
- 3 Jutta Zander-Seidel, *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500 bis 1650* (Kunstwissenschaftliche Studien 59), München 1990, 370. Vgl. auch Art. «Teppich», *Zedlers Universallexicon*, Bd. 42, Leipzig 1744, coll. 916–920, hier 916.
- 4 Erdmann (wie Anm. 2), 67–77.
- 5 Kurt Erdmann, *Europa und der Orientteppich*, Mainz 1962, 54.
- 6 Julian Raby, «Court and Export: Part 1. Market Demands in Ottoman Carpets 1450–1550», in Robert Pinner, Walter B. Denny (Hg.), *Oriental Carpet & Textile Studies*, vol. II: *Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600 (Based upon the Special Sessions of the 4th International Conference on Oriental Carpets, London 1983)*, London 1986, 29–38, hier 30. Zur Klassifizierung von Teppichen nach Provenienzen: Friedrich Spuhler, *Carpets from Islamic Lands*, New York 2010.
- 7 Erdmann (wie Anm. 2), 55.

- 8 Candace Adelson, «Cosimo I de' Medici and the Foundation of Tapestry Production in Florence», in Giancarlo Garfagnini (Hg.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa dell'500*, vol. III: *Relazioni artistiche, il linguaggio architettonico europeo* (Biblioteca di storia Toscana moderna e contemporanea. Studi e documenti 26), Florenz 1983, 899–924.
- 9 Wolfgang Brassat, *Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992, 131–138.
- 10 Sophie Schneeberg-Perelman, «Richesses du Garde-Meuble Parisien de Francois Ier. Inventaires inédits de 1542 et 1551», *Gazette des Beaux-Arts* 78 (1971), 251–306; Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*, Baltimore 1995, 212–243; Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1350–1500*, Oxford 1997, 277–311.
- 11 Kurt Erdmann, «Venezia e il tappeto orientale», in Agostino Pertusi (Hg.), *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e Rinascimento* (Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi 4), Venedig 1966, 529–545; Erdmann (wie Anm. 5), 17.
- 12 Brassat (wie Anm. 9), 29–69.
- 13 Erdmann (wie Anm. 5), 17; vgl. Goldthwaite (wie Anm. 10), 72–81.
- 14 Zander-Seidel (wie Anm. 3), 372.
- 15 Spallanzani (wie Anm. 2).
- 16 Einführend: Lang (wie Anm. 2).
- 17 Brassat (wie Anm. 9), 85.
- 18 Erdmann (wie Anm. 5), 24, 48; vgl. Eliyahu Ashtor, *Levant Trade in the Later Middle Ages*, Princeton (NJ) 1983.
- 19 Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley (CA) 2002, 82.
- 20 Raby (wie Anm. 6), 31–33; Spallanzani (wie Anm. 2), 11–26; Eliyahu Ashtor, «Il commercio levantino di Ancona nel Basso medioevo», *Rivista Storica Italiana* 88 (1976), 213–253; Wilfrid Brulez, *Marchands flamands à Venise (1606–1621)* (Etudes d'histoire économique et sociale, Institut Historique Belge de Rome 9), vol. II, Bruxelles 1986.
- 21 Heinrich Lang, «Renaissance Economies: Markets, Tastes, Representations», in Brendan Dooley (Hg.), *Renaissance Now! The Value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, Oxford 2014, 57–80.
- 22 Erdmann (wie Anm. 11).
- 23 Erdmann (wie Anm. 5), 50–54; Raby (wie Anm. 6), 34.
- 24 Raby (wie Anm. 6), 35.
- 25 Vgl. Mark Häberlein, Magdalena Bayreuther, *Agent und Ambassador. Der Kaufmann Anton Meuting als Vermittler zwischen Bayern und Spanien im Zeitalter Philipps II.* (Documenta Augustana 23), Augsburg 2013.
- 26 Erdmann (wie Anm. 2), 13; Leonie von Wilckens, «Oriental Carpets in the German Speaking Countries and the Netherlands», in Pinner/Denny (wie Anm. 6), 139–150, hier 145; Mack (wie Anm. 19), 76 f.; vgl. Richard A. Goldthwaite, «Economic Parameters of the Italian Art Market (15th to 17th Centuries)», in Marcello Fantoni, Louisa Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hg.), *The Art Market in Italy (15th–17th centuries). Il mercato dell'arte in Italia (secc. XV–XVII)*, Ferrara 2003, 423–444.
- 27 Monique Di Prima Bristot, *Sapere vedere i tappeti. Tipologie decorative, manifatture, tecniche*, Mailand 2009, 10 f.; Brassat (wie Anm. 9), 29 f.
- 28 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, 243–255.
- 29 Heinrich Lang, «The Import of Levantine Goods by Florentine Merchant Bankers: The Adaption of Oriental Rugs in Western Cultures», in Georg Christ et al. (Hg.), *Union in Separation. Trading Diasporas in the Eastern Mediterranean (1200–1700)*, Heidelberg 2014 (im Druck).
- 30 Erdmann (wie Anm. 2), 9.
- 31 Jean-François Clément, «L'image dans le monde arabe: Interdits et possibilités», in Gilbert Beaugé, Jean-François Clément (Hg.), *L'Image dans le monde arabe*, Paris 1995, 11–42.

- Zum Symbolismus: Walter B. Denny, *How to Read Islamic Carpets* (The Metropolitan Museum of Art, New York), New Haven 2014, 109–124.
- 32 Erdmann (wie Anm. 2) 9; Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Neuaufl., München 2012, 126–139.
- 33 Pietro Zampetti, Art. «Crivelli, Carlo», *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 31, Rom 1985, 113–121.
- 34 Peter Strieder, Art. «Burgkmair, Hans der Ältere», *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 3, München 1957, 47–49.
- 35 Belting (wie Anm. 32), 161–175.
- 36 Donald King, David Sylvester (Hg.), *The Eastern Carpet in the Western World. From the 15th to the 17th century*, London 1983, 57 f.; Spuhler (wie Anm. 6), 42–44.
- 37 Von Wilckens (wie Anm. 26), 141–145.
- 38 Ebd., 145; vgl. dazu: Erdmann (wie Anm. 5), 53 f.; Denny (wie Anm. 31), 58–62.
- 39 Lang (wie Anm. 29).
- 40 Vgl. Richard C. Trexler, *Public Life of Renaissance Florence*, New York 1980.
- 41 Spallanzani (wie Anm. 2), 85 (doc. 25); 103 (doc. 77); Lang (wie Anm. 29).
- 42 Vgl. Bernd Roeck, *Das Historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*, Göttingen 2004.

Abbildungsnachweise

- 1 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Crivelli_Carlo%2C_Annunciation.jpg (Version vom 21. 12. 2014)
- 2 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Hans_Burgkmair_d._%C3%84._-_Die_Geschichte_der_Esther%2C_1528%2C_Alte_Pinakothek.jpg (Version vom 21. 12. 2014)