

Anatolische Kelims
Symposium Basel
Die Vorträge



ANATOLISCHE KELIMS

Symposium Basel

Die Vorträge

Herwig Bartels
James Mellaart
Yanni Petsopoulos
Harald Böhmer
Peter A. Andrews
Belkıs Balpınar
Johannes Wolff
Udo Hirsch
Werner Brüggemann
Jürg Rageth
Carola Meier-Seethaler

Edition Jürg Rageth

Erschienen im November 1990

Edition Jürg Rageth

Galerie Rageth
Sieglinweg 10
CH-4125 Riehen/Basel

© Jürg Rageth und die Autoren.

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne die schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder übertragen werden, und zwar weder elektronisch noch mechanisch einschliesslich der Fotokopie, der Tonbandaufnahme oder irgendeiner anderen Form eines Speicher- oder Abrufsystems.

Farblithos: Sturm Photolitho AG, Muttenz
Schwarzweisslithos: R. Bertschi, Basel
Satz und Druck: Offsetdruck Gert Emminger, Basel

Inhalt

	9	Dank
	11	Einführung
	15	Vorwort: Carola Meier-Seethaler
		Eröffnungsvortrag aus Anlass der Ausstellung «Frühe Formen und Farben», Gewebe aus Anatolien im Museum im alten Zeughaus, Liestal.
<i>Herwig Bartels</i>	21	
		The earliest Representations of the Goddess of Anatolia and her Entourage.
<i>James Mellaart</i>	27	
<i>Yanni Petsopoulos</i>	49	Kilims, a 10th Anniversary Reappraisal.
<i>Harald Böhmer</i>	57	Insektenfarbstoffe in anatolischen Kelims und anderen Textilien.
<i>Peter A. Andrews</i>	73	The Context of Flatweaves in Anatolia.
<i>Belkıs Balpınar</i>	83	Multiple-niche Kilims within their Historical Context
<i>Johannes Wolff</i>	95	Über das Sammeln von Kelims.
<i>Udo Hirsch</i>	105	Zum Wiedergeburtmotiv im anatolischen Kelim.
<i>Werner Brüggemann</i>	121	Der Ursprung des Lotto-Musters – eine Stilanalyse.
<i>Jürg Rageth</i>	135	«Gebets-Kelims», frühe Sinnbilder des Kosmos?



Dank

Als Erstes möchte ich mich bei allen bedanken, ohne deren Unterstützung weder das Symposium und die Ausstellung noch die nun bereitliegende Publikation realisierbar gewesen wäre.

Das Symposium wäre wohl kaum zustande gekommen ohne die «Basler Freunde des Orientteppichs», deren Vorstand, insbesondere Ruedi Graf und Gerd Näf es mir ermöglichten, diesen «Kelim-Gipfel» zu organisieren. Während den ganzen Vorbereitungen gewährten sie mir in Bezug auf den fachlichen Teil vollkommen freie Hand und identifizierten sich damit, wie ich meine Vorstellungen zu realisieren trachtete.

Dem Basler Völkerkundemuseum als Gastgeber, d.h. Frau Dr. Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff und ihrem Mitarbeiterstab sei herzlich gedankt für ihre Hilfe. Die neu renovierte Aula stand uns unentgeltlich zur Verfügung.

Ein «glücklicher» Zufall wollte es, dass wir die Kelim-Ausstellung in den Räumlichkeiten des Museums im alten Zeughaus in Liestal unterbringen konnten, ein Ort, den man sich für einen solchen Anlass schöner nicht wünschen könnte. Nicht zuletzt dank der spontanen Unterstützung durch Herrn Dr. Jürg Ewald und seine Mitarbeiter ist die Ausstellung zum vollen Erfolg geworden.

Gedankt sei natürlich in besonderer Weise auch allen Leihgebern, die ihre Kelims zur Verfügung gestellt haben. Ohne ihre Grosszügigkeit und ihr Vertrauen hätte die Ausstellung ihr hochstehendes Niveau niemals erreicht.

Ebenso gilt mein Dank vor allem den Referenten, welche der Einladung nach Basel gefolgt sind und mit ihren Vorträgen den Erfolg des Symposiums begründet haben. Trotz sehr kontroversen Standpunkten haben sie sich nicht gescheut, sich für ein Wochenende zu versammeln und gleichsam an *einen* Tisch zu setzen.

Besonderen Dank schulde ich Udo Hirsch, den ich oft um seine selbstlose Hilfe angegangen bin. Er war mir wiederholt ein wertvoller und uneigennütziger Berater und beschwerte sich nie, wenn meine Entscheidungen nicht immer zu seinen Gunsten oder nach seinen Vorstellungen ausfielen.

Wenn auch äusserlich nicht an erster Stelle, so gilt mein Dank doch in erster Linie meiner Lebensgefährtin Esther Sackmann, meinem «Schutzengel». Sie hat mich stets bedingungslos auf all meinen Wegen begleitet, mich in Momenten der Unsicherheit bestärkt und beraten und dabei ihre eigenen Interessen vielfach hintangestellt. Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Schwiegereltern, die uns bei der Vorbereitung des Symposiums und dessen Publikation oftmals hilfreich zur Seite standen.

Das Gelingen des nun vorliegenden Bandes verdanke ich vor allem der geduldigen Beratung von Achim Rusch und der nachsichtigen Behandlung des Vorhabens durch Herrn Gert Emminger und seiner Offsetdruckerei.

Guten Endes bedanke ich mich schliesslich bei allen nicht namentlich genannten «guten Geistern», die uns immer wieder hilfreich und selbstlos zur Seite gestanden sind und mit dazu beigetragen haben, das Symposium, die Ausstellung und nun auch die Publikation der Vorträge zu verwirklichen.

Jürg Rageth

Einführung

Wie kam es zum Symposium «Anatolische Kelims» in Basel, zu der gleichzeitigen Ausstellung in Liestal und schliesslich zu der Drucklegung der Symposiumsvorträge? Diese Frage dürfte wohl so viele Leser interessieren, dass es gewiss lohnt, kurz darauf einzugehen.

Dieses Symposium war nicht das erste seiner Art. Die «Freunde des Orientteppichs Basel» und das Basler Völkerkundemuseum, namentlich Frau Dr. Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, haben im Januar 1986 erstmals zusammen ein Symposium über die Shahsavan und deren textile Erzeugnisse veranstaltet, das von einer reizvollen kleinen Ausstellung im genannten Museum begleitet war. 1988 folgte in ähnlichem Rahmen ein weiteres Symposium über indische Stickereien, ebenfalls mit einer bereits etwas umfangreicheren Ausstellung. Der Erfolg dieser beiden Veranstaltungen hat mich schliesslich bewogen, ein weiteres Symposium für den Januar 1990 vorzuschlagen, diesmal über ein Thema, das in der Teppichwelt zusehends an Aktualität gewonnen und mich persönlich schon seit mehreren Jahren intensiv beschäftigt hatte: den anatolischen Kelim.

Ich war bekannt mit den meisten, die sich in irgendeiner Form mit der Thematik befassten, und war mir auch sicher, dass sich auf diesem Gebiet etwas interessantes machen liesse. Ich legte mir also

eine «Wunschliste» von den Referentinnen und Referenten an, die ich für die Sache zu gewinnen hoffte und durfte anlässlich einer Teppich-Versteigerung im März 1988 auch schon die erste begeisterte Zusage verbuchen. Im Spätsommer habe ich mich dann endlich an alle meine «Wunschreferenten» gewandt, indem ich sie über mein Vorhaben informiert und sie offiziell um ihre Teilnahme ersucht habe. Das Vortragsthema war jedem – abgesehen von der «Einschränkung» auf den anatolischen Kelim – freigestellt. Die erfreuliche Bilanz dieses Rundschreibens war, dass schliesslich alle «Wunschreferenten» ohne Ausnahme zusagten und vom 26. – 28. Januar auch in Basel gesprochen haben.

Auch die das Symposium begleitende Ausstellung in Liestal hat eine Vorgeschichte. Als ich Udo Hirsch um seine Teilnahme am Symposium bat, sagte er spontan zu, erkundigte sich aber gleichzeitig nach der Möglichkeit einer von ihm selbst schon lange ins Auge gefassten Ausstellung, die er nun im Zusammenhang mit dem Symposium zu realisieren hoffte. Als Thema sollte der Ausstellung die Kontinuität religiöser Symbnole in Anatolien und im Vorderen Orient, vor allem von Darstellungen der Grossen Göttin, zugrunde liegen. Einen Schwerpunkt hätte dabei die neolithische Kultur von Çatal Hüyük gebildet, indem neben authentischem Fundmaterial aus türkischen Museen auch drei Rekonstruktionen von Kulträumen aus Çatal Hüyük im Masstab 1:1 gezeigt werden sollten.

In Dr. Jürg Ewald, dem Leiter des Kantonsmuseums Baselland, fanden wir bald einen bereitwilligen Museumsfachmann, der sich für das Projekt begeistern liess. Nach den ersten paar Besprechungen stellte sich jedoch heraus, dass die geplante Ausstellung finanzielle Dimensionen annehmen würde, welche das Liestaler

Museum alleine nicht zu tragen im stande wäre. Wir versuchten daher, andere Museen für das Projekt zu gewinnen, was anfänglich auch ganz aussichtsreich auszusehen begann, schliesslich aber am Zeitproblem scheiterte. Eineinhalb Jahre waren für die erforderlichen Vorbereitungen einfach zu kurz. Im Spätsommer 1979 begruben wir daher das Projekt und entschlossen uns kurzfristig zur Realisierung einer kleinen, nichtsdestoweniger anspruchsvollen Kelim-Ausstellung.

Der Flexibilität und Grosszügigkeit von Dr. Jürg Ewald ist es zu verdanken, dass zuguterletzt eine sehenswerte Ausstellung als Anschauungsmaterial zu den Symposiumsvorträgen zustande kam.

Aus verschiedenen Sammlungen beschaffte ich zunächst die schönsten Kelims, die im Verlaufe der Jahre durch meine Hände gegangen waren. Die so wieder zusammengetragenen Top-Stücke vermochten indess den prachtvollen Museumssaal im alten Zeughaus in Liestal nicht zu füllen; und «schwächere» Stücke wollte ich keinesfalls dazwischen hängen. So bat ich denn Udo Hirsch, die besten Kelims aus seiner Sammlung beizusteuern. Grosszügig liess er mich bei der Auswahl gewähren, worauf dann schliesslich das zusammenkam, was in Liestal zu sehen war (siehe Farbtafel).

Mein erstes Auswahlkriterium für die Ausstellung war unbedingt die ästhetische Qualität der Stücke. Ich liebe leuchtende, fröhliche Farben und kräftige, klare Formen, wobei die formale Qualität aber doch an zweiter Stelle steht. Es sind doch primär die Qualität der Farbtöne und deren harmonischer Kombination, welche für mich die Schönheit eines Kelims ausmachen.

Darüberhinaus drängte es mich von jeher, auch etwas über die

Bedeutung und die Herkunft der Formen zu erfahren, und gerade das war auch der eigentliche Beweggrund zu der nun vorliegenden Publikation. Es freut mich, dass all das zustande kam und wir nun ein Dokument vorliegen haben, welches uns in etwa den heutigen Interessens- und Wissensstand auf dem Gebiet des anatolischen Kelims aufzeigt. Wenn auch die meisten Probleme nur gestreift werden, so kann sich der Interessierte doch ein Bild davon machen, wo wir heute stehen.

Was will also dieses Buch? Es versteht sich grundsätzlich als Dokumentation der Referate des Symposiums und setzte daher das Einverständnis jedes Autors zur Veröffentlichung seines Manuskriptes voraus. In einem Falle war diese Voraussetzung leider nicht gegeben; dass der seinerzeit gehaltene Vortrag nunmehr fehlt, ist bedauerlich.

Guten Endes ist es aber doch erfreulich, dass es überhaupt möglich war, einen solchen Anlass und dessen abschliessende Dokumentation in zwangloser, fast familiärer Art und Weise durchzuführen und zur Zufriedenheit aller Beteiligten erfolgreich abzuschliessen.



Vorwort

Wenn ich der Aufforderung gerne nachkomme, zum vorliegenden Band ein Vorwort zu schreiben, so aus einem doppelten Grund. Zum einen empfand ich das Basler Symposium als ausserordentliche Anregung für mein Interesse an der Symbolforschung, zum anderen kann meine Sicht als Aussenstehende vielleicht dazu beitragen, die gegensätzlichen Positionen zu überbrücken, die sich zwischen den Experten des anatolischen Kelims abzeichnen.

Was mich an der archäologischen, historischen und ethnologischen Symbolforschung immer wieder fasziniert, ist die ausserordentliche Langlebigkeit einzelner Motive über Jahrtausende hinweg und zudem die Wiederholung ähnlicher Motive in ganz unterschiedlichen Kulturkreisen. Ob letzteres das Ergebnis einer kulturellen Diffusion ist oder ob es sich dabei um das unabhängige Auftreten menschlicher Ursymbole handelt, muss in vielen Fällen offen bleiben. Sicher ist nur, dass sich während der Frühphasen der uns bekannten Hochkulturen und in den diesen vorausgegangenen jungsteinzeitlichen Kulturen – also etwa im Zeitraum zwischen 10'000 und 2000 v. d. Ztr. – weltweit ein ähnlicher Symbolschatz nachweisen lässt. Dazu gehören weibliche Idole in vielfältiger Abwandlung wie auch bestimmte sakrale Tiere, kosmische und abstrakte Symbole.

Nicht zuletzt war es die Entdeckung Çatal Hüyüks durch James Mellaart in den frühen 60er Jahren, die zu der Erkenntnis führte, dass alle diese Symbole in einem mythologischen Gesamtzusammenhang stehen, der als matrizenrisch zu bezeichnen ist. Offenbar konnte die Frage nach Leben und Tod als Grundfrage der menschlichen Existenz in der Frühzeit der Menschheit nur matrizenrisch beantwortet werden, weil die Frau es war, die sichtbar Leben hervorbrachte und damit über den Tod hinaus Leben erneuerte. Dieser weiblich bestimmte Lebenszyklus schien seine Entsprechung im gesamten kosmischen Kreislauf zu haben, bei Pflanzen und Tieren ebenso wie bei den Gestirnen, von denen der Mond das Gesetz von Werden, Vergehen und Wiedergeburt am augenfälligsten verkörpert und dessen Zeitrhythmus mit dem Fruchtbarkeitsrhythmus der Frau übereinstimmt.

Deshalb war die «Zeichensprache des frühen Menschen», wie Marie E. König die Ideogramme der Eiszeithöhlen nannte, zugleich die Sprache der Göttin («The Language of the Goddess»), deren Allgegenwart Marija Gimbutas für das neolithische Europa und den kleinasiatischen Raum nachwies. Parallel dazu haben archäologische und mythologische Forschungen für das Alte Arabien, das vordynastische Aegypten, das vorarische Indien und das vorhistorische China ganz ähnliche jungsteinzeitliche Kulturmuster entdeckt, in deren Mittelpunkt Grosse Göttinnen und die weibliche Lebensmagie stehen.

Neben den bekannten weiblichen Idolen mit der Betonung des Schossdreiecks und der Mutterbrüste finden wir die Wiedergabe des Gebäktes selbst, wie sie uns in Çatal Hüyük an den Figurinen und Wandreliefs mit grosser Eindrücklichkeit begegnet. Die sogenannte Gebästellung der Göttin wiederholt sich bei neolithischen

Funden in ganz Europa und Kleinasien, später auf baylonischen Siegelbildern, in der frühminoischen und frühgriechischen Sakralkunst, im Alten China und bei den Göttinnen der Azteken.

Das Motiv des Geburtsaktes, wie es in anatolischen Kelimotiven wiederzuerkennen ist (siehe Seite 106 Abb. 2 + 4 Hsg.), wurde allerdings in all jenen Weltregionen unterdrückt, die von einer der patriarchalen Hochreligionen geprägt sind. Buddhismus, Christentum und der bildabstinente Islam tabuisieren gleichermaßen die direkte Darstellung des Gebärens und lassen höchstens den nährenden Aspekt des Mütterlichen zu, wie ihn unserer Madonnenbilder zeigen.

Dagegen tradieren sogenannte Naturvölker bis heute die bildliche Darstellung weiblicher Fetische oder weiblicher Totentiere in Gebärstellung, die sie als Ahnherrinnen ihres Stammes verehren. Dies belegen viele Beispiele aus Afrika, Australien und dem pazifischen Raum.

Es ist aber auch bekannt, dass sich innerhalb patriarchaler Hochkulturen trotz deren offizieller religiöser Zensur vorpatriarchale Kulturmuster in der Folklore hartnäckig hielten. Wir finden solche Reste im volkstümlichen Legenden- und Liedergut ebenso wie in der Gebrauchskunst, sei es in der Grabkunst, bei Schmuck- und Backformen oder in Stickerei-, Web- und Teppichmustern. Ich erinnere hier nur an die Volksmotive im rätoromanischen Graubünden wie das vom Wilden Mann oder von der doppelschwänzigen Nixe, die mit Sicherheit vorchristlicher, wahrscheinlich etruskischer Herkunft sind. Meiner Ansicht nach offenbart sich im Bild der doppelschwänzigen Nixe, die ihre unteren Extremitäten mit den Händen nach oben hält, noch immer die Göttin in Gebär-

stellung, gleichsam als maritime Variation des uralten Themas, wie sie auch bei westafrikanischen Meeresgöttinnen vorkommt.

Auch bestimmte Formen des Kreuzzeichens, die ja sehr viel älter als das Christentum sind, weisen in diese Richtung. So ist die doppel«armige» Form des Orthodoxen- oder des Lothringerkreuzes aus der christlichen Ikonographie nicht herleitbar, könnte aber – in Analogie zu den neolithischen Kreuzidolen der Göttin mit ausgebreiteten Armen – als Göttin mit ausgebreiteten Armen und Beinen interpretiert werden. Die heidnischen «Steckkreuze», wie man sie im Mittelalter in römischen Ruinen fand, und die im Volksbrauch bis in die neueste Zeit weiterlebten, liefern dazu interessantes Anschauungsmaterial.

Wenn wir das Geburtsmotiv auf anatolischen Kelims in diesen weltweiten Zusammenhängen betrachten, so spricht alles dafür, dass seine Herkunft zumindest vorislamisch und vorchristlich ist. Zudem konnte nur die Volkskunst ein Motiv bewahren, dessen eigentlicher Inhalt für die herrschende Kultur befremdlich bis suspekt sein musste. Wenn solche Motive in den höfischen Manufakturstil eingeflossen ist, so nur dank ihrer abstrakten Formgebung und der damit verbundenen Unkenntlichkeit des Inhalts.

Daneben sind es Tier-, Pflanzen und architektonische Motive matrizenrischer Herkunft, die nicht nur für den anatolischen Kelim, sondern weltweit für die ornamentale Kunst eine nicht wegzudenkende Rolle spielen.

Die meisten heraldische Tiere wie etwa Adler, Löwe oder Bär waren ursprünglich weiblich gedachte Tiere und Verkörperungen oder Attribute weiblicher Gottheiten. Die Löwengöttinnen sind uns aus der Antike vertraut, und das berühmte Löwentor von Mykene

stellt zwei Löwinnen dar. Vor dem Adler, welcher zu den hethitischen Göttinnen in Beziehung stand, war der Geier das göttliche und königliche Tier, das neben dem Leoparden auch die Göttin von Çatal Hüyük begleitet hat und auf den anatolischen Kelims in Form des Elibelinde-Motivs erscheint.

Eine andere Gruppe sakraler Tiere bilden die gehörnten Tiere wie Stier, Hirsch und Widder oder das Einhorn, die das phallische Prinzip verkörpern und der Grossen Göttin zugeordnet sind. Noch auf den mittelalterlichen Gobelins wird das Einhorn von der Dame gezähmt.

Der Baum des Lebens, Lotus, Lilie und Blütenstrauch sind altbekannte Sinnbilder der Göttin, andere pflanzliche Ornamente wie das Rankenwerk der Blätter bilden eine Variante jener vorgeschichtlichen Zickzack- und Spiralbänder, die für den Lebens-Todes- und Wiedergeburtsgedanken stehen.

Dazu kommt das Berg-, Höhlen-, (Grotten-, Nischen-) und Säulenmotiv oder die unsterblichen Figurationen des Rhombus und der Muschel. Sie alle gehören zum reichen Fundus matrizen-trischer Symbole, aus dem alle späteren sakralen und profanen Kunststile schöpften.

Vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund könnten sich manche Fragen in Bezug auf die Motiv-Herkunft relativieren lassen und an die Stelle des Entweder-oder ein Sowohl-als-auch treten. Für die Entwicklung des anatolischen Kelims mögen ganz verschiedene Stränge kultureller Traditionen verantwortlich sein: Das Erbe der autochthonen sesshaften Kultur anatolischer Bäuerinnen, die möglicherweise bis zu ihren neolithischen Wurzeln zurückzuverfolgen ist, das Erbe der Nomadinnen von verschiedenen pastoralen Stammeskulturen aus dem zentralasiatischen Raum und schliesslich das Erbe der grossen islamischen

Kunst, die ihrerseits auf dem vorderorientalischen Kulturgut und dessen zum Teil matrizen-trischen Traditionen aufruht.

Auch ist es m. E. müssig, die «hohe» oder höfische Kunst gegenüber der «Volkskunst» zu verteidigen oder umgekehrt. Sicherlich gab es gegenseitige Beeinflussungen in beiden Richtungen.

Dennoch ist eine autochthon gewachsene Volkskunst in den allermeisten Fällen älter als die professionelle Kunst an den Höfen der Mächtigen. Die Schwierigkeit, das Alter der ersteren historisch zu beweisen, liegt freilich darin, dass es schriftliche Quellen fast nur im Umkreis und innerhalb der Interessenssphäre der jeweiligen Herrscher gibt, während Hinweise auf das alltägliche Leben des Volkes weitgehend fehlen.

Wenn die anatolischen Weberinnen in den Annalen der Geschichte nicht oder erst spät verzeichnet sind, so sagt dies deshalb kaum etwas darüber aus, wie weit ihre Tradition zurückreicht. Für die weiblich geprägte Frühzeit sind wir generell auf andere denn schriftliche Dokumente angewiesen. Dabei sind es neben den archäologischen Zeugnissen gerade die kunsthandwerklichen Relikte, die unseren Blick schärfen können für eine versunkene, hochinteressante Welt, in der es noch viel zu entdecken gibt.

Für mich jedenfalls bedeutete die zum Symposium gezeigte Kelim-Ausstellung in Liestal mit der Pracht ihrer vitalen Farben und Formen nicht nur eine überwältigende Augenweide, sondern auch die Bestätigung dafür, dass es sich lohnt, der Morphologie der grossen Symbole durch Schauen und Vergleichen auf die Spur zu kommen.

Carola Meier-Seethaler

Blick in die Ausstellung
«Frühe Formen und Farben», Gewebe aus Anatolien
im Museum im alten Zeughaus in Liestal.





**Eröffnungsvortrag aus Anlass der Ausstellung
«Frühe Formen und Farben, Gewebe aus Anatolien»
im Museum im alten Zeughaus, Liestal.**

Herwig Bartels

Mir sind die Ehre und das Vergnügen zuteil geworden, aus Anlass der Eröffnung der Ausstellung «Frühe Formen und Farben» und des morgen beginnenden Symposiums über anatolische Kelims zu Ihnen zu sprechen. Ich weiss diese Ehre hoch zu schätzen und bedanke mich dafür. Das Vergnügen, das mit der Ehre einhergeht, besteht in zweierlei: zunächst, den Veranstaltern Dank zu sagen, und dann Sie, die Gäste dieses Abends, sowohl kurz einzuführen in das, was Sie ein Stockwerk höher erwartet - als auch Sie kursorisch vertraut zu machen mit den grundsätzlichen Fragestellungen, um die es auf dem Symposium geht.

Sehr herzlichen Dank gilt zum einen Museumsdirektor Dr. Ewald und seinen Mitarbeitern. Ursprünglich war geplant gewesen, zugleich mit den Kelims die von Udo Hirsch zu besorgende Ausstellung «Die Göttin aus Anatolien» zu zeigen, um nämlich den Hintergrund der anatolischen Kelimweberei auszuleuchten. Leider ist es aus zeitlichen Gründen nicht dazu gekommen. Was Ihnen dabei entgangen ist, können Sie leicht erfassen, wenn Sie die gerade rechtzeitig zu dieser Veranstaltung erschienene Publikation von James Mellaart, Udo Hirsch und Belkıs Balpınar «The Goddess from Anatolia» in die Hand nehmen.

Dann darf ich danken den «Freunden des Orientteppichs» und dem Völkerkundemuseum Basel als Organisatoren des Symposiums «Anatolische Kelims». Dass ein Symposium mit einem solchen Thema abgehalten wird, ist keine Selbstverständlichkeit. Schliesslich ist es das erste seiner Art. Ausschliesslich mit dem orientalischen Knüpftteppich beschäftigt sich nicht nur eine unübersehbare Literatur. Auch die bisherigen internationalen Konferenzen in London, München, Washington, wieder London und zuletzt in Wien haben die Thematik «Kelims» bzw. «Flachgewebe» über oder an den Rand des Geschehens gedrängt. Erst in Wien galt anatolischen Flachgeweben eine eigene Vortragsfolge. Es ist daher besonders erfreulich und verdienstvoll, dass erstmals die Kelim-Freunde unter sich sein und kontroverse Themen diskutieren können. Zu diesen später.

Ganz besonderer Dank gebührt Jürg Rageth, der treibenden Kraft hinter Ausstellung und Symposium, kurz der umbilicus allen hiesigen Geschehens. Ohne seinen Idealismus, seine Überzeugungskraft und seine Kompetenz wäre es zu diesem Ereignis sicher nicht gekommen.

Sie können sich den Kelims, an deren Besichtigung ich Sie nur noch kurze Zeit hindern werde, unter mannigfachen Gesichtspunkten nähern. Sie können sich mit ihrem ästhetischen Reiz auseinandersetzen und dabei meinerseits versichert sein, dass anatolischen Kelims die Krone im Reich des Orientteppichs gebührt. Sie können sich, gleich vielen Teilnehmern des Symposiums, mit der Frage herumschlagen, was die vielen Formen, Muster und Motive bedeuten mögen, die zum Reiz jener Kelims beitragen. Und Sie können, beeindruckt von dem, was Sie sehen werden, den im Zweifel für Ihr restliches Leben schwerwiegenden

Entschluss fassen, Ihrerseits Kelims zu erwerben oder gar zu sammeln. Welchen Zugang zur Welt des anatolischen Kelims Sie letztlich wählen: Sie müssen sich darüber im klaren sein, dass es eine eigene Welt ist, eine Welt der Sinne, des Geistes und der Träume mit Göttinnen, Halbgöttern und Sterblichen.

Denjenigen unter Ihnen, die noch an diesem Abend von eigenen Kelims träumen sollten, darf ich einen Leitfaden zur Interpretation jener Träume an die Hand geben. Es handelt sich um ein Zitat aus dem Oneirokritikon, dem Traumbuch des Syrers Ahmet bin Sirin, verfasst zu Beginn des 9. Jahrhunderts. Darin ist vom «Auslegen von Teppichen im Hause nach der Lehre der Perser und Ägypter» die Rede, was natürlich analog auf anatolische Flachgewebe anwendbar ist:

«Träumt einer, er lege neue Teppiche in einem geräumigen Haus aus, werden ihm Reichtum und weltliche Freuden winken, gemessen an der Schönheit, Breite und Kunstfertigkeit der Teppiche; es zeigt aber auch Erhöhung seines Ranges und Wohlhabenheit an. Sind die Teppiche alt, wird er auch an Freude und Reichtum wachsen, jedoch Rang und Stellung nicht verbessern. Ausgerollte Teppiche sind hinsichtlich der Deutung günstiger als eingerollte. Nimmt jemand einen eingerollten Teppich auf und bringt ihn an einen unbekanntem Ort, deutet er dies als seinen baldigen Tod. Schaut jemand einen Teppich eingerollt auf dem Boden liegen, so wisse er, dass die Stunde seines Glücks noch nicht gekommen ist. Verwendet einer viel Zeit darauf, so hat er noch Freude und alle Güter dieser Welt zu erhoffen. Träumt der Kaiser oder ein Fürst - wer auch immer dies heutzutage sein mag -, er lasse neue Teppiche in seinem Palast auslegen, deutet er dies als neue Freude und neue Siege. Sind es alte Teppiche, wird ein Vorhaben,

über das er sich lange Zeit Gedanken machte, glücklich vonstatten gehen. Lässt er die Teppiche fortnehmen, deutet er dies als Schrumpfung seines Reichtums und Goldes und als Bedrängnis und Not. Schaut er, wie die Teppiche mürbe geworden oder in Stücke gegangen sind, wird sein Leben sich dem Ende nähern, so wie einem Greis das Lebensende bevorsteht.»

Auf dem Symposium geht es jedoch nicht um Träume, sondern um Wahrheiten. Wahrheiten haben es leider an sich, dass sie je nach Standort und Perspektive unterschiedlich gesehen und beschrieben werden können. Und da die Teilnehmer am Symposium nur Sterbliche sind und sich bestenfalls mit den Weisheiten der Halbgötter der Wissenschaft auseinandersetzen dürfen, wird auch das göttliche Urteil ausbleiben müssen, welche von den zwei gegensätzlichen Thesen richtig und welche falsch ist.

Und zwar geht es darum, woher die Kelimmuster in ihrer schier unerschöpflichen Vielfalt stammen. Die eine Lehre, die sich auf die ganz überwiegende Mehrzahl bisheriger Publikationen über Orientteppiche stützen kann, besagt in Kürze folgendes:

Anatolische Kelim-Muster, wie auch die Muster in Teppichen, stammen aus der zentralasiatischen Motiv-Welt vor-islamischer Zeit und haben zusätzlich islamische und osmanische Beeinflussung erfahren. Die andere These, die zunehmend an Boden gewinnt, lautet:

Anatolische Kelim-Muster sind im wesentlichen autochthon und gehören meist zu bis in die Frühgeschichte zurückreichenden Traditionen. Die Kelim-Muster überliefern vor allem die Symbole einer der bedeutendsten aller frühen Zivilisationen der Menschheit,

für welche die von James Mellaart ausgegrabene neolithische Siedlung des Çatal-Hüyük bei Konya vermutlich nur *ein* Beispiel ist.

Da ich dieser letzteren These nicht nur zustimme, sondern ihr als erster auf der Londoner Teppichkonferenz 1983 das Wort geredet habe¹, bin ich im Theorienstreit zweifellos parteiisch. Dennoch glaube ich, mich nicht dem Vorwurf allzu eklatanter Parteilichkeit auszusetzen, wenn ich jetzt drei allgemeine Feststellungen treffe:

Zum ersten:

Eine der Reaktionen auf meinen Londoner Vortrag bestand in dem Vorwurf, den alten Kunsthistoriker-Streit der Wiener Schule zwischen Riegel und Strzygowski wieder aufzuwärmen. Riegel postulierte in seiner 1891 erschienenen Schrift «Alt-Orientalische Teppiche» einen beherrschenden Einfluss spät-antiker Dekorationsformen bis hin nach Persien auch bei Teppichen, nahm dabei jedoch die «primitiven Ornamente» von Nomaden-Teppichen aus. Sein Nachfolger Strzygowski sah in der asiatischen und auch in der indo-germanischen Kunst die Grundlagen der abendländischen Kultur und folgerte daraus eine umgekehrte Beeinflussung. Wenn Sie mir eine provozierende Bemerkung gestatten, so ist Strzygowski also der geistige Nährvater der Turkmenen-Begeisterung. Strzygowski obsiegte in jenem Streit, was natürlich nicht zu bedeuten braucht, dass dieses Ergebnis irreversibel ist. Die Feststellung, um die es mir geht, ist nun die folgende: Die Frage der Herkunft der Kelim-Muster ist von einer kunsthistorischen Dimension, die den relativ engen Rahmen der uns beschäftigenden Materie nachhaltig zu sprengen vermag. Daher ist zu hoffen, dass noch viel mehr wissenschaftliches Material beigetragen wird, um ein solides Urteil fällen zu können.

Zum zweiten:

Die meisten derer, die sich mit Teppichen und jetzt auch mit Kelims beschäftigen, sind jedenfalls keine auf kunsthistorischem Gebiet ausgewiesenen Wissenschaftler. Je nachdrücklicher wissenschaftliches Forschen in der Teppich-Literatur in Anspruch genommen wird, umso weniger ist häufig davon zu spüren. Die meisten, die sich mit diesen Materien beschäftigen - und ich schliesse mich selbstverständlich ein - bringen viel Liebe, Begeisterung und Interesse ein, doch das erweitert nicht notwendigerweise das Blickfeld, sondern verführt leicht zu einseitiger Betrachtung.

Andererseits ist bemerkenswert, dass das umfangreiche Feld der Teppich- und nun auch der Kelim-Erforschung fast ausschliesslich von «Laien» beackert wird, die mit ihren Ergebnissen häufig an sakrosankte Erkenntnisse der etablierten Wissenschaft stossen. Bezeichnenderweise rief kürzlich in der Fachzeitschrift «HALI» James Opie, ein amerikanischer Teppich-Händler und Buchautor, dazu auf, nicht in blindem Respekt die Auffassungen Kurt Erdmanns, des herausragenden Gelehrten auf unserem Gebiet, für unumstösslich zu halten². Erdmann sei ein zu bedeutender Wissenschaftler gewesen, als dass er seinerseits eine solche Haltung gebilligt hätte. In der Tat macht es gerade den Reiz der Kelim-Materie aus, durch unorthodoxe, ja waghalsige Fragestellungen neue, kritische Bewegungen auszulösen, die sich dann vielleicht letztlich zu gesicherten, wissenschaftlichen Erkenntnissen verdichten.

Und schliesslich drittens:

Der Thesenstreit über die Herkunft der Kelim-Muster hat, ich erwähnte es schon, eine ausgreifende kunsthistorische Dimension. Und mehr noch. Kelims werden von Frauen gewebt. Nota bene ist

diese Ausstellung eine der ganz seltenen, in der ausschliesslich von Frauen geschaffene Kunstwerke gezeigt werden. In jedem Falle haben Frauen beim Weben von Kelims Symbole tradiert, die zumindest mehrheitlich aus weit zurückliegender Vergangenheit, wenn nicht gar aus der Zeit der Anfänge der kulturellen Entfaltung ihrer Vorfahren stammen. Trifft die These von der autochthonen anatolischen Musterherkunft zu, dann stehen Sie in wenigen Minuten vor Bildnissen der grossen Mutter-Göttin aus Anatolien und den Symbolen einer religiösen bzw. geistigen Welt, die fast 8000 Jahre zurückliegt. Dabei handelt es sich nicht um von Frauen tradierte Symbole schlechthin, sondern - um mit Carola Meier-Seethaler zu sprechen - um Symbole der vor-patriarchalen, vor-rationalen Kultur, Symbole, welche die Fülle und die Tiefe unserer heutigen geistigen Existenz ausmachen.

«Alles ist voll von Göttern», sagte Thales von Milet um 600 vor Christus. Wobei nicht überliefert ist, ob er dabei speziell Kelim-Muster meinte. «Von den Göttern wissen alle Menschen gleich wenig», räumte bereits Herodot ein. Dies mag sich auf dem Gebiet der Kelim-Forschung bald ändern. Nicht nur, um Heraklit recht zu geben: «Es ist alles im Fluss».

Dr. Herwig Bartels, Botschaft Amman, Postfach 1500, D-53 Bonn

1 Oriental Carpet & Textile Studies I, London 1985, S. 202 ff.

2 HALI 46, S. 13.

3 Carola Meier-Seethaler, Ursprünge und Befreiungen - Eine dissidente Kulturtheorie, Zürich 1988.

The earliest Representations of the Goddess of Anatolia and her Entourage

James Mellaart

Forty years of archaeological research in Anatolia (modern Turkey) has at last revealed the outline of the development of some Upper Palaeolithic cultures of foragers (hunters and gatherers) into Neolithic agricultural communities, along the Taurus mountains on Anatolia's south coast. Sheltered from the rigours of the cold and arid Anatolian plateau, steppelike and treeless, the Mediterranean forest zone offered agreeable habitats to small bands of hunters that inhabited the region and left occupation traces in many caves and rockshelters.

These people were primarily foragers; they hunted deer, wild goat, sheep, boar or cattle for food and used their bones, horns, sinews and skins for tools and clothing. For cutting and piercing local chert was extensively used; obsidian from the volcanic region east of the Salt Lake on the Anatolian plateau occasionally found its way south to the Antalya region well before the end of the Glacial period. Evidence for art in the form of engraved animals (fig. 1) humans (?) and geometric patterns on cave walls or pieces of stone probably exists, but suffers from imprecise dating. In any case it is rare, as usual in the Mediterranean area.

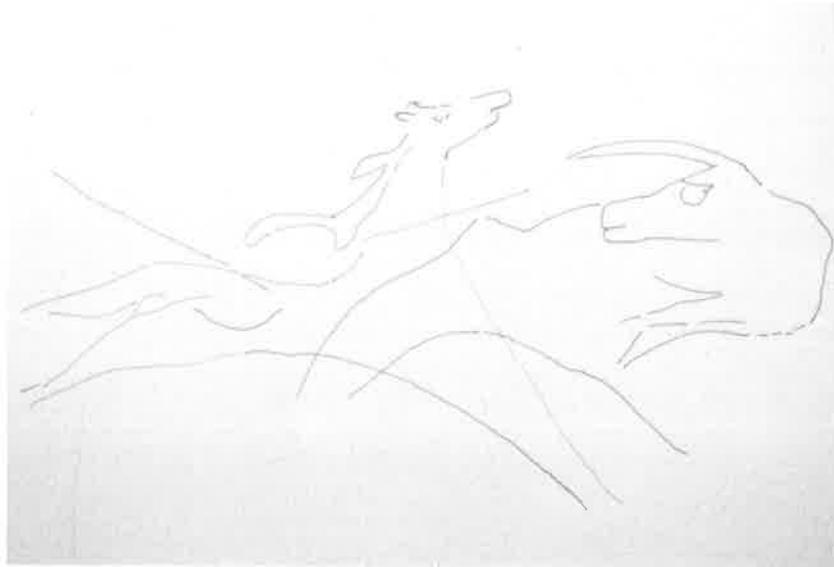
As the Glacial period (the Pleistocene) was nearing its end c. 13.300 B.P. a gradual warming up introduced slowly, but per-

22 Mythological scenes with goddess on leopard spearing wild boar trampling a corpse. Engraved shale plaque (16 x 9 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.



ceptibly, more favourable conditions for life in general. Wild cereals (wheat and barley) previously depressed now were able to move upwards into mountains and onto the Anatolian plateau, spread widely and offered a new source of abundant nourishment to animals and men. This was to have momentous consequences and from about 12.500 B.P. open air settlements, rather than rockshelters or the open mouths of caves start to appear in the Natufian culture of Palestine and Syria and Southern Anatolia, together with a marked increase of stone querns and mortars. These had been known before for the grinding of mineral pigments, mainly red and yellow ochre, traces of which are frequently preserved. Now an alternative use was found for them; the grinding of nuts, acorns and probably wild grain.

The Anatolian equivalent of the better known Natufian of the Levant is known as the Beldibian, from Beldibi, southwest of



1 Beldibi rockshelter, engraving on rock, 40 cm (?), (after E. Bostanci)



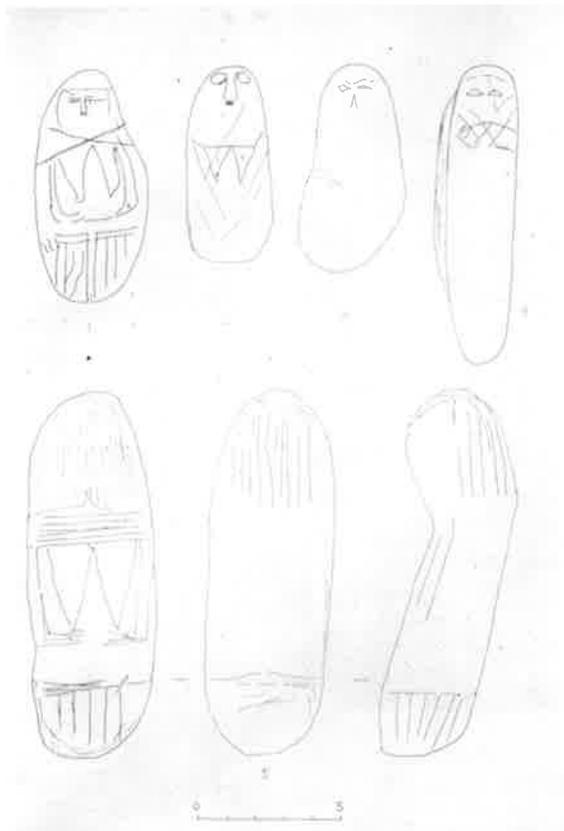
2 Beldibi beach, pebble figurine, incised.

Antalya, and it has a comparable stone industry, also found at Oküzini cave, fifty kilometers to the north. At the latter site a small red painted bull graces the cave; at Beldibi paintings of human figures, both males and females occur with ibexes, painted in black



4 Beldibi beach, selection of pebbles with incised pictures.

on the red rock. From the beach dominated by the rockshelter shrine (?) above, were collected a good number of crude pebble figurines, with lightly incised features like eyes, nose, hair, breasts and belt (fig. 2–3). No great art, perhaps, but definitive attempts by men to enhance natural pebbles that already resembled human shapes. For comparative purposes we collected many natural and unworked samples from the same beach, the obvious raw material for the figurines. These were not artifacts, but knowing that painting was



3 Beldibi beach, pebble figurines, incised.



5 Beldibi beach, incised pebbles.



6 Beldibi beach, incised pebbles (scale: 5 cm).

practised at the period, even these might originally have been turned into crude figures by the application of red or yellow ochre, or ground down pigments derived from the red, orange, brown, green and purple of the cherts liberally scattered all around. Long exposure and immersion in the sea would have removed all traces of paint. This is not fanciful imagination, but something observed during the Çatal Hüyük and Hacilar excavations as a fact. If it was

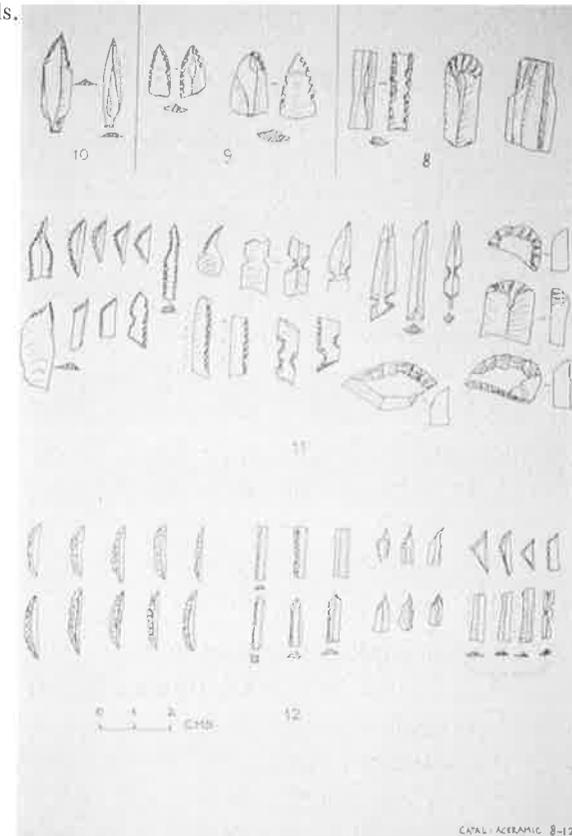
done in the neolithic, it could have been done before and probably was, if we care to look at painted boulders in French caves, like Peche Merle etc. At a site like Gönnersdorf near Andernach on the Rhine so much red ochre was discovered that the excavator concluded that entire huts and not just their floors may have been painted red, at the comparable date of 12.450 B.P. At Kostienki in the Ukraine, recent excavations likewise revealed plastered walls

and hearth decorated in various shades of yellow, red and black. It is the rarity of well preserved structures of this very late Upper Palaeolithic that has perhaps erroneously led us to believe that such innovations belong to a later age. Such a view is quite misplaced; reliefs at Laussel, Cap Blanc etc. were all painted, some in polychrome. After all, if one has the paints lying around one, painting is not a very exacting technique; incising and carving with stone tools demand a much greater effort, but it has the advantage of being permanent.

Fortunately these rather crude figurines are not the only vestiges of Beldibian art; on beach pebbles with suggestive quartz veins a few incised lines were added to create an image with minimum effort and a type that while it may mean nothing to the unformed, will be recognised by *cognoscenti* as an early form or prototype of familiar neolithic descendants. As with the natural stones turned into artifacts, so veined flat pebbles by a little addition (fig. 6, two lower rows) acquire a new life, a typical artistic invention of the Upper Palaeolithic, which often does not carve or paint whole images but uses natural bumps and curves and adds just a detail here and there like a head, an eye, a pair of horns to confirm the illusion. And this can be done just as easily in caves where in the flickering light of a torch many a majestic stalagmite only needs a veil, bonnet and cloak to resemble an impressive mother figurine or ancestral deity. Nor should one forget that other materials, such as wood, bone and horn were almost certainly in current use, but these have not survived in this zone of heavy rainfall and high humidity.

Fortunately there are also incised pebbles of a black limestone preferably (fig. 4), that bear straightforward drawings of familiar Upper Palaeolithic type; animals or animal heads of the following

7 Microlithic obsidian tools, Aceramic Çatal Hüyük, Level XII-VIII.



species: cattle, deer, sheep, goat or ibex and as one might expect fish, zigzag lines (water) rough triangles depicting mountains (?), reed huts, probably round or oval in plan and perhaps others made of less perishable material such as wood (see fig. 6).

Others yield some of the earliest evidence for the beginnings of Anatolian religion, in which a Goddess is clearly dominant. She is

8 Model clay shrine (diameter 20 cm) with stalactites fixed on the plaster floor. Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.



shown on a mountain (fig. 6), pregnant (?) with a daughter (fig. 5, second row), giving birth (fig. 6, top right), or accompanied by a smaller and younger female figure (fig. 5) or a pair of children. Male figures are also represented, but not so far in clear association with the Goddess. She is represented most frequently in profile (fig. 5) as in the European art of the time, but also occurs in full frontal view (fig. 6, right) on one occasion flanked by a pair of animals (fig. 5, top left), images that will reappear in even greater profusion from the beginning of the neolithic period at Çatal Hüyük (cf. figs. 10–27).

As so often in archaeology, what appears to be a fairly clear development of culture is found to be interrupted by serious gaps. The Beldibian ended with the abandonment of the known sites and the next stage of development is so far only known, not on the coast,

9 Unbaked clay figurines (scale: 5 cm), found inside the model clay shrine fig. 8. Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.



but on the south Anatolian plateau, at Çatal Hüyük in the Konya Plain, the scene of my excavations in 1961–63 and in 1965.

Rising to a height of some 17,5 metre above the present level of the alluvial plain we had by the end of the third season in 1963 established a continuous sequence of twelve building levels and were already below present plain level, when we came upon a thick sterile level of clay covered by humous remains of natural



10 Above: incised shale plaque (13 x 6 cm) with goddess giving birth in a cave;

Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

Below: fragment of wall-painting (10,5 x 8,5 cm), showing goddess guarding human skulls in a cave, vultures hovering in background. Aceramic Çatal Hüyük, Level VIII.



vegetation, dated by 14C to 9600 +/- 110 B.P.; in calibrated calendar years c. 8500 B.C. It looked as if we reached virgin soil and we breathed a sigh of relief. The joy of having reached the bottom of the mound did not last long for on the following day, and below the clay, evidently laid down in a flood (or floods) more occupation levels appeared with evidence for a radically different culture. We sank a test trench, 5 meter long and 1 meter wide at the very end of

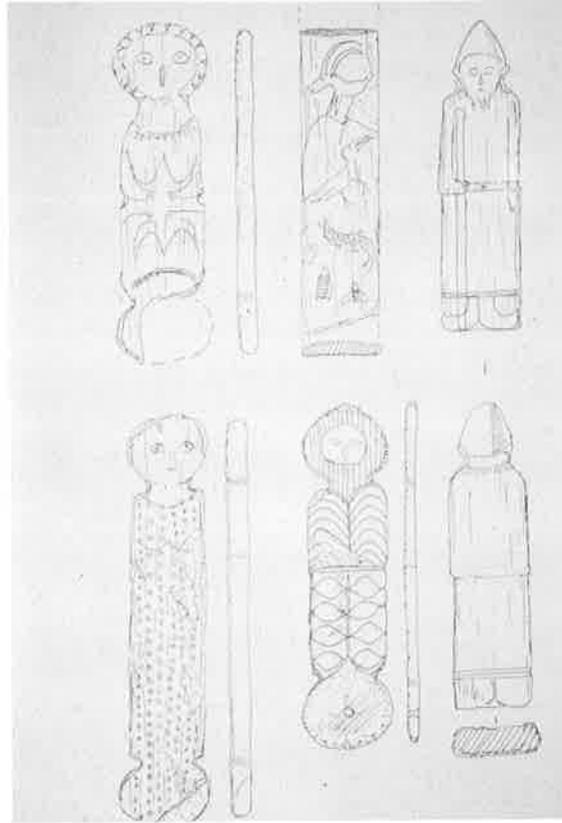
the season, and by the time we struck ground water some 5 metre below the level of the plain there was no trace yet of virgin soil, but a 4 metre thick deposit of an earlier mound invisible on the surface. It was beautifully stratified, we got eleven building levels and the beginning of a thick deposit in Level XII, of this *Aceramic* («*Pre-pottery*») mound to be dated between c. 10.000 and 8.500 B.C. in calibrated calendar years.

As a sounding it left much to be desired; there were plaster floors, mudbrick and painted plaster fragments, the worse for wear, but no walls were encountered suggesting that the rooms to which they had belonged were sizeable. Traces of red concentric circles on the floor surrounding the hearth argued for circular rather than rectangular plans. There were no signs of burning whatsoever, no carbon or carbonised plant remains, little domestic rubbish and remarkably few stone (obsidian and some chert) chipped tools, in Levels I–X. It felt like being back in Jericho in the *Pre-pottery neolithic A Levels* (PPNA for short), but without its more exciting aspect such as the architecture. Then, at last in Levels XI and XII, the floor of which was not reached as groundwater poured in, things changed appreciably. The obsidian industry of Level XI saw the introduction of PPNA Khiam points, whereas that of Level XII was unashamedly late Natufian and Microlithic (fig. 7) and very close to the Beldibian. Some ten years later Tell Abu Hureyra and Mureybit, comparable sites on the Syrian Euphrates east of Aleppo produced similar material, so that our reluctance to rely for dating on faraway sites like Jericho seemed no longer justified. The abundance of 14C dates from those sites accords well with the somewhat shaky evidence from Aceramic Çatal Hüyük (Beldibi unfortunately produced no useable 14C dates).

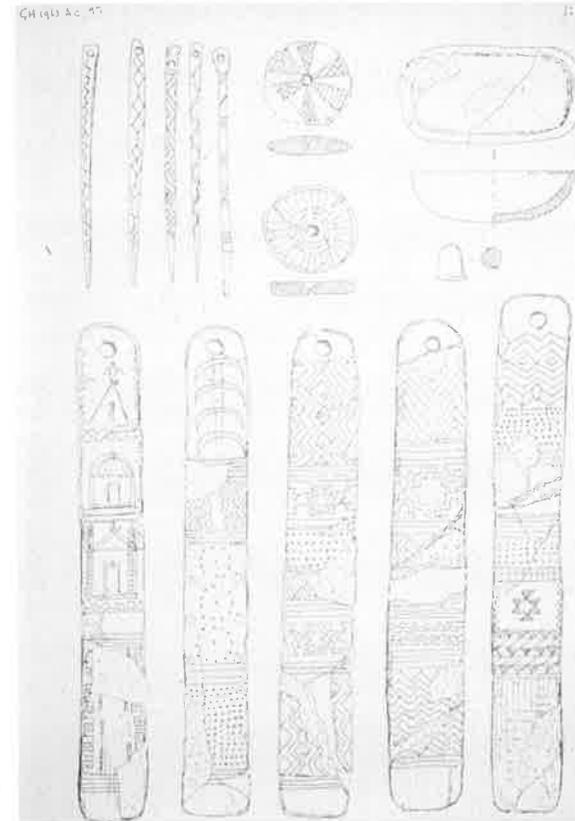
Boring as this may be, the evidence for art in Aceramic Levels XI



11 Cutout flat figurines of marl, (scale: 5 cm).
Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.



12 Double headed female figurines in bone; male figure
and piece of bone with engraved designs (longest 13,5 cm).
Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.



13 Bone objects with engraved designs (longest 17 cm).
Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.

and XII at the transition from late Natufian in the Levant and early PPNA c. 10.000 B.C. is of considerable importance, as it was yielded the first incontrovertible evidence for the appearance of domestic cereals, not only in Palestine and Syria, but also in Aceramic Level XII at Çatal Hüyük, where Hans Helbaek

identified domestic Emmer wheat and barley as well as wild West-Anatolian Einkorn, and a range of fruits and nuts, the former from clay imprints on bricks, the latter from small carbonised deposits. From the animal bones P. Daley suggested, that domestic sheep may have been kept in Aceramic Çatal Hüyük, as they are thought

14 Unbaked clay ojects, possibly loomweights (4,5 x 6,5 cm), decorated on one side only with simple designs. Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.



15 Unbaked clay ojects, possibly loomweights (4,5 x 6,5 cm), decorated on one side only with simple designs; Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.

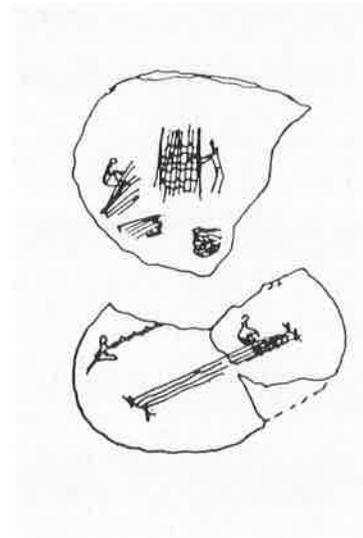


to have been at Zawi Chemi in north-east Iraq. Such considerations based on little evidence throughout the Near East, are so far only at Aceramic Çatal Hüyük supplemented by contemporary art which does depict vines and trees, cereals, fields and water channels in apparent juxtaposition with scenes of wild animals, often on one side or the other of the same incised plaque (fig. 20). It suggests that as the processes of plant domestication, underway at the time, were

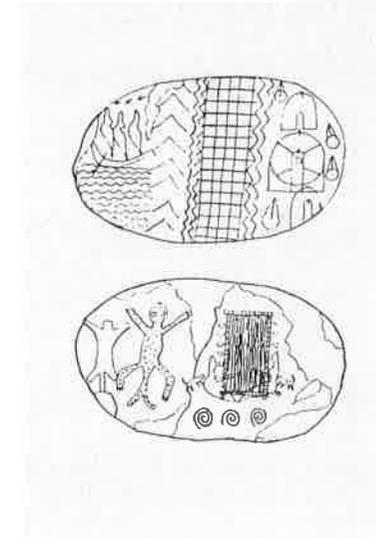
perhaps not haphazard, but were appreciated enough to enter the pictorial record, preposterous as this may appear to the modern mind. In any case, these early peoples were in a better position – as the originators of the transformation – than we are; they after all originated it. We, most definitely did not and are reduced to silent spectators, whose views are largely irrelevant in comparison; they were there; we were not.

These people left a rich record of their life and religion in the form of engravings or light incisions on a variety of materials easy to carve; wood, shale, lime-plaster and unbaked clay, bone and shell. Preserved, but only just in very damp conditions at the bottom of the sounding, compressed split cracked and stuck together like soggy biscuits, an archeologist's nightmare. As they dried, they split or cracked up or the designs became faint defying photography; we had the whole lot copied by our artists to obtain a record. A number of these plaquettes were incusted with a harder outer layer covering the decorated piece; we did not succeed in shelling such «unboiled eggs».

The art of the plaquettes is far ranging in subject matter and considerably more advanced than found so far in the Beldibian, with the later part of wich Aceramic Çatal Hüyük probably (but not certainly) overlaps. The Upper Palaeolithic heritage in the art forms is undisputable; whereas the search for new materials to replace stone signals a new era. The use of plaquettes – in contrast to beach pebbles – is accompanied by an obvious demand for a larger format, more elaborate scenes, and the possibility of adding a new coat of clay, marl or plaster over the original one, as on plastered walls and floors. Engraving one design on top of another, typical of cave walls and «art sur plaque» alike still occurs (fig. 27), and traces of red ochre have been found (fig. 19), suggesting that before this was done, the upper engravings were cut through the red covering layer. The confusing picture derives from the erosion and was not deliberate. Two other shale tablets were not satisfied with such a red layer, but were renovated with a coat of marl, wich was not incised, but decorated with polychrome painting (fig. 26). These three examples all come from Level XII; Shale seems to have disappeared in Level XI, from wich nearly all the plaquettes derived (but for a



16 Incised unbaked clay plaquettes (4,5 x 6,5 cm), showing the making of reed mats and tablet weaving. Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.



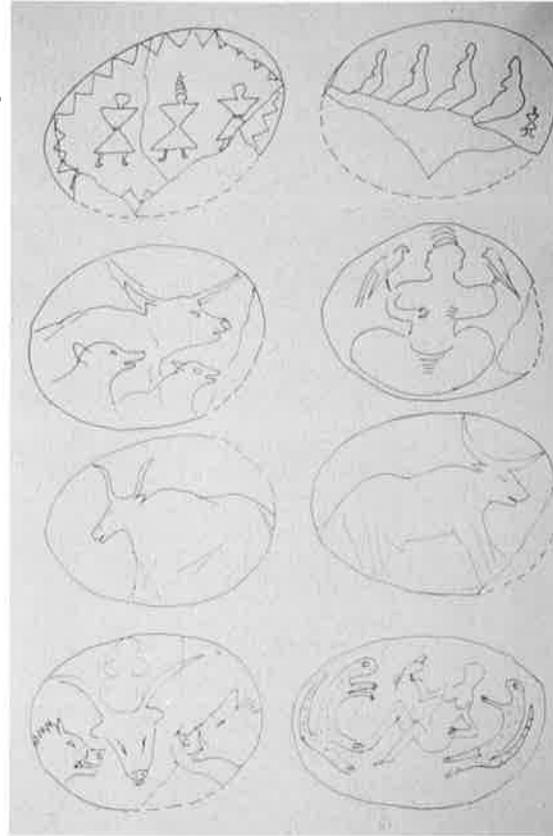
17 Above: Three women or deities in ship on sea, mountains, field bordered round huts and tepee tents.

Below: Animal skins and vertical upright loom, being worked by two goddesses, identified as such by their feline attributes. Incised marl plaster plaquette, decorated on both sides, (12,5 x 7 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.

scatter in levels X, VI and IV).

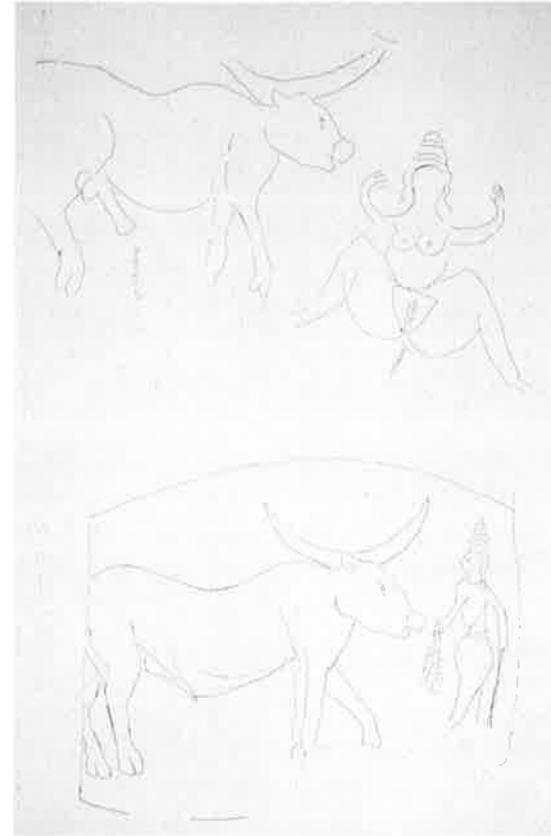
As for the subject matter, scenes of deities in remarkable profusion and of landscapes with still recognisable landmarks easily predominate over hunting scenes in the old style or new subjects like gathering of reeds for making mats and hut building (fig. 16a), the drying (?) of animal skins, contrasted with weaving on a upright

18 Incised designs of deities and animals. Plaquettes of unbaked clay, marl or plaster (average 7,5–8 cm in length), Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.



loom (fig. 17), the use of a horizontal loom for tablet weaving (fig. 16b). A number of patterns, on bone (fig. 13) commonly used betray on origin in mats, baskets, reedscreens and textiles.

Relatively heavy, but small thick plaques with a perforation may have served as loom-weights. They bear simple designs, but only on one side (fig. 14–15). Spindle whorls are not found, but as today they might have been made of wood. The bone industry is

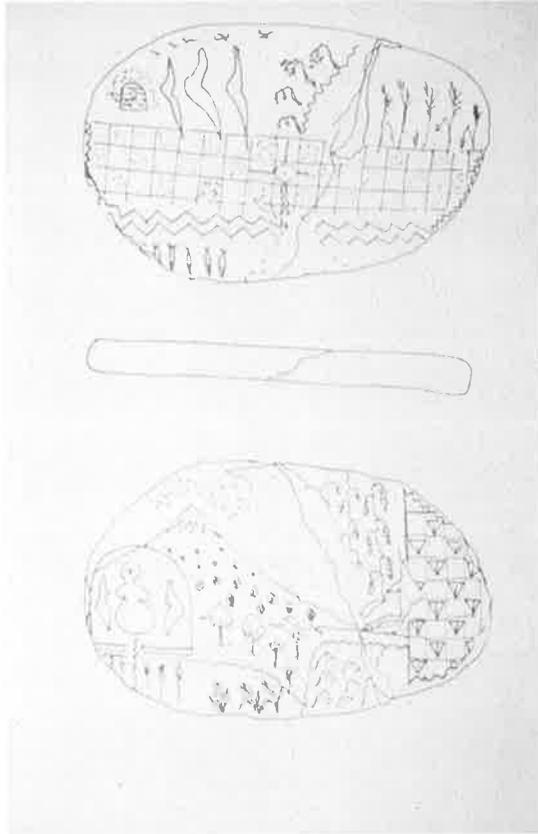


21 Mythological scenes with goddess and bull. Engraved shale plaque (16 x 13 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

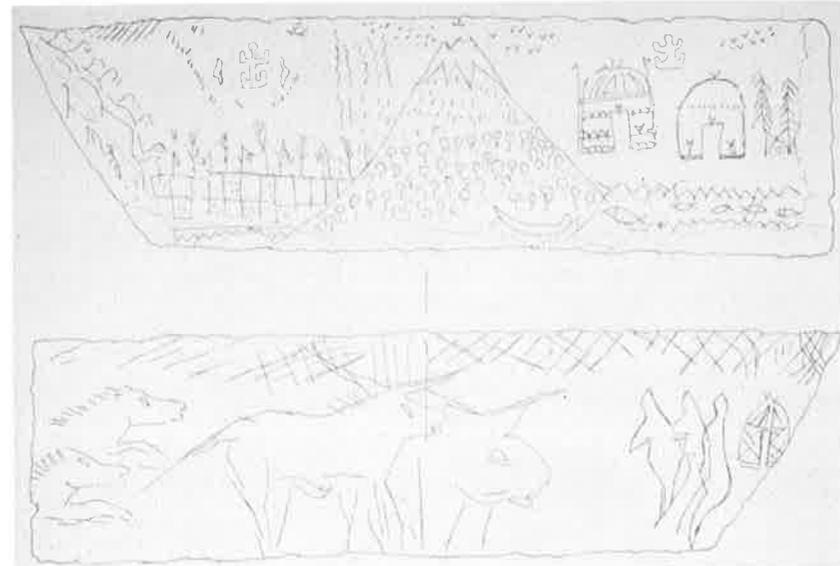
rich (fig. 13) and includes combs, pins, needles, awls, hooks and eyes used as belt fasteners, pieces of bone with a perforation at one end and rich incised decoration, that could have been used in matting or as shuttles in weaving.

A striking feature of the art of the period is the prominent position of the «landscape pictures» with landmarks sometimes of sufficient clarity to facilitate their identification (fig. 23, 25). By

19 Above: Irrigated(?) fields with cereals, vines, goddesses, birds and beehive.
 Below: Landscape with Hasan Dag volcano, a shrine with deities, plants and trees.
 Marl plaquette (11,5 x 7,5 cm), coated in red ochre and incised on both sides, Aceramic Çatal Hüyük, Level XI.



mapping these it appears that these 10th millenium inhabitants of Çatal Hüyük (fig. 28) were familiar with a large part of southern Anatolia. This is something quite unexpected and having spent many years surveying in Turkey myself, I can vouch for the accuracy shown by these early explorers in search of raw materials, suitable habitats, arable land, etc. now that agriculture was finding its first footing on the plateau and abandoning the south coast.

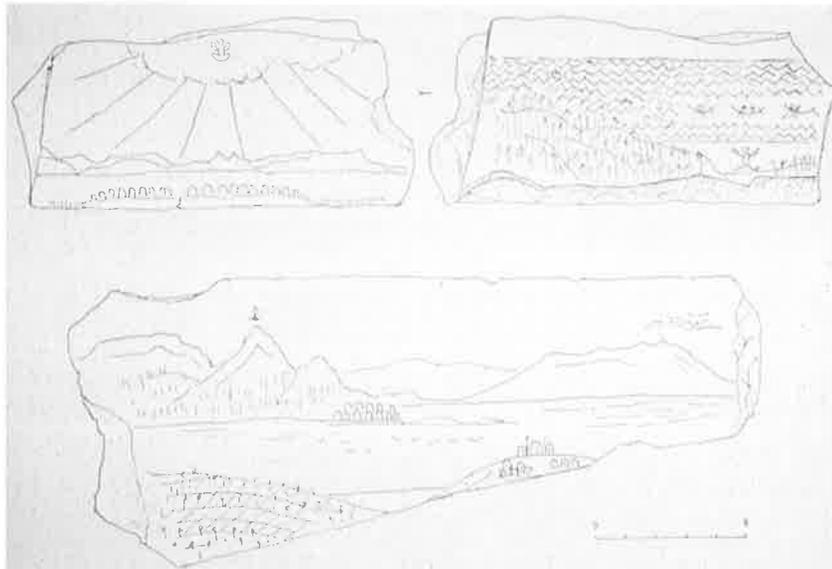


20 Agricultural scenes like fig. 19b (above), contrasting with wild animals threatening(?) triad of deities or women in front of a hut (below). Engraved shale plaque (24,5 x 7 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

Sketches such as these would have been helpful in finding one's way to the obsidian deposit east of Hasan Dag near Aksaray (fig. 20). Such are my personal views, perhaps not shared by others.

A good number of these schematic landscapes are «taken» from high up in the mountains, but they show very few settlements as yet (fig. 23). When they do, these consist of a cluster of round huts or houses, often accompanied by a larger building wich other evidence identifies as cult places or shrines.

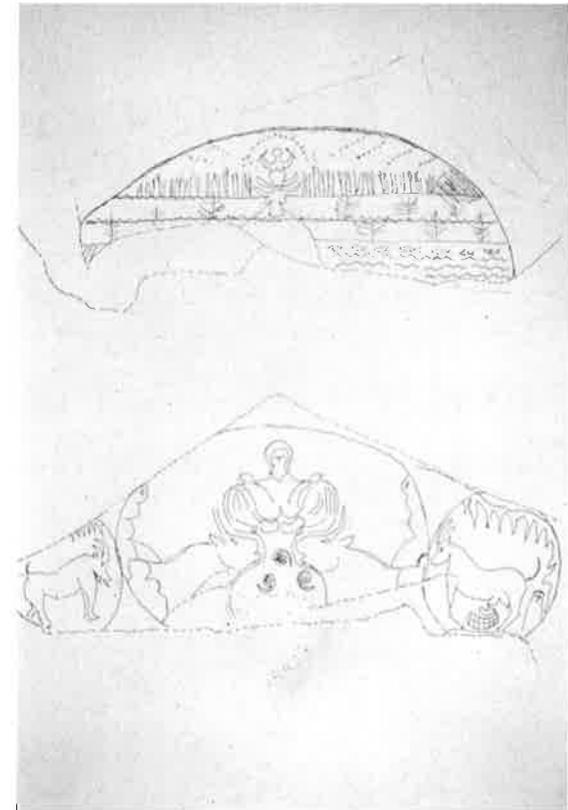
As the most prominent buildings of the time, they are often shown with their deities and attendants (fig. 25–26) and more sumptuous ones are often decorated some with animal heads, others with decorative hangings of coloured reed matting felt patterns(?)



23 Left: A mound with round houses situated in a plain, the background mountain range realistically shows the Taurus behind Konya. Right (same plaque): Sea with fishing boats, beach with child(?) and forested hills. Below: Naturalistic picture of Lake Egridir with the islands mountains, fishing boats, fields and two settlements. Engraved shale plaques (21 x 9 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

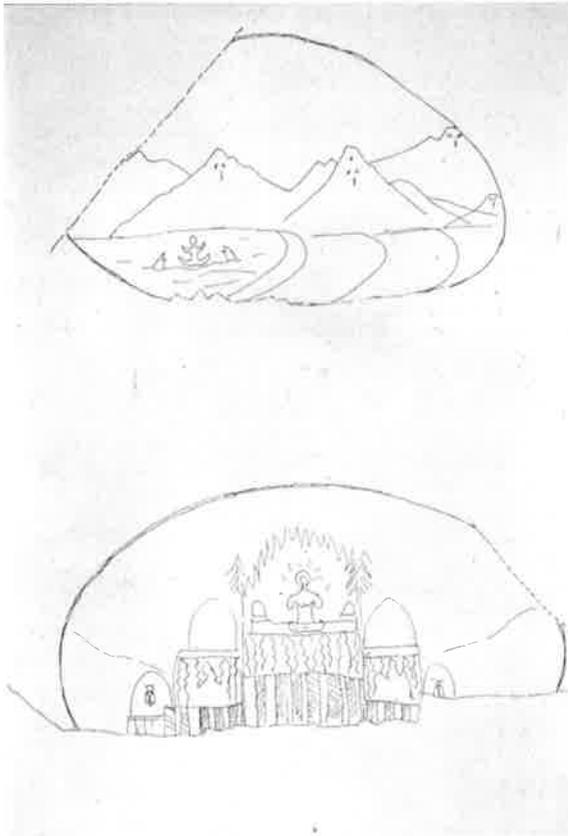
or even textiles(?); the former, the home of a male deity who hold two vultures by the scruff of the neck; the latter, that of a goddess with a pair of felines, and shown seated on a bull's head.

The deities of this early Aceramic age at Çatal Hüyük (XII–X) are no longer the rather shadowy figures of the Beldibian, but have grown in stature (fig. 9–11) and are almost invariably accompanied by their attributes (fig. 18), and by attendants when engaged in some solemn activity such as childbirth in caves and shrines (fig. 10a), guarding the skulls of the dead in caves to ensure regeneration (fig. 10b), or watching over the new economy, the cultivation of



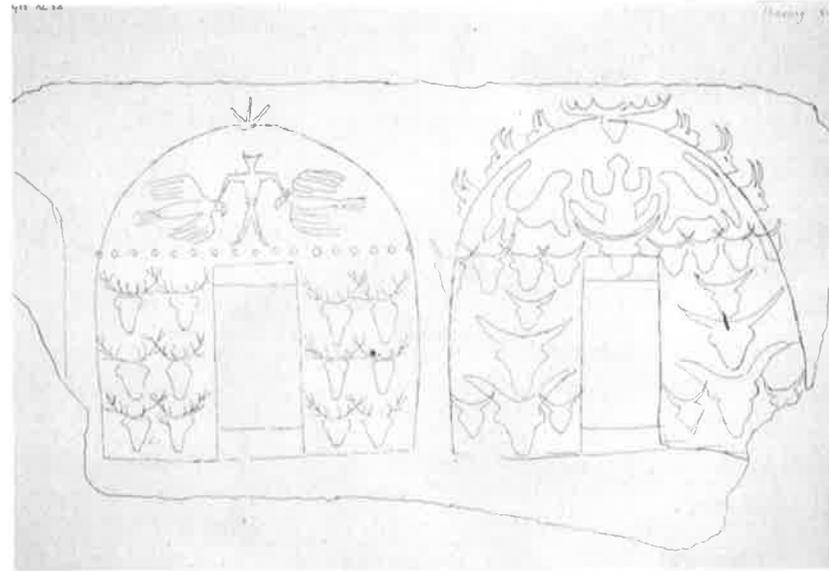
24 Above: Goddess on a bull's head presiding over fields of wheat, trees and fishes in a stream, birds often accompany the goddess. Below: Mythological scene, goddess - weaning two infants with birds on her shoulders accompanied by bovids and schematically drawn human attendants, on either side goats in caves, a male on the left, a female suckling an infant in a basket on the right with an attendant behind. Engraved shale plaque (16 x 7,5 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

useful plants, cereals, legumes, vines, fruit trees or bee-keeping (fig. 19–20a). Often such scenes are contrasted with earlier activi-



25 Above: A goddess rising from the sea between two large fishes. The scene is set in the north-west corner of Antalya bay and its spooky hills are provided with faces. Below: An elaborate shrine with its goddess and bees around her in a leafy bower on top of the structure. The suggestion of beehives is underlined by bees shown on the outermost ones. Location uncertain, but could be later Ephesus ? of which there are more pictures. Engraved shale plaque (15,5 x 8 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

ties such as appeasing wild animals (fig. 20b), depicted on the other side of the plaque.



26 A pair of shrines decorated with the heads (or skulls ?) of animals: deer, cattle, goats and possibly sheep. Above the doors the shrines' owners are shown: a goddess between two felines and a god holding vultures. Engraved shale plaque (28 x 15 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

Unless one's interpretation is gravely mistaken, one feels that there is a message here which can be summed up as «times have changed, we used to take our food, now we plant and try to herd instead of hunt». This may be wishful thinking on my part, but the subsequent evidence confirms it, and at Çatal Hüyük we have no lack of evidence to prove it. The evidence as it stands is clear enough; with the discovery that cereals and legumes, protected and cultivated, provided an alternate food supply independent of that procured by hunting had momentous results. Instead of restricting the population to find the food available, a new source leading to

unlimited expansion of population came into force; the so-called «neolithic-revolution», after which «things were never going to be the same as in the past». In principle such was undoubtedly the case, but the path from foraging to efficient food-production was by no means a foregone conclusion; some made it, others did not. Unknown factors loom large in the disappearance of prominent sites, like PPNA Jericho, as well as the culture – to be succeeded by something different (PPNB). At Çatal Hüyük there is evidence for a flood c. 8.500 B.C., followed by a break in occupation, but it is not known whether the entire site, rather than the excavated patch (5 m²) was affected. The highest part of the mound needs investigation as it is there that a «missing» period, between 8.500 and 7.250 B.C., not yet encountered in the excavations, may be located.

After this lacuna comes the main Çatal Hüyük sequences, building Levels XIII–I with a life-span of a thousand years of continuity and the subject of much preliminary publication (NB. The Aceramic sounding is not yet published).

This is the period of houses and shrines of rectangular plans, grouped in great blocks; of wall-paintings and plaster reliefs, burial below the buildings after excarnation; the first use of pottery, metal trinkets, wooden vessels, textiles of both linen and wool and so forth. In rough terms it covers the 7th millennium B.C. and is undisputably the richest neolithic settlement in the Near East yet recovered (in four seasons of excavation!). The prosperity of the site is attributed to irrigation agriculture (of a simple but effective type), to cattle breeding, which supplemented that of sheep, to widespread trade, especially of obsidian, to the manufacture of textiles for exchange and last but not least to its importance as a religious centre with a interesting mixed population. Its cultural influence, if not political control probably spread beyond the



27 A succession of scenes: A pair of antler stags (centre), a hunting scene (top), a goddess giving birth in a cave (below left), a scene of two others, seated on leopard presenting the infant (below right), and finally at the bottom, a further presentation of the infant to her rejoicing entourage or worshippers. Engraved burnt marl plaque (25 x 13 cm), Aceramic Çatal Hüyük, Level XII.

known world of the Aceramic predecessors (map, fig 28). This is not surprising in view of the fact that due to population pressures its

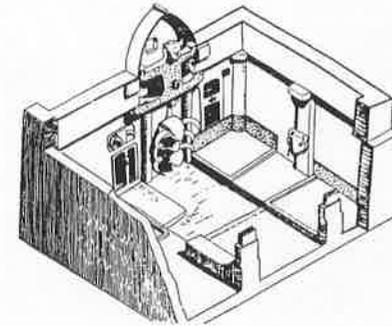


28 Map of Aceramic Çatal Hüyük's knowledge of southern Anatolia during the 10th millenium B.C., based on identifiable landmarks shown on the plaquettes.

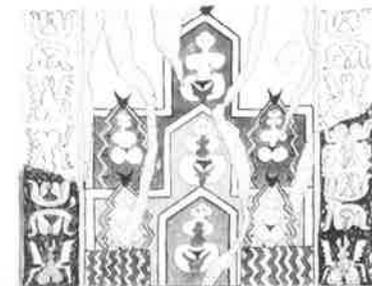
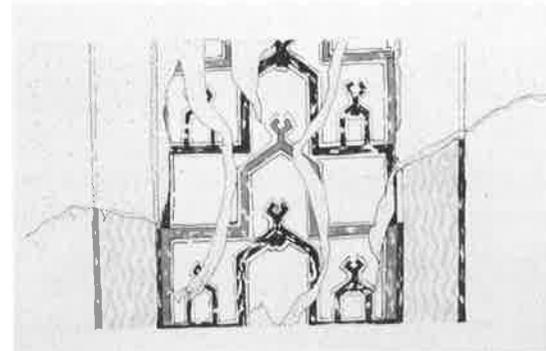
most valuable export was people to colonise more land (L. Angel, *Anatolian Studies*, 1971).

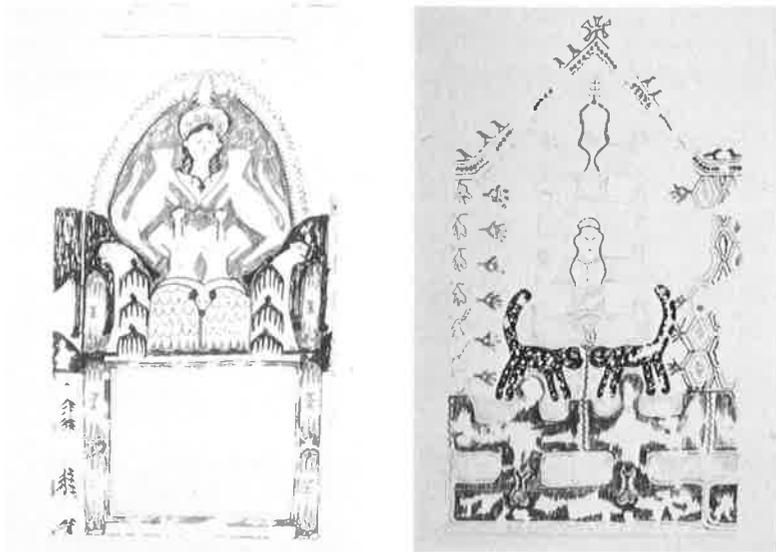
One assumes, for lack of evidence to be contrary, that the people of Ceramic Çatal Hüyük were the descendants of their Aceramic predecessors. Even if they were not (and this seems most unlikely), culturally they were their heirs, especially in the field of religion and its imagery. There are many features that seem to bridge the inconvenient archaeological hiatus that still exists, in the excavated areas, but perhaps not elsewhere on the mound, in the untested bulk of the great site or even on its companion mound across the old river bed, only superficially scratched by excavation.

29 Reconstruction of a well preserved shrine with plaster relief of a Goddess on the west wall.
Çatal Hüyük, shrine E.VIB/10.

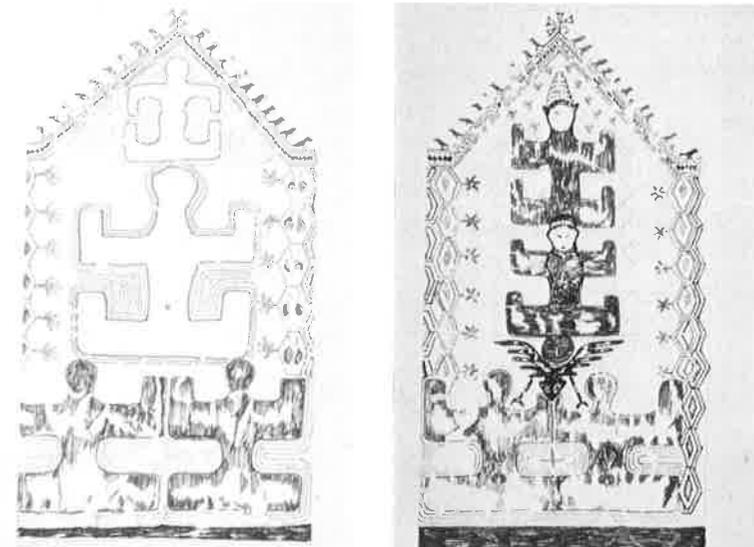


30/31 Later and earlier wall-painting of a shrine like fig 29; the earlier filled with deities (1,40 x 1,10 m).
Çatal Hüyük, shrine A.III/11.





32 Wall-painting over doorway, showing a Goddess with her two daughters(?) and animal attributes (1,10 x 2,05 m). Çatal Hüyük, shrine E.VIA/34.

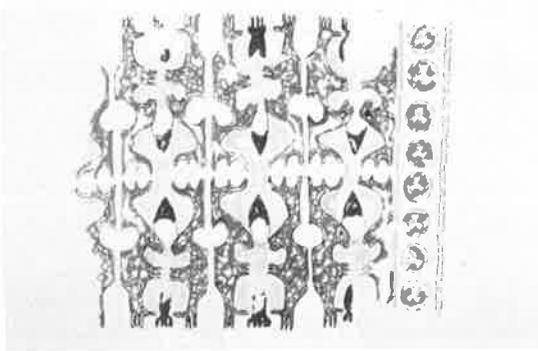


33/34/35 Left: Goddesses with leopards. Middle: A huge Goddess and a child above. Right: Above a Bee-Goddess with crown in the form of a hive, surrounded by bees; below another Goddess giving birth to a child, which is supported by a bird. Male supporters in the bottom row. The pair of deities in each of the structures are in relief, the rest is painted (height 2 m, length 3 m). Çatal Hüyük, shrine E.VIA/34.

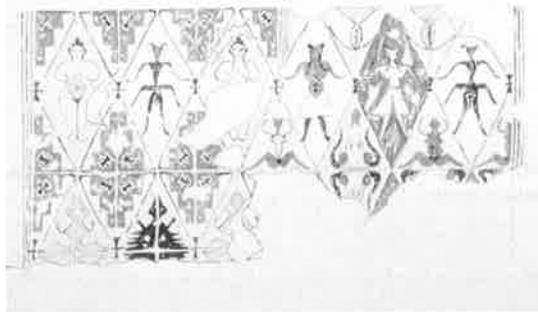
Across the gap we now have actual textiles, with heading cords salvage indicative of the use of vertical warp-weighted looms, portrayed already on the Aceramic plaquettes, nearly three thousand years before as the 14C dates indicate. Paintings copying textiles, including the end fringes, are common and H. Helbeak found imprints of tapestry weave with slits, typical of kilims, on walls, freshly plastered and not quite dry, where people must have pressed against the hangings, thus producing the imprints. Such imprints come from important shrines, where contrary to expectations no textiles patterns were painted on the walls. In two or three examples where the entire height of the wall was preserved (or where upper parts were found in the debris) there were pegholes

with carbonised traces of the pegs from which such hangings were probably suspended. As if this was not enough, the background to a number of paintings of deities show textiles hanging behind them (fig. 38). The simple fact that the richest and most elaborately decorated shrines shun the use of textiles, to be more specific kilim-like paintings, forcibly suggests that only they could afford the real product rather than the painted imitation. As a result painted copies of kilims or other textiles are extremely common in the two hundred rooms or so that we excavated, in one case, a shrine, repeated up to thirty times, alas with little variation. The bulk of all these are, of

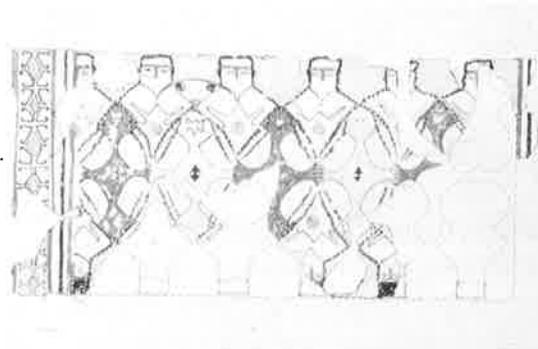
36 Fragmentary painting in mirror image of small figures framed by stylised fallowdeer (0,80 x 0,75 m).
Çatal Hüyük, shrine A.II/1.



37 Standing and seated deities arranged in a lozenge pattern. Right section repainted (1,90 x 0,85 m).
Çatal Hüyük, building E.V/18.



38 Fragmentary painting in mirror image with rows of matronly figures holding children before them (1,95 x 0,90 m).
Çatal Hüyük, building E.IV/14.



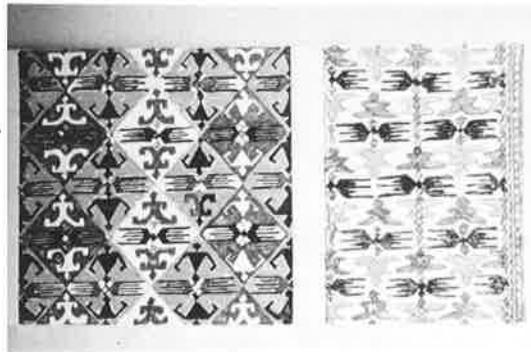
39 Two rows of double and single headed deities. Worn and many details are now indistinct (1,15 x 0,65 m).
Çatal Hüyük, building B.II/4.



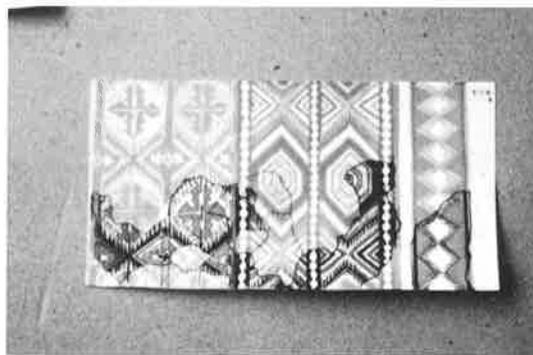
course fragmentary, often extremely so, but a good selection of these can be found in the recently published book « The Goddess from Anatolia» (Milano 1989).

As this lecture is addressed to devotees of Anatolian kilims, the religious aspect of Ceramic Çatal Hüyük must take precedence over other aspects of the culture. It appears that the iconography of deities and attributes has little changed from that of the Aceramic period, some three thousand years earlier, but the scope of the activities over which the deities presided has. We no longer find a Goddess associated with fields and water channels, cereales, vines, fruits etc., a novelty in the earlier period, a foregone conclusion in the later. Presiding over animals, however, exclusively wild ones, thus showing her dominance of nature, is allpervading. Bulls, leopards and vultures still dominate as attributes, but a lot of others now join them; lions, wild boar, bears, stags, lynxes, wolves, rats, as well as onagers (and horses?), all wild as well as many other, unidentifiable birds are represented. There are no cats, and the domestic dog for same reason remains inconspicuous. As before, the Mistress of animals is matched by a Master of animals, mostly

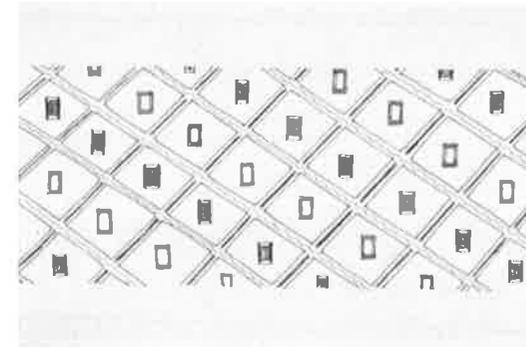
40 Small goddesses giving birth with a pair of birds attending the child. Interspersed with black male figures in the (1,05 x 1,05 m / 1,10 x 0,75 m).
left painting
Çatal Hüyük,
left: shrine E.VIA/15,
right: shrine E:VIB/31.



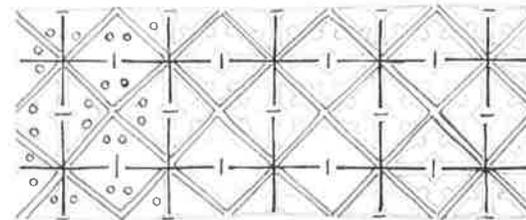
41/42 Kilim-like wall-painting, drawn out and restored (fig. 41) and showing the burnt preserved fragments as found (fig. 42) against restored background (1,90 x 1,10 m).
Çatal Hüyük,
shrine(?) E.IVB/4.



43 Drawn out pattern of a very worn wall-painting (2,00 x 0,80 m).
Çatal Hüyük, building E.VIII/3.



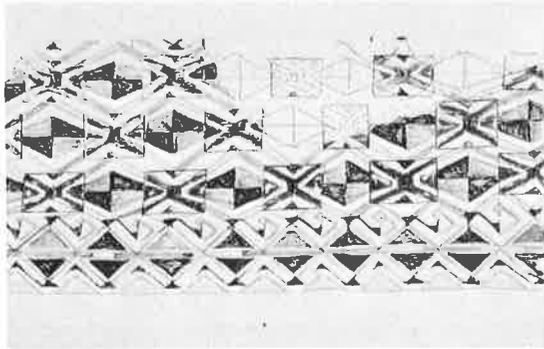
44 Worn wall-painting covering the volcano and town painting (1,80 x 0,70 m).
Çatal Hüyük, shrine E.VII/14.



concerned with vultures, though occasionally with other creatures. As a Goddess of the sea, painted blue, her companions are still fishes. As a Goddess of bees, the association with a beehive shaped headdress surrounded by swarms of bees continues from the Aceramic. The two-thousand year gap in the artistic record hardly effects the continuity in religious iconography, but further excavation is required to narrow and if possible close the gap.

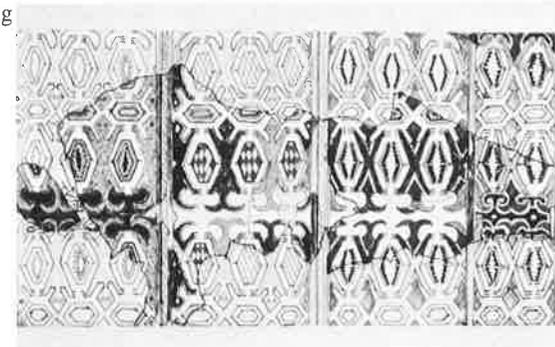
As for the setting; the framework of huts and caves of the Aceramic gradually yields to more sophisticated buildings, though

45 Geometric wall-painting with patchy repairs (2,10 x 1,00 m).
Çatal Hüyük,
building E.VI/15.

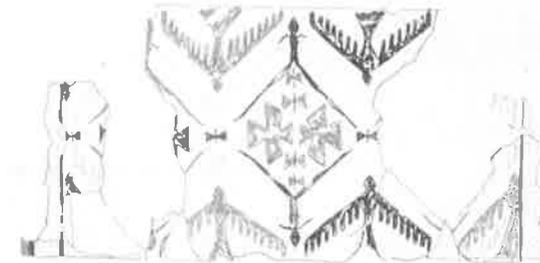


the caves retain their fascination as ancestral homes of deities «in the beginning of time». This concept continues far beyond the Neolithic into Classical and even Christian times; Cretan and Lydian Zeus was said to have been born in a cave and the Christian birth of Jesus in a «manger» is closely similar, felt as an embarrassment. Even in Egyptian religion Isis gave birth to Horus in a reed hut in the marshes (Egypt has no caves!). This chthonic aspect of the birth of a God in some remote place should not surprise one, it is closely linked with the «young God» becoming the saviour of the dead, themselves interred in caves to await rebirth. Transferred since the Aceramic Neolithic to new habitats on the Anatolian plateau, on the other side of the mountains, the old cave sanctuaries were imitated in a model shrine, domed and furnished with stalactites and filled with figurines of unbaked clay (fig. 8) repeated in the great shrine of Ceramic Çatal Hüyük (E. VIB) where the niches consisting stone statuettes had been studded with stalactites hanging from the roof of the niche (fig. 29). Early predecessors of the Christmas crib (crypt).

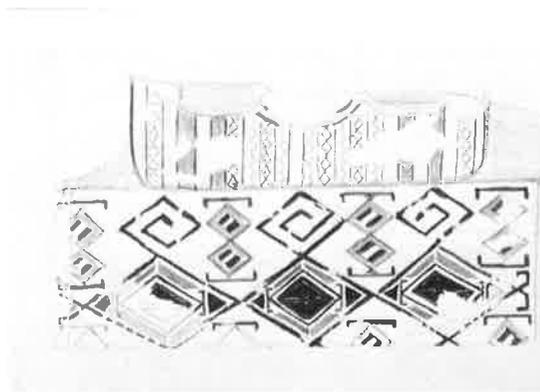
46 Fragmentary wall-painting with naturalistic leopards and stylised derivations (2,05 x 1,10 m).
Çatal Hüyük,
building E.VIB/23.



47 Birds and yellow wings, stylised into «finger patterns» (2,00 x 0,90 m).
Çatal Hüyük,
shrine(?) E.VI/15.



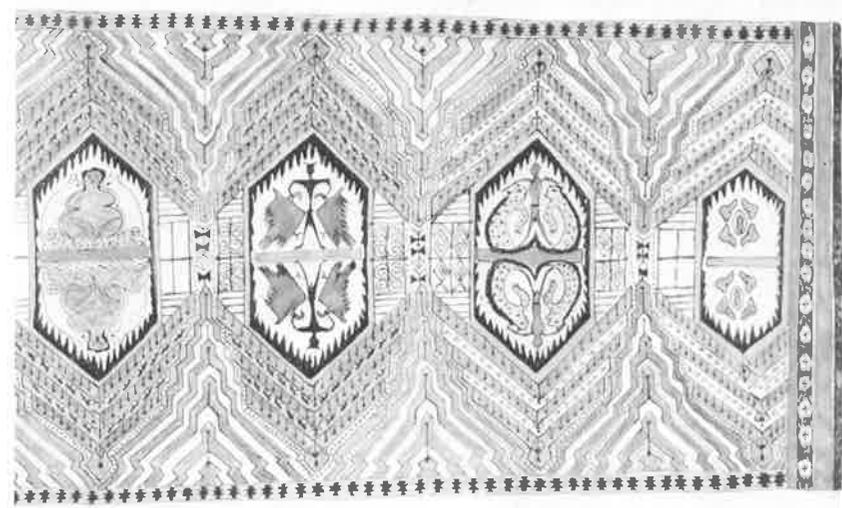
48 Lower part of a relief Goddess, evidently pregnant, with traces of a coloured and patterned dress. Unusual textile pattern below (1,20 x 0,70 m).
Çatal Hüyük,
shrine E.VIB/20.



Providing deities with suitable homes evidently goes back a very long way – from the interior of caves in the Upper Palaeolithic to freestanding shrines in Aceramic Çatal times, marked by flagpoles to the still small but distinctive shrines, with a raised «nave» in Ceramic Çatal Hüyük (fig. 29) of which many examples were found during the excavations and of which even more representations in painting exist (fig. 30–31). The resemblance to medieval devotional triptychs with a raised centre like the architecture of the time (nave plus aisles) may seem irrelevant, but it is certainly striking.

Clay and plaster reliefs of the Goddesses and bull's heads are by no means rare, but those that still bore abundant traces of paint were exceptional (fig. 32–35), all from a collapsed and burned shrine (E. VIA/34), dating from between 6.600–6.450 B.C. More common and smaller in size, and for that reason often better preserved are numerous paintings with smaller figures doubled in mirror image (fig. 36–38) or not but in two superimposed rows (fig. 39), covering the whole field like cloth (fig. 40) or arranged in vertical bands (fig. 41–42). There are other patterns, not necessarily kilim-like (fig. 43–45); experimentation with figures of leopard skins, turning into schematic forms (fig. 46), birds turning into «finger patterns» (called *parmaklı* in Turkish) (fig. 47); reminding one that patterned dresses also existed, fig. 48 showing the lower part of a dressed Goddess relief above a panel with unusual design.

Finally lest anyone forgets, the «pretty pictures» are an attempt by the archaeologist and his artists, to show what the miserable burnt, faded, crusted and otherwise abused remnants from the ruins of Çatal Hüyük would have looked like in their prime. They were not at all pretty in the conditions in which they were found (compare fig. 41 with fig. 42), but enough had survived to restore them on



49 East half of kilim-like wall-painting restored to its former glory (3,00 x 1,85 m) Çatal Hüyük, shrine A.III/11.

paper to their former glory (fig. 49). This is normal standard and legitimate archaeological and art-historical practise; «Honi soit qui mal y pense».

James Mellaart, University of London, Institute of Archaeology,
31–34 Gordon Square, London WC1H 0PY





Kilims, a 10th Anniversary Reappraisal

Yanni Petsopoulos

Just over 10 years ago, in September 1979, I went to New York for the launch of my book «KILIMS», a project which was by then reaching its own 10th anniversary.

Bright and early one morning, I arrived at the 5th Avenue offices of my publisher Rizzoli, for my first meeting with their managing director. I was somewhat overwhelmed by the opulent surroundings of their panelled waiting room. This feeling of unease was not helped when the gentleman in question walked into the room, passed me by, ignoring me completely, and asked the receptionist where Mr. Petsopoulos was. When I was pointed out to him, an incredulous expression swept over his face: «My God! I am sorry. I was expecting an elderly gentleman with a white beard and a cane!»

Maybe I was not the wise old man he was expecting, but now, ten years later, in this first international gathering devoted exclusively to kilims, I do feel rather ancient.

In the intervening years so much has happened, so much new material has come to light, and so many contributions have been made to our knowledge and understanding of kilims, that it may be worth taking a birds-eye view of it all to see what we have learned and what has changed since my book «Kilims» was first published.

Here is one of the first things we learned: In the 70's the tendency was to view the traditional long and narrow Anatolian kilim vertically, along the direction of the weave. In the late 80's it became normal to view them horizontally. And while there are exceptions to the rule, such as those I originally labelled «Ottoman carnation kilims» and James Mellaart thinks of as «winged figure kilims» where the pattern can be viewed vertically, there are enough reasons – both ethnographic and archaeological – for this change to be generally accepted.

Let us now look at shifts in aesthetic and commercial taste over the last 20 years, and there I will divide the period into three phases:

– The 1st phase I will define approximately as between 1967 and 1979, and these were its main characteristics: Caucasian and Persian kilims with bright colours and bold designs had their heyday.

On the Anatolian side, prayer kilims were highly sought after, particularly those related to well known carpet types. In general, the emphasis was on finely woven and intricately patterned kilims with regular designs of the type made in east and southeast Anatolia such as those from the regions of Aleppo, Kayseri, Malatya, Erzerum, etc.

The only snobbery among kilim *afficionados* concerned synthetic dyes. If a kilim had natural dyes it entered the circle of respectability, and indeed, during this period there were no significant differences in price or popularity between Caucasian, Persian and Anatolian kilims – if anything Anatolians lagged behind Persian and Caucasian pieces.

– The 2nd phase spans the decade 1979 to 1989. Without doubt this must be called the Anatolian decade. Moreover, it is the decade of the dedicated and discriminating collectors of the early kilim, and of the relative decline of the furnishing market for decorative 19th and 20th century kilims. As to the reasons for this, we shall return to them later. Suffice it to say here, that what we call «collector's kilims» were no longer acquired as floor coverings. They became – in Bertram Frauenknecht's words – «Early Turkish Tapestries», with all the positive associations of artistic statutes the word tapestry implies. Their strong colors, powerful, often irregular designs redolent of symbolism and abstraction combined to create a new mystique around them. Thus Anatolian kilims overtook all other categories in popularity among the kilim - *cognescenti*. At the same time, the fall of the Shah in Iran, the rise of fundamentalist Islam and the generally negative perception of it by the west, affected both the popularity of Persian kilims, but also disrupted the means of supply.

The credit and the responsibility for this change in taste, goes largely to a small group of specialists dealers. Some worked quietly and very privately in influencing the taste of their clients, while others kept a higher profile, organized many important exhibitions which were usually accompanied by lavish and fully illustrated catalogues. Among these I would cite Sailer in Austria, Eskenazi in Italy, and Frauenknecht in Germany.

All these activities enhanced the status of kilims in the carpet community, and this was made evident at the International conferences on Oriental carpets and especially during the last two in London and Vienna, where flatweaves in general and Anatolian

kilims in particular held an almost predominant position. A broad variety of topics were explored, and among these I will mention:

– Belkıs Balpınar on the Yüncü kilims of north-west Anatolia, and on the sizes of Ottoman kilims;

– Herwig Bartels on Kufic borders, and ancient near-eastern designs;

– Werner Brüggemann on Lotto carpet patterns in kilims;

– Josephine Powell on the relationship between central Anatolian kilim patterns and woven reed-mats;

– and also Anatolij Ivanov on a dated mediaeval tapestry woven cotton prayer rug found in Azerbaijan.

As a result of all this, kilims started appearing regularly, even prominently and as a matter of course, in almost every general book dealing with the subject of oriental carpets. A very far cry from carpet literature as we knew it until the late 70's! Moreover, this decade saw a spate of publications dedicated entirely to flat-weaves. Among the most notable one should mention:

– Cathryn Cootner's 1981 catalogue of the flatweaves in the Arthur Jenkins collection and its exhibition at the Textile Museum in Washington;

– Parviz Tanavoli's «Shasavan»;

– Volkmar Enderlein's 1986 catalogue of kilims and flatweaves in East Berlin;

– Nazan Oelcer's catalogue of the TIEM collection of kilims in 1988; and finally

– Jack Cassin's impressive and lavish publication in two volumes of a group of 9 early Anatolian kilims under the title: *Image, Idol, Symbol, Ancient Anatolian Kelims*.

The situation is not without its ironies: when the 16th and 17th century kilims of Divriği were first discovered in the 70's, we tended to think of them as having classical Ottoman carpet and textile designs.

Attitudes about the status of kilims have changed so much since, that in 1988, Charles Grant Ellis published a magnificent Ottoman village pile-rug in the collection of the Philadelphia Museum as a «Kilim-Style Rug»!

The publication of «Kilims» almost coincided chronologically with the opening of the newly established Vakıflar Kilim Museum in Istanbul, located in the Blue Mosque, the first proper home in Turkey for kilims. Until then, a few kilims could be seen at the Ethnographical Museum in Ankara and a few more at the TIEM in Istanbul.

But nowhere in Turkey was there a systematic and reasonably comprehensive collection open to the public. This was the brainchild of Belkıs Acar-Balpınar who, soon after, in 1982, brought out the fully illustrated catalogue of its collection.

Almost exactly 10 years after the opening of the Vakıflar Museum Istanbul, at the very end of the 80's, kilims made another major breakthrough: I am referring to the first acquisition of kilims

by a major western museum, the de Young Museum in San Francisco. Through its energetic and passionate curator Cathryn Cootner, it acquired a major collection of kilims assembled by Gary Muse, one of the best «eyes» in the business. Thus for kilims the decade closed as gloriously as it opened: First with a museum in the east and now with another in the west! We can all be certain that its publication will be one of the main kilim landmarks of the 90's.

Without doubt, the topic that has exercised our minds most – since «Kilims» was first published – is dating: This was and remains a complex and vexed issue that has given rise to passionate debate. To avoid confusion, we should split this issue in two:

First: the dating of the fabric of kilims, in other words, how old physically can some of the surviving kilims be?

Second: the dating of designs and compositions of kilims.

What we can state unequivocally on the first question, is that some of the Anatolian kilims which survive today, are much older than was previously even thought possible. Bar the obvious exception of the Divriği group of kilims with Ottoman court designs, which as I have already mentioned, had then just come to light – and the well documented Persian silk kilims of the so-called Polonaise group, it was felt highly unlikely in 1979 that any surviving village or tribal kilims could be earlier than the late 18th century.

Now, as far as Anatolian kilims are concerned, incredibly early dates – as early as the 13th century – are no longer dismissed as fanciful. Radiocarbon dating tests – despite some problems

concerning interpretations of their results – have yielded dates going as far back as the 16th and even, on one occasion at least, the 14th century. The opposite was true for Caucasian and Persian nomadic kilims, which we now tend to date later than before.

It is an interesting coincidence, that just as there seem to be no documented carpets surviving from pre-Safawid Iran, similarly there seem to be no pre-19th century nomadic kilims from Persia.

As for the second part of the dating issue, the dating of designs, the picture has changed even more dramatically since 1979.

At the time, I coined the term «The pre-Ottoman tradition» as I was fully convinced that the Ottoman vocabulary of kilim decoration was an overlay, a superimposition on a pre-existing continuum.

Nevertheless, I was thinking in terms of our era, at about the beginning of its second millenium, around the 10th century.

According to information published since by the previous speaker, I seem to have gotten it wrong by no less than 8000 years!

It turns out that when Prof. James Mellaart was excavating the central Anatolian site of Çatal Hüyük in the early 60's, he came across mural paintings dating from around the 7th millenium B.C. which depicted what looked remarkably like the Anatolian kilims we know today. This was first alluded to in his 1967 book, but did not start exercising the minds of the carpet fraternity until his review of my book in «Anatolian Studies».

Subsequently, the story – through lectures and articles – became a *cause célèbre*. Opponents and proponents alike had a field day.

The Turcoman carpet wars of the late 60's and 70's, the longest running soap-opera in the carpet world hitherto, found their match. The carpet and kilim world was truly polarized. In the ensuing fray, the merits of the opposing arguments often became hopelessly lost in the midst of personal animosity, commercial interest – and even politics.

Nonetheless, the «Goddess» theory has gained increasing momentum despite the sceptics who argue that there are problems with this theory – and in particular with the rather unorthodox way such a major discovery was first presented. Moreover, there are large, often stupefying chronological gaps in the evidence. To my knowledge, however, none of its critics has yet put together a convincing rebuttal of the basic premise.

This conference, in fact, coincides with the launch of the definitive 4-volume book on the subject. The long awaited collaborative effort by James Mellaart, Belkıs Balpınar and Udo Hirsch is finally out, with the appropriate title: «The Goddess from Anatolia». As I was saying, however, there is nothing like a good argument to stir up general interest, and this is a classic. Here we have the modest kilim which until so recently was a mere ethnographic footnote to the more illustrious carpet, and the object of the great von Bode's derision, being suddenly recast as the direct descendant of a 10'000 year old ancestor! Older, therefore, by thousands of years than the earliest pile-knotted carpet!

Heady stuff indeed! Romantic overtones – Goddesses, fertility symbols – not to mention origins shrouded in the mists of time. In the long run, all this can only help kilims, and not just the old ones, which in the carpet trade we call antique kilims. For once the real

beneficiaries may turn out to be the present-day weavers themselves, the newly re-established cottage industry in kilim weaving in Turkey using natural dyes and traditional designs – a new fillip to the longstanding western romance with the Oriental carpet.

From this rather impressive list of activities and publications, someone unfamiliar with the subject might be forgiven for thinking that the popularity of kilims went from strength to strength over the last decade and that this must have had a direct effect on their commercial popularity.

On the one hand, this certainly holds true for the handful of pieces considered to be the best and the oldest among small international coterie of specialized dealers and committed collectors vying each other for every single piece. Where at the beginning of the decade a 10'000 dollar kilim made headlines, now prices in the 30–50'000 dollar category cause no surprises, and indeed, in the last few months, a Turkish dealer has been asking the friendly price of 200'000 dollars! Such is the mystique of these early pieces that an entirely new market has grown dealing in kilim fragments, mounted and presented as archaeological textiles.

On the other hand, for the vast majority of kilims including the «semi-old» 30–80 year old kilims, as well as the brand new modern ones, the 80's were a period of «thin cows». Prices remained static, and if inflation is taken into account, one could even say that they went into decline.

What brought about this situation? I think the answer lies in the broader social phenomenon of the 80's, the rise of the «Yuppie» culture. Going back twenty years to the 60's, we had the «Hippie» generation, a generation seeking emancipation from postwar

conformity, a generation of protest. All previous social «taboos» were challenged. New life-styles were established. Music, art, and culture in general explored new realms. Far off cultures evocative of more ancient, more romantic and more innocent times caught the popular imagination. «Ethnic» in all its aspects became «in». Kilims became part of it all. Colorful, bold and dramatic, they fitted the times.

By the way, the popularity of this «ethnic/tribal» aesthetic affected knotted carpets just as much. During this period we saw a shift in taste from the formal – primarily floral – and small patterned Persian and Turkish carpet which had dominated western interior decoration in the first half of this century, to the bold Caucasian, Afghan and Turcoman tribal and village rugs.

It is in the nature of pendulums, to swing back and forth, and the 80's saw a reaction to the relaxed – «drop-out» – attitude of the 60's. The «Yuppie» generation made no secret of its material ambitions and strove openly for tangible success – a success that was to be reflected in their style of life, dress and more relevantly for us, in interior decoration. The «ethnic» look was definitely «out». Design was «in». Formal styles such as «Biedermeier» and «Empire» became the rage, as did 20th century styles such as Art-nouveau, Art-deco and Modernism. But nothing encapsulated the middle-80's better than «High-tech» minimalism, or the pastel coloured soft-look.

Yet now, as the 80's are blending into the 90's it seems that the trend is reversing yet again. If magazines on style and decoration are anything to go by, the more relaxed 60's style is making a tentative comeback. Kilims are to be found on glossy page after

glossy page. Even the publishers of the English edition of my book, Thames & Hudson, caught the mood, and returned to the subject 10 years later with an interior decoration book called «Living with Kilims».

– Therefore, we could say, that kilims are now entering a 3d phase. Spurred on by the practical idealism of the «Dobag» project, for which so much is owed to Harald Böhmer, kilims with natural dyes and using traditional designs – often copies or more accurately adaptations in more commercial sizes of published kilims – are being woven again in Turkey, and are being successfully marketed throughout Europe and the U.S.A.

The situation in the trade 20 or even 10 years ago, when the only good kilims were the old antique pieces, is no longer true. On the one hand, the future of the decorative-furnishing market seems assured through high-quality modern pieces, and on the other – as this conference proves – there are enough *afficionados* of the old kilim to follow its own separate destiny.

If we use paintings as a loose analogy, we could compare the weaving of new kilims to contemporary painting whose output is – at least theoretically – infinite, and old kilims to the surviving and ever dwindling body of old master paintings available on the market.

As I said at the beginning of this talk, this is the 10th anniversary of the publication of «Kilims». What is also fast approaching, is the silver jubilee of my interest in the subject. So what is my personal credo where kilims are concerned? What do I look for in a kilim after all these years? The simple answer is COLOUR. Rarity, age,

design and symbolism of course come into it, but more than anything else I am excited by good and well balanced colours.

I have crystallized this into what I call my «yellows and greens obsessions». There are many kilims with good reds and good blues but which also have some mediocre colours. I have yet to see a kilim where both the yellow and the green are beautiful and vibrant, and where all the others are not equally perfect.

In a nutshell, I seem to have gone full circle. What began in total ignorance but with a teenager's fascination for colourful bold designs, developed into an earnest attempt to establish a basic typology, a geographical distribution, an understanding of the iconography of designs, and of their function within the culture that produced them. Now, after so much water has passed under the bridge, everything seems to be crystallizing back into the simplicity of colour.

And since it all began in the 60's, it is not out of place to quote the bard of the period Bob Dylan: «Oh but I was so much older then, I'm younger than now.» For that matter, one could also quote the great master of paradox Socrates: *EN OIDA OTI OYDEN* – there is only one thing I know; that I know nothing.



Insektenfarbstoffe in anatolischen Kelims und anderen Textilien

Harald Böhmer

An den Anfang stelle ich ein Zitat, kein klassisches, sondern ein fast taufisches:

«Sagen Sie etwas Gutes über Cochenille!»

Ausgesprochen im Dezember 1989 von einem vielsprachigen «Kilimci» und «Halıcı» in den Ausläufern des Istanbuler Bazars.

Ich bin schon mehrfach aufgefordert worden, endlich etwas Gutes über Cochenille zu sagen oder zu schreiben, obwohl ich mich nicht erinnern kann, jemals etwas Schlechtes über Cochenille als Farbe von mir gegeben zu haben. Ein Ärgernis scheint offenbar zu sein, was ich 1980 im Brüggemann/Böhmer-Buch¹ über Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien im Zusammenhang mit Cochenille formuliert habe. Dort steht, dass für einen Bauern- oder Nomadenteppich mit Cochenillerot die wahrscheinlichste Entstehungszeit zwischen 1850 und 1890 liegt. Diese Aussage ist offenbar alleine schon deshalb schlecht, weil sie einer frühen Datierung von Bauern- und Nomadenteppichen mit Cochenille entgegensteht. Meine Aussage wurde auch auf anatolische Kelims übertragen – übrigens nicht von mir selbst – mit dem Ergebnis, dass Kelims mit Cochenillerot bei den mutigen Datierungsversuchen, die jetzt schon bis ins 16. Jahrhundert zurückgestossen sind, nicht mithalten konnten. Kelims mit Cochenille blieben abseits liegen,



Abb. 2 Kermes Schildlaus (*Kermes vermilio*), erwachsenes weibliches Insekt auf der Kermeseiche (*Quercus coccifera*) parasitierend. West-Anatolien, Juni 1989.

blieben relativ billig und führten im «boomenden» Kelimmarkt ein kümmerliches Dasein. Es gibt sogar Fälle, wo das Cochenillerot aus Kelims entfernt wurde, und dies sicher nicht nur aus ästhetischen Gründen.

Ich werde nun hier etwas «Gutes» über Cochenille sagen. Aber dazu muss ich weit ausholen. Das Gute kommt erst am Ende!

In den letzten Jahren sind eine Reihe von Arbeiten über Insektenfarben und Färbeinsekten erschienen und bekannt geworden. Grundlegend und anregend sind besonders die Literaturstudien von Donkin «The Insect Dyes of Western and West-Central Asia»² und die über Spanisches Rot, Cochenille³. Diese Publikationen wirkten stimulierend auf andere Sucher nach Färbeinsekten in Literatur und Natur.

Die Chemiker verfeinerten ihre Analysemethoden mit dem Ziel, Insektenfarbstoffe auf Textilien zu identifizieren und bestimmten Färbeinsekten zuzuordnen.

Ich werde versuchen, einen Überblick über den Stand des Wissens und der Forschung zu geben.

Von Bedeutung waren mindestens fünf Färbeinsekten⁴. Ich nenne diese hier mit ihren Trivialnamen und wissenschaftlichen Namen:

1. Kermes, *Kermes vermilio* (Planchon)
2. Polnischer Kermes, *Porphyrophora polonica* (Linnaeus)
3. Ararat-Kermes, *Porphyrophora hameli* (Brandt)
4. Lac, *Kerria lacca* (Kerr)
5. Cochenille, *Dactylopius coccus* (Costa)

Die Tabelle 1 (Abb. 12) gibt auch ihre Verbreitung an. Die Karte (Abb. 14) korrespondiert mit der Tabelle 1.

Ich stelle zunächst die einzelnen Insekten vor. Danach werde ich zeigen, wie Färbungen mit diesen Insekten durch Farbanalysen zu unterscheiden oder auch nicht zu unterscheiden sind. Schliesslich komme ich dann zu Textilien, in denen Insektenfarbstoffe nachgewiesen wurden.

Kermes:

Abbildung 2 zeigt ein Weibchen der Kermes-Schildlaus. Es ist kleiner als eine Erbse, augenlos, beinlos und voller Eier oder Larven (700 und mehr in einer einzigen Laus). Die Kermes-Schildlaus lebt und parasitiert auf den Ästen der Kermes-Eiche, *Quercus*

coccifera. Diese strauchartige immergrüne Eiche mit kleinen stacheligen Blättern ist ein Macchiegewächs in den küstennahen Regionen der Mittelmeerländer. Die Verbreitung strahlt jedoch aus nach Osten bis ins Zagrosgebirge in Persien. Dies ist alles leicht nachzulesen in der Literatur². Schwieriger ist es, die Kermes-Laus in der Natur zu finden.

Ich habe schon vor vielen Jahren Kermes-Eichen in der Türkei sporadisch mit den Augen abgesehen und nichts gefunden. Da auch andere Sucher erfolglos blieben, gab ich die Suche auf und lastete die vermutete Ausrottung der Kermes-Läuse den Insektiziden an, die auch in der Türkei reichlich gebraucht werden.

Dann kam vor einem Jahr bis in die Türkei die Kunde von einer Wissenschaftlerin in Frankreich, die Spezialistin sei für Kermes und die Zucht der Kermes; Frau Dominique Cardon. Wir stellten von der Marmara Universität Istanbul die Verbindung her und luden sie ein in die Türkei. Anfang Juni 1989 begann dann eine Forschungsreise, die von den Dardanellen bis zur syrischen Grenze führte. Unsere Spezialistin fand gleich am ersten Tag an den Dardanellen eine einzige Laus. Diese Laus schärfte unsere Augen und am nächsten Tag fanden wir an einem Strauch 300. Auf der langen Reise bis zur syrischen Grenze kamen gerade noch etwa 100 hinzu. Wir setzten dann in einem Dorf in Westanatolien, das im Rahmen des DOBAG-Projekts arbeitet, einen Preis aus: 20 Türkische Lira (etwa 2 Pfennig) pro Laus. Nach einem Tag hatten wir Tausende von Läusen und kein Kleingeld mehr. Eine gezielte Sammelaktion könnte einige Kilos ergeben⁶.

Kermes färbt Wolle auf Alaunbeize leuchtend rot (siehe Abb. 1). Das Rot ist weder gelbstichig wie das Krapprot, noch blautichig wie das Cochenillerot. Kermes spielte im Altertum und im

Mittelalter eine grosse Rolle. Diese Schildlaus war eines der wichtigsten Färbemittel für Seide und Wolle. Es lieferte auf Seide das begehrte Scharlachrot.

Die Römer hielten Kermes für eine Frucht oder Galle. Die Perser wussten es aber schon besser: Auf Persisch heisst Kermes «kirm». Kirm ist der Wurm. Davon leitet sich auch das türkische Wort «*kirmizi*» für Rot ab.

Im Mittelalter bildete Kermes einen wichtigen Handelsartikel in Venedig, Marseille, Genua und Montpellier. Nach der Entdeckung Amerikas verlor Kermes an Bedeutung, wurde aber in Südfrankreich noch im 19. Jahrhundert gesammelt. Eine Quelle aus dem Jahre 1850 nennt als Jahresernte 3000 Kilogramm⁷.

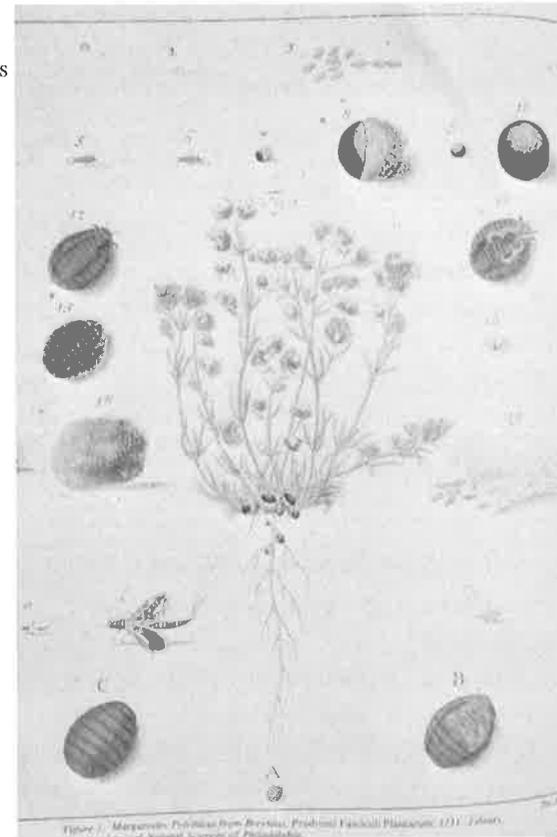
Im osmanischen Reich wurde Kermes auch gesammelt. Von Dr. Kiel von der Universität Bonn erfuhr ich kürzlich, dass osmanische Steuer- und Abgabelisten aus dem 16. Jahrhundert Kermes nennen. Dr. Kiels Studien beziehen sich auf Dörfer auf dem Peloponnes. Ein Pfund Kermes hatte den Wert von 200 Pfund Weizen.

Verhecken⁸ entdeckte 1989 in Tunis eine Färberei, in der gelegentlich noch Kermes verwendet wird zum Färben von Fezen für wohlhabende Moslems. Dieser Kermes soll aus Algerien kommen.

Polnischer Kermes:

Osteuropa – von Thüringen bis zur Ukraine – ist das Verbreitungs- und ehemalige Sammelgebiet für den sogenannten Polnischen Kermes (siehe Karte auf Abb. 14). Die polnische Schildlaus parasitiert an den Wurzeln des Knäuelkrautes, *Scleranthus perennis* (Abb. 3). Das Sammeln der Läuse geschah im Juni.

Abb. 3 Polnischer Kermes und dessen Wirtspflanze, das Knäuelkraut (*Scleranthus perennis*).



Die Pflanzen wurden mit dem Spaten aus dem sandigen Boden herausgenommen und nach dem Einsammeln der Läuse – bis zu 60 von einer Pflanze – wieder eingesetzt. Der Knäuel ist eine mehrjährige Pflanze.

Dieser Kermes erhielt den deutschen Namen Johannisblut, weil er am Johannistag, am 24. Juni, eingesammelt wurde. Das geschah zwischen 11.00 und 12.00 Uhr unter gewissen «ehrerbietigen und

andächtigen Bräuchen», wie es im Handbuch von Kurrer über die Druck- und Färbekunst heisst⁴. Im selben Handbuch wird erwähnt, dass der in der Ukraine gesammelte Kermes dieser Art von türkischen und armenischen Kaufleuten aufgekauft wurde.

Unter den Naturalien, die an den Hof Karls des Grossen abzugeben waren, ist eine Färbedroge genannt, die mit polnischem Kermes identisch sein muss.

Die Schildlaus *Porphyrophora polonica* L. ist nicht auf den Knäuel als Wirtspflanze spezialisiert, sondern parasitiert auch auf anderen Pflanzen. Bislang konnte ich noch keinen polnischen Kermes erhalten oder selbst finden. Deshalb habe ich auch noch nicht mit dieser Kermessorte selbst gefärbt.

Ararat – Kermes:

Der Ararat-Kermes, *Porphyrophora hameli* (Brandt), wird in der Literatur auch Armenischer Kermes oder Armenische Cochenille genannt. Der Ararat-Kermes wurde durch Literaturstudien im Westen erst kürzlich wiederentdeckt, vorwiegend durch die schon erwähnte Arbeit von Donkin³. Ausserdem sind Arbeiten aus der Armenischen Sowjetrepublik bekannt geworden, zusammengefasst in der sowjet-armenischen Enzyklopädie von 1982⁹. Es besteht kein Zweifel mehr; an den Nordausläufern des Ararat in den versalzten Niederungen am Fluss Araxes gab es den Ararat-Kermes, und zumindest in der Sowjetrepublik Armenien gibt es ihn heute noch. Ararat-Kermes wird unter der Obhut der Universität Eriwan geschützt und gezüchtet. Abbildung 4 ist in diesem Schutzgebiet aufgenommen. Im Hintergrund ist der Ararat schwach zu erkennen. Den Boden bedeckt ein Reitgras, *Phagmites australis*, die Wirtspflanze der Läuse. Sie parasitieren in den oberen Regionen der Wurzeln. Die Photographie stellte Frau Dominique Chardon zur Verfügung, die im September 1989 auf der sowjet-armenischen



Abb. 4 Schutzgebiet für den Ararat-Kermes bei Eriwan. Der Boden ist bedeckt mit der Wirtspflanze, einem Reitgras. Im Hintergrund der Ararat.

Seite war. Wir hoffen, mit ihr im September 1990 auf der türkischen Seite zu sein.

Im Juli 1986 unternahmen wir von Istanbul aus schon einmal eine kleine Expedition zu den Nordhängen des Ararat. Wir fanden auch Schildläuse, aber die färbten nicht. Inzwischen wissen wir, dass die Jahreszeit für das Finden und Sammeln der richtigen Läuse zu früh war.

Ararat-Kermes färbt nach meinen Versuchen Rosarot und ein helles Violettrot (siehe Abb. 1). Ein tiefes Rot habe ich noch nicht färben können und habe Zweifel, ob dies überhaupt möglich sein könnte bei dem geringen Farbstoffgehalt²⁸.

Scharlachfarbene Textilien vom Arafat werden als Beute erwähnt beim Kriegszug des assyrischen Königs Sargon gegen das

Königreich Urartu. Das war 714 v. Chr. Nach Donkin³ reichen andere Quellen, die über den Ararat-Kermes berichten, bis ins 5. Jahrhundert zurück. Aus dem Mittelalter gibt es mehrere Quellen, denen zu Folge mit diesem Kermes vorwiegend Seide gefärbt wurde; er diente aber auch den Buchillustratoren. Gesammelt wurde er nicht nur im Ararat-Gebiet, sondern auch in Azerbeidjan bis zum Urmia-See hinunter (siehe Karte Abb. 14).

Zur Neuzeit hin werden die Quellen über Ararat-Kermes spärlicher. Die Wissenschaft nahm erst Notiz durch Hamel¹⁰, der als Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Petersburg 1835 eine Expedition ins Ararat-Gebiet machte. Ein Jahr vorher schon hatte Friedrich Parrot¹¹ in seinem Buch «Riese zum Ararat» den Ararat-Kermes erwähnt. Er diene zum Scharlachfärben und erziele einen hohen Preis, schreibt er. Weiter heisst es, dass die Schafe, wenn sie im September durch die Reitgras-Steppen am Fluss Araxas laufen, rote Füsse bekommen von den zertretenen Läusen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts berichten Reisende nicht mehr über Ararat-Kermes. Offenbar hatte diese Färbelaus zu dieser Zeit keine wirtschaftliche Bedeutung mehr.

Lac:

In Indien und den nach Osten angrenzenden Ländern wie Burma, Thailand und Kambodscha leben verschiedene Arten von Lack-Insekten auf verschiedenen Baumarten. Sie scheiden einen Lack aus, der die Zweige überkrustet, die Läuse selbst einschliesst und einen Gehalt an rotem Farbstoff hat. Es ist der Stocklack. Werden diesem die Farbstoffe entzogen, so bleibt der Schellack zurück. Lac dye ist der getrocknete und gemahlene Extrakt aus dem Stocklack. Ausser den roten Farbstoffen sind viele andere Stoffe enthalten.

Lac färbt auf reiner Alaunbeize ein violettstichiges Rot und auf Alaunbeize und Weinstein ein leicht blautichiges Rot (siehe Abb. 1). Die wichtigste Lac-Laas ist *Kerria lacca* (Kerr). Sie und andere Arten wurden in Indien auch gezüchtet.

Nach Donkin² kam Lac als Handelsprodukt um Christi Geburt in das China der Han-Dynastie. Nach Persien gelangte Lac ebenfalls sehr früh, von dort dann weiter nach Zentralasien. Im Mittelalter wurde Lac in grösseren Mengen in die Mittelmeerländer exportiert. Venedig war ein Handelsplatz für Lac.

Cochenille:

Zu guter Letzt komme ich zur Cochenille-Schildlaus. Sie lieferte in Mittel- und Südamerika den dortigen Hochkulturen die rote Farbe für viele Textilien. Mexico ist die Heimat der Cochenille-Schildlaus, Wirtspflanze ist der Feigenkaktus (*Opuntia*). Als die Spanier 1512 in Mexico landeten, fanden sie Kakteenplantagen zur Zucht der Cochenille vor. Ein Hektar kann einen Ertrag von 400 Kg bringen. Die Droge besteht aus den getrockneten Weibchen; 140 000 kommen auf 1 Kg.

Der Export durch die Spanier begann schon 1530³. Die Spanier erkannten gleich die hohe Färbequalitäten und verboten die Ausfuhr lebender Läuse aus Mexico. Während fast 250 Jahren ist es Spanien gelungen, dieses Monopol zu halten. Bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts wurde Cochenille nahezu ausschliesslich in Mexico produziert.

Cochenille hat einen höheren Farbstoffgehalt als alle anderen Färbeinsekten; nur 5-10 % Cochenille – bezogen auf das Wollgewicht – färben schon tiefrot. Von den anderen Insekten ist

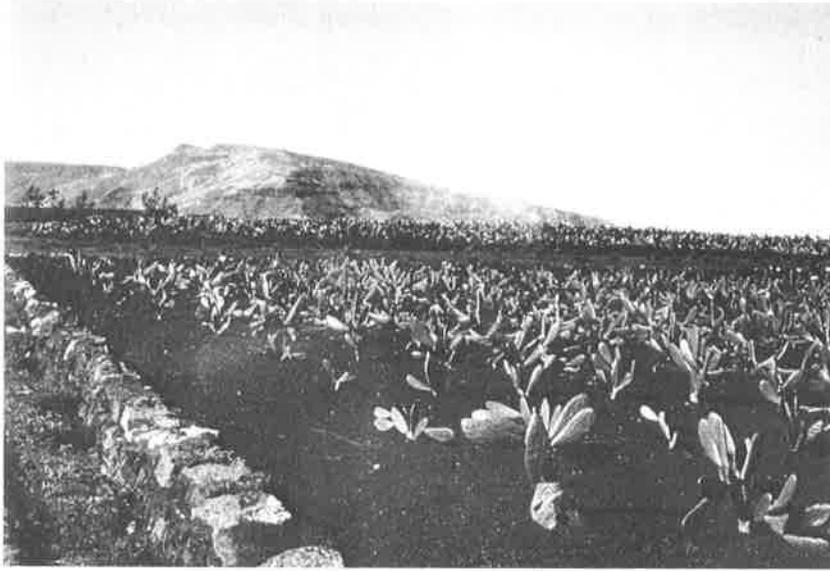


Abb. 5 Kaktusplantage zur Cochenillezucht auf Lanzarote.

mindestens die doppelte Menge nötig. Die Färbetechnik ist zudem leicht beherrschbar. Cochenille konnte, obwohl es teuer war, mit allen anderen Insektenfarben konkurrieren. Nach Donkin³ hatte Cochenille an der Schwelle zum 19. Jahrhundert alle bedeutenden Märkte Europas und auch Asiens erreicht. Dann begann eine Ausweitung der Züchtung und eine Steigerung der Produktion; 1811 gelingt die Cochenillezucht in Guatemala, 1826 auf den Kanarischen Inseln und wenig später auf Java. Die Weltproduktion ist 1870 am Höchsten. Abbildung 5 zeigt eine Kaktus-Plantage zur Cochenillezucht auf Lanzarote. Die Zucht wird dort bis auf den heutigen Tag weitergeführt. Echter Campari ist mit Cochenille gefärbt. Bessere Lippenstifte sollen ebenfalls diese Läusefarbe enthalten.

Farbanalysen in Insektenfärbungen:

Wenn der Gebrauch von Insektenfarben zweifelsfrei bewiesen werden soll, dann müssen gefärbte Textilien chemisch analysiert werden. Geeignete Methoden sind in den letzten Jahren entwickelt worden. Es sind dies die Dünnschicht-Chromatographie (DC) und die Hochdruckflüssigkeits-Chromatographie (HPLC)¹². Der apparative Aufwand ist bei der DC-Methode gering, bei der HPLC-Methode hoch. In der Trennung der einzelnen Farbstoffe ist die HPLC-Methode im Prinzip¹³ leistungsfähiger, nicht aber bei der Identifizierung der getrennten Farbstoffe. Meister auf dem Gebiet der dünnschicht-chromatographischen Methode ist Helmut Schweppe¹⁴. Ich arbeite mit ihm seit mehr als 10 Jahren zusammen und habe von ihm wesentliche Impulse und Hilfen bekommen¹⁵.

Im Laboratorium für Naturfarbstoffe an der Marmara-Universität Istanbul, das mit Mitteln aus der Bundesrepublik eingerichtet ist, arbeite ich zusammen mit einem türkischen Mitarbeiter vorwiegend nach der DC-Methode.

Am Ende einer DC-Analyse erhält man eine dünne Platte, auf der sich die einzelnen Farbstoffe als Flecken mit charakteristischen Farben und Höhen zeigen. Die Platten können über Jahrzehnte aufbewahrt werden. Diese Analysendokumente sind auch für Nichtfachleute nach kurzer Erklärung lesbar. Ich will dies jetzt anhand der Zeichnung auf Abbildung 6, die nach einer originalen DC-Platte angefertigt wurde, versuchen.

Analysiert sind Färbungen mit 5 verschiedenen Insektenarten:

1. Cochenille
2. Ararat-Kermes
3. Kermes
4. Lac
5. Polnischer Kermes

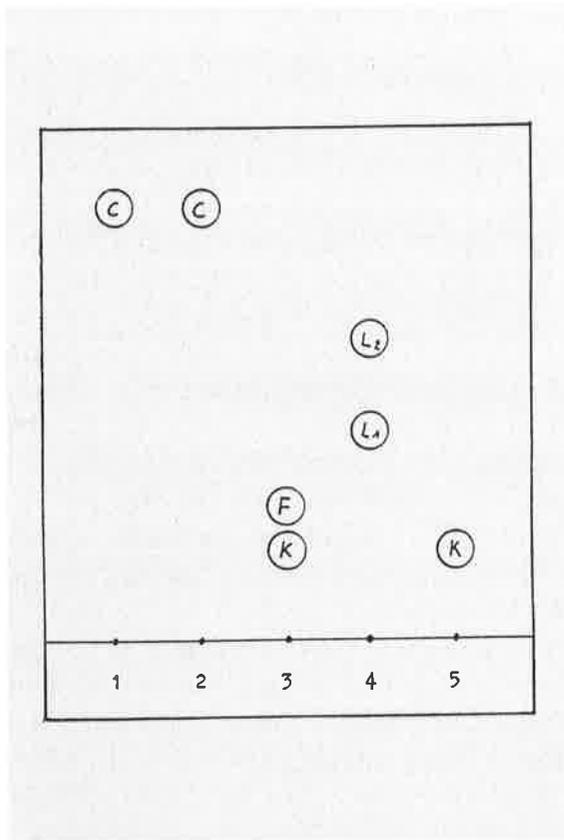


Abb. 6 DC-Platte mit den Analysen von 5 Insektenfärbungen. Von Links nach Rechts 1. Cochenille, 2. Ararat-Kermes, 3. Kermes, 4. Lac, 5. Polnischer Kermes. C = Carminsäure, K = Kermessäure, F = Flavokermessäure, L1 = Laccainsäure 1, L2 = Laccainsäure 2.

Auf der DC-Platte erscheinen die Farbstoffe aller Färbeinsekten zunächst in ihren Eigenfarben, vorwiegend als Rotfarbstoffe. Nur ein Fleck bei Kermes, die Flavokermessäure (mit F bezeichnet), ist gelb. Dann wird die DC-Platte mit einer Uransalzlösung behandelt, die zu charakteristischen Farbänderungen führt: Dabei werden alle Flecken mit der Eigenfarbe Rot zu Grün, die Flavokermessäure mit der Eigenfarbe Gelb wird zu Rot. Wenn Flecken bei gleicher

Steighöhe gleiche Eigenfarbe und gleiche Farbänderung nach der Behandlung mit Uransalz aufweisen, so sind sie identisch. Es zeigt sich nun hier, dass Cochenille und Ararat-Kermes den gleichen Farbstoff enthalten. Es ist die Carminsäure. Cochenille und Ararat-Kermes sind also anhand ihrer Farbstoffe nicht zu unterscheiden! Inzwischen hat eine fast fieberhafte Suche nach charakteristischen Nebenkomponten eingesetzt. Spuren von Kermes-Säure¹⁶ sind inzwischen im Ararat-Kermes gefunden worden, aber auch in Cochenille! Es gilt die Aussage: Cochenille und Ararat-Kermes lassen sich (noch) nicht durch Farbanalysen voneinander unterscheiden. Die übrigen Färbungen zeigen charakteristische Unterschiede in ihrer Farbstoffzusammensetzung; Kermes enthält Kermessäure und die in keinem anderen Insekt vorkommende Flavokermessäure. Lac ist charakterisiert durch Laccainsäuren, von denen sich im Chromatogramm immer 2 zeigen. Polnischer Kermes enthält Carminsäure und deutliche Mengen – nicht nur Spuren – von Kermessäure. In der Tabelle auf Abbildung 13 sind die Analysenergebnisse noch einmal zusammengefasst.

Ich nenne jetzt exemplarisch Textilien, die mit polnischem Kermes, Kermes oder Lac gefärbt sind und gehe dann auf Cochenille-Färbungen ein und deren Abgrenzungen zum Ararat-Kermes.

Der älteste Teppich der Welt, der Pazyryk-Teppich, ist nach übereinstimmenden Untersuchungen von Whiting¹⁷ und Schweppe¹⁸ mit Polnischem Kermes gefärbt, denn es fanden sich Carminsäure und Kermessäure.

Schürmann verlegt in seinem Buch «Der Pazyryk-Teppich»¹⁹ dessen Herkunftsort auf Grund von Motiv- und Mustervergleichen mit der Kunst der Assyrer, Achämeniden und Urartäer in das Gebiet des späteren Armeniens, also ins Ararat-Gebiet. Wenn Schürmanns These richtig ist, sollte der Teppich logischerweise Ararat-Kermes



Abb. 7 Filzapplikation aus dem Pazyryk-Kurgan, 5. Jahrhundert v. Chr.

im Rot enthalten. Die bisherigen Analysen sprechen aber für Polnischen Kermes. Es ist wünschenswert, die schon vor Jahren von Whiting und Schweppe vorgenommenen Analysen mit einer grösseren Probemenge und mit den in der Zwischenzeit verfeinerten Methoden zu wiederholen.

Etwas im Schatten des Teppichs stehen die nicht minder spektakulären Filzapplikationen aus den Pazyryk-Kurganen (Abb. 7). Auch der Filz ist gefärbt. Durch Vermittlung von Jon Thompson aus London habe ich Proben von allen Farben des Filzes bekommen, der als Wanddekoration in der Grabkammer diente, in welcher auch der Knüpft Teppich gefunden wurde. Ich hoffe, an der Internationalen Orientteppich-Konferenz im November 1990 in

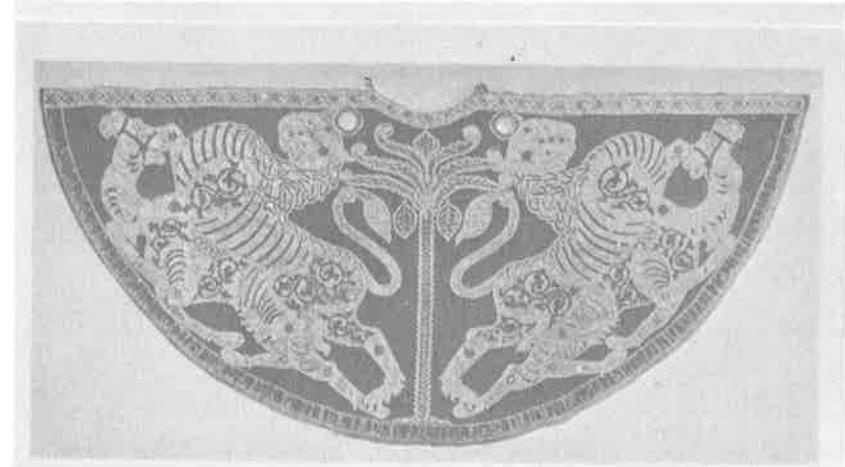


Abb. 8 Robe der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, 12. Jahrhundert. Der Grund ist mit Kermes vermilio rot gefärbt.

San Francisco über die Ergebnisse dieser Farbanalysen berichten zu können.

Kermes:

Die Robe (Abb. 8) der Kaiser des «Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation» ist mit Kermes gefärbt. Das hat Helmut Schweppe¹⁴ festgestellt. Die jetzt im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrte Robe ist 1133 für König Roger II. von Sizilien hergestellt worden; das geht aus der kufischen Inschrift hervor. Als die Normannen 1195 von Sizilien vertrieben wurden, gelangte die in Seide gearbeitete Robe in den Besitz der Hohenstauffer.

Vor Schwepptes Analyse nahm man an, die Robe sei mit dem

Purpur aus der Purpur-Schnecke gefärbt. Dieser echte Purpur sieht aber anders aus: Violett-Rot. Das Rot der Robe ist aber ein klares Rot, ohne Tendenz zum Blauen oder gar Gelben.

Lac:

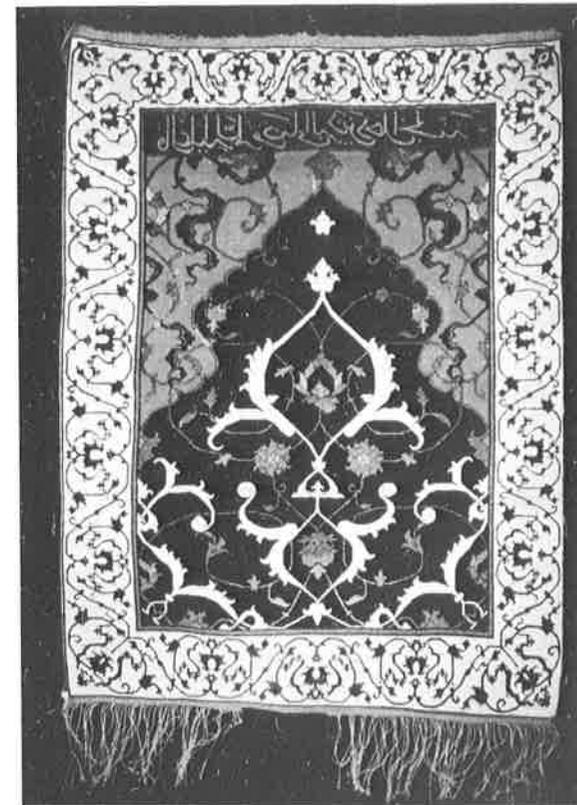
Lac aus Indien ist die Fondfarbe vieler osmanischer Hofteppiche. Abbildung 9 zeigt im Ausschnitt einen Teppich, der im Museum für Türkische und Islamische Kunst in Istanbul ausgestellt ist²⁰. Wahrscheinlich waren die Knüpfwerkstätten für diese grossen Stücke in Kairo. Die dort vor der osmanischen Eroberung unter der Herrschaft der Mameluken hergestellten Teppiche enthalten in der Regel auch Lac im Rot.

Abb. 9 Osmanischer Hofteppich im Museum für Türkische und Islamische Kunst, Istanbul. Inventar Nr. 768.



Der Teppich auf Abb. 10 gehört zu einer Gruppe von Gebets-teppichen, die im Istanbul Topkapı Museum aufbewahrt werden. Lange Zeit galten sie durch Kurt Erdmanns Urteil vorwiegend auf Grund ihrer intensiven Farben alle als türkische Erzeugnisse des 19. Jahrhunderts. Erdmann brachte sie mit den Anfängen der Manufaktur von Hereke in Verbindung. Die Gruppe ist aber differenzierter. Im Teppich auf Abb. 10 konnten meine Mitar-

Abb. 10 Gebetsteppich im Topkapı Museum Istanbul, 16. Jahrhundert. Inventar Nr. 13/2041.



beiterin Nevin Enez und ich im Rot die für Lac typischen Laccain-säuren nachweisen und im Gelb eine Farbstoffkombination, die den Teppich nach Persien lokalisiert. Wir haben darüber in HALI²¹ berichtet. Dieser Gebetsteppich kann ein frühsafawidischer Teppich aus dem 16. Jahrhundert sein. Er passt in den frühsafawidischen Stil. Jedenfalls ist er nicht ein Produkt aus Hereke, dieser erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründeten Manufaktur.

Lac ist nach meinen Analysen auch in osmanischen Samten des 17. Jahrhunderts aus Bursa enthalten, die im Topkapı Museum aufbewahrt werden.

Cochénille und Ararat-Kermes:

Das Topkapı Museum beherbergt auch die Sultansgewänder, die Kaftane (Abb. 11)²². Die prächtigen Seidenbrokate dieser Kaftane enthalten nach dem Augenschein, der «Augenanalyse», im Rot Insektenfarbstoff. Wir haben vor, diese osmanischen Brokate im Laboratorium der Marmara Universität systematisch zu untersuchen. Erste Analysen sind auch schon gemacht. Ein Brokat, der nach dem Inventar des Museums dem 16. Jahrhundert zugeordnet ist, enthält im Rot Carminsäure; also handelt es sich um eine Färbung von Cochénille oder Ararat-Kermes. Eine Unterscheidung zwischen diesen beiden Insektenfarben ist allein auf Grund der Farbanalyse, wie ich vorher schon erläutert habe, nicht möglich.

Mit der Carminsäure komme ich nun auch zu anatolischen Kelims. Wenn ich vorher als Beispiele für Rotfärbungen mit Kermes, Polnischem Kermes und Lac keine anatolischen Kelims genannt habe, so hat das ganz einfach seinen Grund darin, dass ich bislang keine Kelims mit diesen Färbungen gefunden habe. Anatolische Kelims mit Carminsäure gibt es dagegen die Hülle und Fülle. Fragen sind erneut zu stellen:

Wie alt sind diese Kelims?

Oder: Wie alt können sie sein?

Und: Wo sind sie gemacht worden?

Ich zitiere noch einmal meine Aussage von 1980¹:
«Ein anatolischer Bauern- oder Nomadenteppich mit Cochénillerot



Abb. 11 Sultanskaftan im Topkapı Museum Istanbul. Inventar Nr. 13/46.

hat seine wahrscheinlichste Entstehungszeit zwischen 1850 und 1890. Er ist nicht vor 1840 entstanden».

Mit dieser Aussage wird jedoch nicht ausgeschlossen, dass die teure Färbdroge auch schon früher nach Anatolien gekommen sein könnte und in Luxustextilien Verwendung fand. In der zweiten Auflage des Buches²³ «Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien», die 1983 erschien, habe ich auch bereits Donkin zitiert, der über Cochénille schreibt:»... it was at all time costly and found a ready market where luxury materials were manufactured».

Cochénille mit dieser Datumsgrenze für nomadische und dörfliche Stücke wurde dennoch als unbefriedigend empfunden. Klaus Böhnlein schrieb deshalb in Heimtex²⁴ einen Aufsatz mit dem Titel

«Zur Frage der Datierung anatolischer Teppiche – Cochenille als Datumsgränze». Er nennt Belege, die beweisen, dass Cochenille aus Mittelamerika schon vor der Produktion auf den Kanarischen Inseln im osmanischen Reich und in der Levante gehandelt wurde. Der Handel ging über Europa. Böhnleins Belege reichen bis 1750 zurück.

Inzwischen ist ein viel früherer Beleg für den Handel mit Cochenille im osmanischen Reich bekannt geworden. Der englische Reisende und Handelsmann John Sanderson²⁵ war zu Ende des 16. Jahrhunderts in der Levante und schrieb viele Briefe an seine Londoner Geschäftspartner. Dieser Briefwechsel ist 1931 veröffentlicht worden. In einem Brief vom 17. Juli 1597, der in Konstantinopel geschrieben und an einen Kaufmann in London gerichtet ist, heisst es: «Our commodities daylie brought from Aleppo have sold by merchants..., cotchenella at 1500 aspers per okr ...». Also; Das aus Aleppo geordnete Cochenille verkaufte sich gut in Konstantinopel.

Cochenille aus Mittelamerika gab es also im Osmanischen Reich schon vom 16. Jahrhundert an. Aber wurde es auch von Bauern und Nomaden gebraucht? Burckhardt²⁶ schreibt 1822 in «Travels in Syria and the Holyland» über die Turkmans, die türkischen Nomaden in Nordsyrien: «Indigo und Cochenille, das sie in Aleppo kaufen, gibt ihnen ihre blaue und rote Farbe». Er schreibt weiter, dass die Turkmans «carpets» herstellen. Ich nehme an, dass die Turkmans, die offenbar zur Nomadenkonföderation der Reyhanli gehörten, auch Kelims herstellten. Vielleicht sind Burckardts «carpets» auch Kelims, oder schliessen diese mit ein.

Kelimkenner wissen, dass sogenannte Reyhanlı-Kelims und andere, die auf Grund der Verwendung von Baumwolle Südost-

Anatolien zugeordnet werden, sehr oft Carminsäurerot enthalten. Dieses Rot kommt mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem in Aleppo gehandelten Cochenille. Aleppo wird von Donkin im Zusammenhang mit Cochenille häufiger genannt. Diese Stadt in Nordsyrien war Ausgangs- und Endpunkt von Handelsstrassen. Cochenille gelangte von hier wahrscheinlich auch schon früh nach Persien.

Ich habe nun meine Aussage von 1980 zu korrigieren.

Heute sage ich:

Ein Web- oder Knüpferzeugnis der Bauern oder Nomaden Anatoliens mit Carminsäurerot kann auch vor 1840 entstanden sein.

Aber:

Das Vorkommen von Carminsäure in einem Kelim oder Teppich sagt isoliert betrachtet nichts Konkretes über das Alter des Stückes aus. Erst die Kombination mit anderen Farbstoffen kann etwas aussagen über das Alter. Aussagekräftig ist die Kombination mit Indigosulfonsäure. Nach meinen Analyseergebnissen und denen anderer ist das Vorkommen dieses Indigo-Abkömmlings weitgehend begrenzt auf Stücke aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Das Verfahren zur Gewinnung von Indigosulfonsäure besteht darin, dass Indigo mit Schwefelsäure behandelt wird. Ein sächsischer Blaufärber hat das 1740 erfunden. Ich vermute, dass die Färberei mit Indigosulfonsäure um die Mitte des vorigen Jahrhunderts nach Anatolien gekommen ist im Zuge der Einflussnahme europäischer Firmen auf die Teppichproduktion in Anatolien²⁷. Das Färben mit Indigosulfonsäure ist nämlich viel einfacher als des Färben mit Indigo. Man braucht nicht den umständlichen und zeitraubenden Prozess des Küpfenfärbens, kann direkt Färben oder auf einer Beize. Wenn nicht gebeizt worden ist,

läuft Indigosulfonsäure – IS wie ich ab jetzt kurz sagen werde – leicht aus. Das ist oft zu sehen bei Kelims. Aus dem Blau und auch aus dem Grün ist die blaue IS ausgelaufen.

Mit IS kann man in einem Bad in einem Arbeitsgang grün färben, während die Grünfärberei mit Indigo drei Gänge erfordert. Gibt man IS, Alaun und als Gelbfärbedroge Ampferwurzeln in einen Kessel zusammen mit Wollgarn, dann erhält man durch Erhitzen in weniger als einer Stunde Grün. Ein solches Grün wird aber in wenigen Jahren olivgrün, da die Gelbkomponente sich in Braun umwandelt. Läuft die IS durch mehrfaches Waschen dann auch noch ganz aus, so bleibt nur das Braun zurück. Diese braune Wolle sieht brauner Kamelwolle ähnlich. Kelims mit solcher «Pseudo-Kamelwolle» sind häufig zu finden auf den Bazaren, werden als echte Nomadenstücke angeboten und leicht verkauft.

Ich möchte aber hervorheben, dass mit IS auch ein dauerhaftes Grün gefärbt werden kann, sofern für die Gelbkomponente nicht Rumex (Ampfer) verwendet wird, sondern eine Pflanze mit einem dauerhaften Gelbfarbstoff wie zum Beispiel Färberwau (*Reseda luteola*) mit dem relativ lichtechten Gelbfarbstoff Luteolin.

Nicht immer ist IS durch das Ausgelaufensein zu erkennen, besonders dann nicht, wenn es nicht von Weiss umgeben ist und zudem auf Alaunbeize gefärbt wurde. Es gibt ein weiteres Erkennungsmerkmal für IS; Sie hat – im Gegensatz zum Indigo – in der Regel keinen Abrasch, das heisst die Farbe weist keinen Helligkeitsunterschied auf, ist monoton und monochrom. Das Blau mit Indigosulfonsäure erreicht in der Regel auch nicht die Farbtiefe von Indigoblau.

Hat ein Kelim die Kombination von Carminsäure, Indigosul-

FÄRBEINSEKTEN		
Trivialname	Wissenschaftliche Bezeichnung	Verbreitung
Kermes	<i>Kermes vermilio</i>	Mittelmeerländer Persien
Polnischer Kermes	<i>Porphyrophore polonica (L.)</i>	Osteuropa
Ararat Kermes	<i>Kerria lacca (Kerr)</i>	Indien, Burma, Thailand
Cochenille	<i>Dactylopius coccus (Costa)</i>	Mittelmeerländer Kanarische Inseln, Java

Abb. 12 Tabelle 1: Färbeinsekten und Ihre Verbreitung.

FÄRBEINSEKTEN	FARBSTOFFE			
	Carminsäure	Kermessäure	Laccainsäure	Flavokermessäure
Cochenille	+	(+)		
Ararat-Kermes	+	(+)		
Kermes		+		+
Lac			+	
Polnischer Kermes	+	+		

Abb. 13 Tabelle 2: Färbeinsekten und ihre Farbstoffe
+ = grössere Mengen, (+) = nur Spuren.

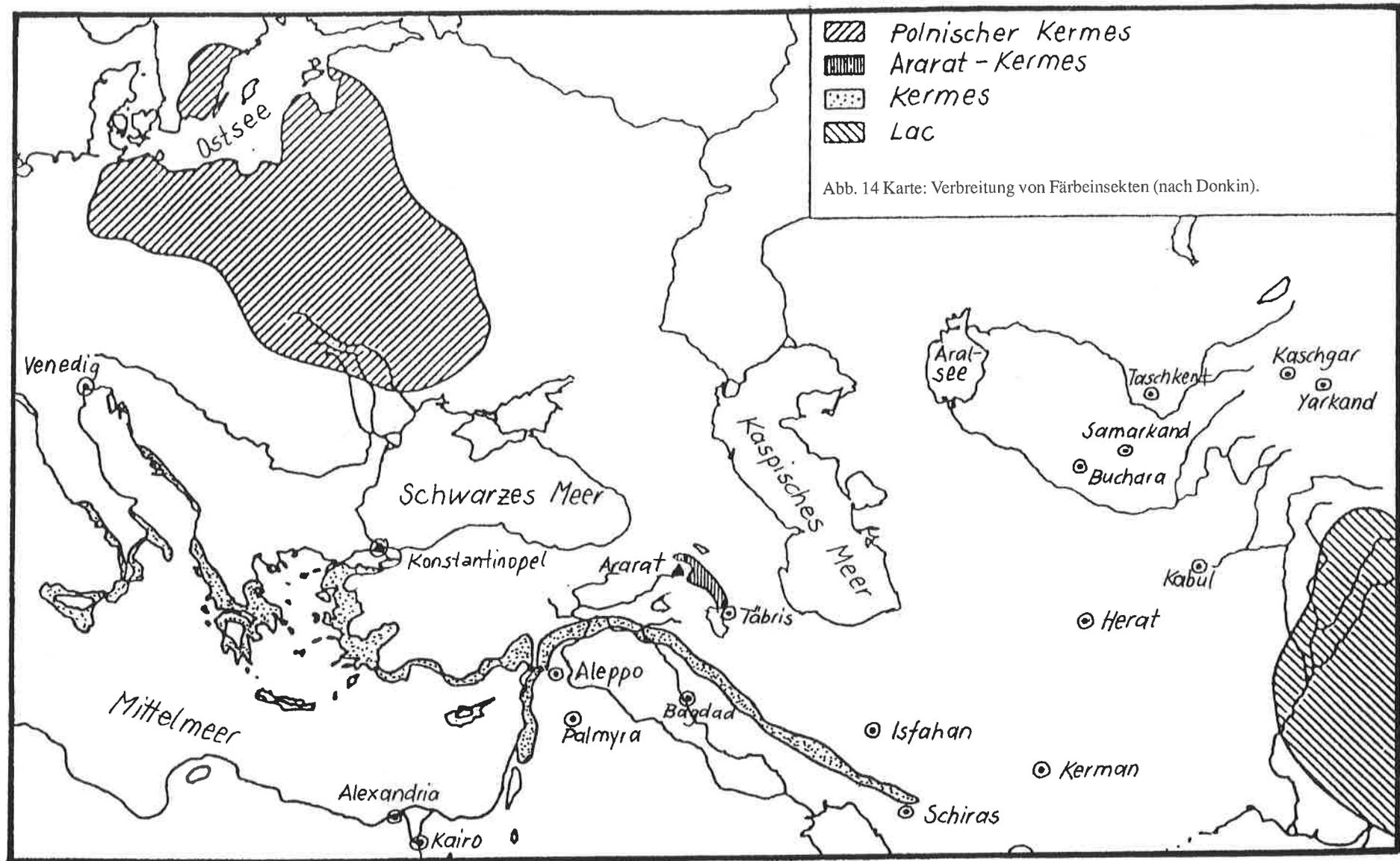


Abb. 14 Karte: Verbreitung von Färbeinsekten (nach Donkin).

fonsäure und Olivgrün, so ist dieser in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren.

Ist das Carminsäurerot dagegen kombiniert mit Blau aus Indigo und einem Grün mit Indigo, so kann der Kelim älter sein.

Ist Ararat-Kermes in anatolischen Kelims verwendet worden?

Von der chemischen Analyse her lässt sich bislang nicht sagen, ob die Carminsäure in einem Kelim von Cochenille oder Ararat-Kermes kommt. Folgende Argumente sprechen aber gegen eine Verwendung von Ararat-Kermes, zumindest im 19. Jahrhundert.

1. Cochenille ist dem Ararat-Kermes färberisch überlegen, der Gehalt an Carminsäure ist mindestens 15 mal höher²⁸.
2. Cochenille war schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts zumindest in Aleppo im Handel²⁶.
3. Cochenille wurde zu Beginn des vorigen Jahrhunderts schon in Aleppo von kelimwebenden Nomaden gekauft²⁶.
4. Für die Verwendung von Ararat-Kermes bei der Kelimherstellung in Anatolien gibt es bislang keine Belege.

Um 1870 war die Weltproduktion an Cochenille am grössten – allein die Plantagen auf den Kanarischen Inseln produzierten 1869 2,7 Millionen Kg – und zur selben Zeit wurde diese Färbedroge durch die aufkommende Konkurrenz der ersten synthetischen Farbstoffe auch billiger. Der 1859 entdeckte und kurz danach in Mengen produzierte rote Farbstoff Fuchsin gab den ersten Anlass zum Preissturz von Cochenille; um 1880 folgte dann der zweite, nahezu tödliche, durch die Azofarbstoffe.

Eine Schlussbetrachtung:

Hat ein Kelim mit dem kühlen Carminsäurerot a priori eine geringere ästhetische Qualität als einer, der nur das warme Krapprot enthält? Wer die jüngste von Jürg Rageth zusammengestellte und aus verschiedenen Privatsammlungen bestückte Kelimausstellung in Liestal gesehen hat, muss diese Frage eigentlich mit «ja» beantworten, denn dort waren meines Erachtens keine Kelims mit Carminsäurerot zu sehen. Ich vermute jedoch, dass bei dem offensichtlichen Ausschluss von Kelims mit diesem Rot nicht nur ästhetische Kriterien eine Rolle gespielt haben, sondern auch ein «Altersfaktor». In einer Ausstellung, die sich auf das (vermeintlich) Frühe und Archaische konzentriert, hat ein Stück, das die Datums-grenze von 1840 nicht nach Rückwärts überschreiten kann, von vornherein keine Chance. Da ich diese Datums-grenze nun aufgehoben habe und damit einem Flachgewebe mit Carminsäurerot den Makel der unbedingten Spätgeburt genommen habe, sollte einer ästhetischen Rehabilitierung von Cochenillerot nichts mehr im Wege stehen.

Dr. Harald Böhmer,
Küçük Bebek Deresi Sok. 9, 80810 Istanbul-Bebek, Türkei.

- 1 Brüggemann, W. und Böhmer, H., Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien, Hanover 1980, S. 114-115.
- 2 Donkin, R. A., The Insect Dyes of Western and West-Central Asia, *Anthropos* 72, 1977, S. 847-880.
- 3 Donkin, R. A., Spanish Red – An ethnographical Study of Cochineal and the *Opuntia Cactus*, *Transactions of the American Philosophical Society* 67, 1977, S. 1-84.
- 4 Kurrer v., W. H., Die Druck und Färbekunst in ihrem ganzen Umfange, Ein unentbehrliches Handbuch, Wien 1850.
Kurrer nennt noch vier weitere Schildläuse, die in Europa und Asien zum Färben verwendet worden sein sollen.
- 5 DOBAG-Projekt: Naturfarben Forschungs- und Entwicklungsprojekt der Marmara Universität Istanbul.
- 6 Eine Sammelaktion im Juni 1990 hat mehr als 5 Kg ergeben.
- 7 Kurrer v., W. H., a.a.O., S. 82.
- 8 Verhecken, A., Dyeing with Kermes is still alive!, *JSDC*, November 1989, Volume 105, S. 389-391.
- 9 Vordan Karmir, Sowjet-Armenische Enzyklopädie, Vol. 8, Eriwan 1982.
Übersetzung ins Englische in: *Oriental Rug Review*, Vol. 8, No. 5, 1988.
- 10 Hamel, J., Über Cochenille am Ararat, und über Wurzelcochenille im Allgemeinen. *Memoires de l'académie impériale des sciences de Saint-Petersbourg*, 1835, sixième serie 3, S. 9-64.
- 11 Parrot, F., Reise zum Ararat, Berlin 1834.
- 12 Wouters, J. and Verhecken, A., The Coccid Insect Dyes: HPCL and computerized Diode-Array Analysis of dyed Yarns. *Studies of Conservation* 34, London 1989, S. 189-200.
- 13 In der unter Fussnote 12 genannten Arbeit zeigt sich, dass die Trennung von Kernessäure und Flavokernessäure unbefriedigend ist. Dadurch ist die Identifizierung oder das Ausschliessen von Färbungen mit Kermes vermilio erschwert oder gar unmöglich.
- 14 Schweppe, H., *Z. analyt. Chem.* 276, 1975, S. 291-296./ *Mikrochim. Acta* II, 1977, S. 583-596./ *Identification of Dyes in Historic Textile Material*, *Advances in Chemistry*, Series 212, 1986, S. 155-174.
- 15 Böhmer, H., Farbstoffanalysen, Färbedrogen, Färbungen – Demonstriert an einem broschiierten Flachgewebe aus Anatolien, *HALI* Vol. II, No. 1, 1979, S. 30-33.
- 16 Sowohl mit der HPLC-Methode (siehe FN 12), als auch mit der DC-Methode.
- 17 Whiting, M. C., A Report on the Dyes of the Pazyryk Carpet, in: *Oriental Carpet and Textile Studies*, London 1983.
- 18 Schriftliche Mitteilung, nicht publiziert.
- 19 Schürmann, U., *Der Pazyryk, seine Deutung und Herkunft*, Mannheim 1983.
- 20 Inventar Nr. 768, Masse: 6,0 x 8,9 m.
- 21 Böhmer, H. und Enez, N., A Topkapı Prayer Rug, Arguments for a Persian Origin, in: *HALI* No. 41, London 1988, S. 11-13.
- 22 Istanbul, Topkapı Museum, 13/46.
- 23 Brüggemann, W. und Böhmer, H., a.a.O., 2. Auflage, München 1983.
- 24 *Heimtex* 10, 1986, S. 104-105.
- 25 Foster, W., *The Travels of John Sanderson on the Levant 1584-1602*, Hakluyt Society, London 1931.
- 26 Burckhardt, J. L., *Travels in Syria and the Holy Land*, London 1822.
- 27 Stöckel, J. M., *Moderne Smyrna-Teppiche*, in: *Orientalische Teppiche*, Österreichisches Handelsmuseum, (Katalog), Wien 1892.
- 28 Wouters, J. and Verhecken, A., The Scale Insect Dyes (Homoptera:Coccoidea), Species Recognition by HPLC and Diode-Array Analysis of Dyestuffs, *Annl. Soc. entr. Fr. (N. S.)*, 25 (4), 1989, S. 393-410.



The Context of Flatweaves in Anatolia

Peter A. Andrews

Despite all the attention that has recently been devoted to Anatolian flatweaves, and especially kilims, this has largely been confined to questions of provenance and classification, and latterly, of course, of origin. Apart from the excellent seminal articles by the Reinhards, remarkably little effort has been made to establish how they are used by the people who made them. They are all too often considered in a curious vacuum, as though their decorative nature were an end in itself. This, it seems to me, is a state of affairs that urgently requires correction through fieldwork while there is still something of these traditions left to investigate. As long as sixteen years ago the Reinhards pointed out the difference between our Western attitude when we regard flatweaves as decorative objects which happen to be used, and the local one that they are useful objects which happen to be decorated (1974; 179). In the belief that one cannot understand an object divorced from its context, we have in the last few years begun to study the use of flatweaves whenever our fieldwork has given us the chance to observe it. The following notes represent aspects of what we have recorded. As will be seen, there are considerable regional differences.

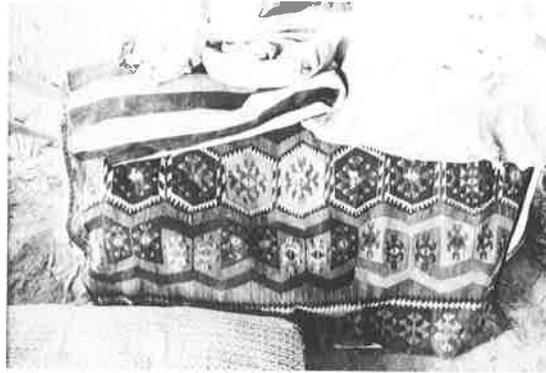
1. It was emphasised that although most people in the west think of Turkish flatweaves as woven in wool, goat-hair plays an almost equally important role. It is more readily available, and is cheaper

Fig. 1 Bor, Niğde:
Bekdik Türkmen.
Prayer kilim, *namazlağ*,
used to cover baggage pile
at rear of trellis tent. 1972.



than wool, whose price is raised by its ready marketability. Furthermore the oiliness of goat-hair makes it water-resistant, and therefore particularly suitable for basic floor coverings and use in exposed areas. It is of course the primary material of the black tent. As ordinary goats in Anatolia are mainly black, the hair is best used as a background of warp yarns upon which coloured designs in wool can be brocaded in.

Fig. 2 Bor, Niğde:
Bekdik Türkmen.
Kilim used for covering
baggage pile in trellis tent.
1972.



2. Kilims in tapestry weave are by no means the only flatweaves used by nomads, or even the principal type. They are in fact quite absent from the repertoire of some of the southeastern Turkish nomads, for example among the Kara Evil of the Aydınli group, and have been so since 1956 at least (slides were kindly lent by Ulla Johansen to illustrate this point); among Yörük in the western group (using Reinhard's division, 1974: 177–8) they are hardly to be found, and it is only among the southern group that they are, or rather were, almost as common as other forms of flat weave.

3. Flatweaves are not generally used by Turkish nomads on the ground during the day time, though they may occasionally be used over or under bedding at night. The floor covering is typically of specially-made, thick decorative felts, whose format differs: those of the Yörük are usually about 2m by 1m, thus suitable for use as individual sleeping mats at night, whereas those of the Kurds are much longer.

4. (Fig. 1–2) The characteristic use of flatweaves among nomads is as a covering spread over the baggage pile, *yük* («load») which

Fig. 3 Central Sivas:
traditional room (b)
raised side platform, *seki*,
showing *mihraplı kilim*
spread on floor. 1988.
(Adjoins fig. 4).



invariably forms a wall along the rear side of the tent, and in some cases a spur wall projecting forwards from it to divide the men's half from the women's. This cover, known in Turkish as *yük perdesi* («load curtain») is used by Yörük, Türkmen and Kurds alike. Since it not only covers the top of the pile, but hangs down in front, it forms a major element in the decoration of the tent, unifying the otherwise rather diverse sacks and transport packs, and keeping the



Fig. 4 Central Sivas: Traditional guest room (a) main space showing distinction between *makat kilimi* used on bench, in the *mahrapli* design, and flatweaves on floor. 1988.

dust off them. Amongst the Yörük, it is normally woven in extra-weft brocading. The kilim by contrast has no characteristic function in the Yörük tent, and when present is usually there more as part of the dowry, particularly among the smaller-format prayer rugs; it is associated more with use in houses in the winter quarters, or among settled sections of the tribes. Among Türkmen groups, typically found in the foothills above the Central Anatolian plain, kilims are used to cover the baggage pile in houses, as for example the *comçalı* («ladle») design woven by the semi-nomadic Türkmen of Emirdağ and its environs, but they are rarely to be seen in the surviving felt tents. Whether they once formed a regular part of their tent furnishings must therefore be a matter of speculation. The elder

Fig. 5 Central Sivas: giant sacks with extra-weft brocading, used for grain-storage. 1988.



people who still remembered the use of tents in their heyday were already dying out when we began our fieldwork in 1967; some said that kilims had formerly been hung at the doorway. Kurds, too, use long-format kilims over their baggage piles in tents, but also occasionally on the floor; some groups, such as the Ertus, use a partially-brocaded coloured plainweave to divide the men's half of the tent from the women's.

5. Yörük prayer rugs, *namazlağ* (from *namaz*, «prayer»), are usually brocaded too, and this is the other main application of the technique. There is a wide variety of patterns. Some of these are common to both *yük perdesi* and *namazlağ*, for example the repetitive motif called *koç boynuzu* («ram's horns»), whereas others, such as the very old motif known as *eğer kaş* («saddle bow») are

Fig. 6 Central Sivas:
girl with embroidered apron
in front of wall kilim of the
camel's neck *deve boynuzu*
type. 1988.

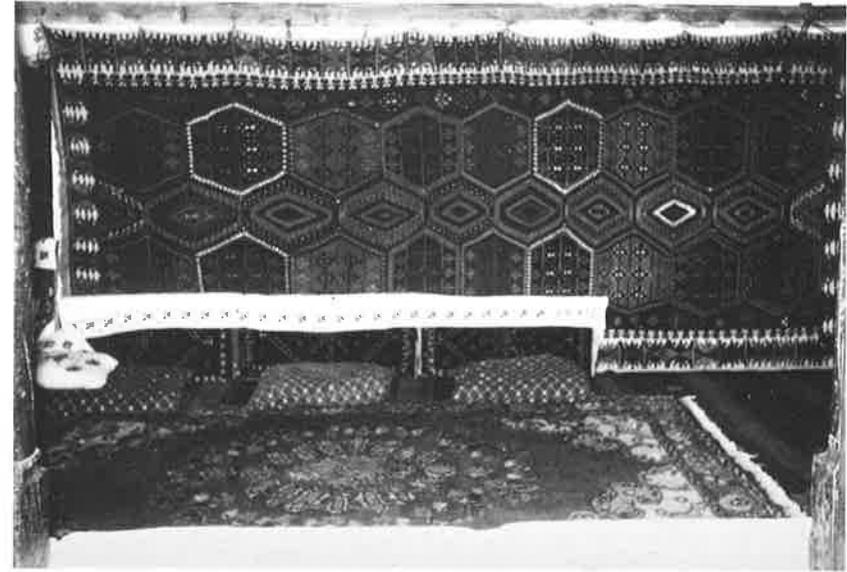
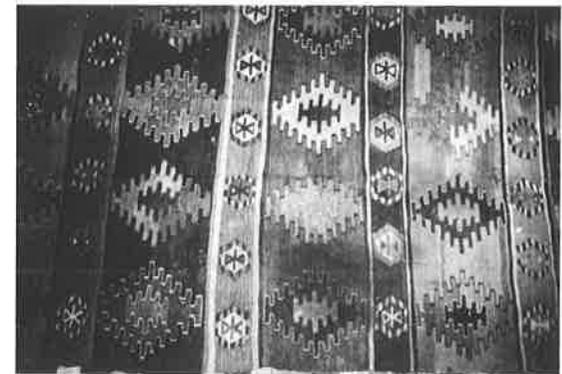


Fig. 7 Central Sivas: *kağıtlı kilim* hung on wall. 1988.

Fig. 8 Central Sivas:
kelleli floor kilim. 1988.



specific to prayer rugs only. Yörük prayer rugs do not normally have a prayer niche design, but this does not mean that they can be used for other purposes. On the contrary a prayer rug is always rolled up and put away when not in use, lest it be trodden on by mistake. What is important to the Muslim user is that the head end should be differentiated from the foot, so that the person praying shall not place his face on the foot end, since this is a matter of symbolic, as

well as practical cleanliness. The differentiation can be achieved by use of different colours if there is a series of medallions down the length, or by the direction of a dominant motif, as in the repeated chevrons of *eđer kasşı*. In non-directional or ambivalent patterns, such as *koç boynuzu*, the head end is defined by a pair of beads or cowrie shells, or a tuft of longer hairs. The smaller size of the *-namazlağ* is usually regarded as a challenge to weave something finer.

6. Prayer rugs are worked in tapestry weave by the southern group of Yörük, we call them *farda*, and by Türkmén, such as the Berdik at Bor, Niğde, and may sometimes be seen draped out of harm's way on the baggage pile when not in immediate use (Fig. 2).

7. The width of flatweaves is governed by the size of the loom available. Most Yörük weaving is done in the summer quarters in the mountains, particularly in August, when looms can be seen set up in the open air near the tents, or more rarely at the end inside. The loom must therefore be light and easily portable, hence of limited width, since the horizontal beams, *bazi*, at top and bottom are particularly heavy (6–7 cm o). A loom used by the Saritekeli in 1967, for example, was 1.58 m wide overall, and 1.30 m between the uprights for a weave-width of 70 cm, and 140 cm high. This partially explains the weaving of kilims and other flatweaves in two matching widths, later to be sewn together edge to edge at a central seam (the Reinhardt's mention that they found large flatweaves, cul, in a single, relatively narrow format of 80–100 cm only among the Saçıklaralı and the Saritekeli. 1974:191). In fact kilims seen in Yörük tents are often of a «half» design some 70 cm wide, that is of only one of a possible two widths. This is also partly for economic reason, as a tentwife can only spare the means and time to spin a



Fig. 9 Central Sivas: Kurdish (Sunni) village. Traditional guest room with striped flatweaves hung on wall. 1988.

limited amount of wool in one season, and this is frequently enough for a half width only. Otherwise she is fully occupied with other work in processing milk, gathering firewood, baking and cooking. This is not to say that larger looms are never seen, but they are not typical. The full width between the loom uprights is rarely used, as enough space must be left on either side for the movement of the shed stick, whose ends project, and for occasional movements of the hands to reach around the weave to the face side. Usually one woman or at the most two work on a loom at one time, and the maximum width which a woman can effectively handle when sitting in one place is about 70 cm.

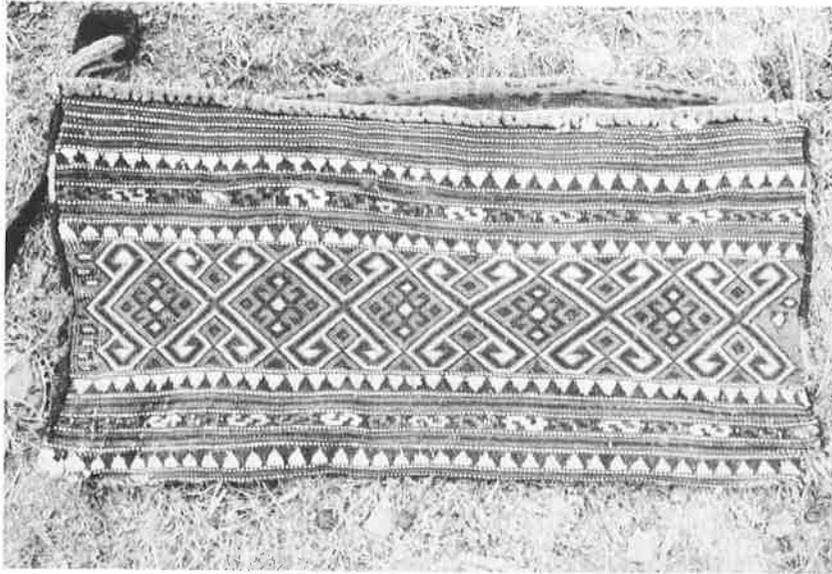


Fig. 10 Southern Erzurum: summer quarters in Palandöken Mountains.
Savak kurd: baby-carrier in reversed weft knotting, *dürük-e zêrr* 75 x 35 cm. 1988.

8. Among settled villagers it is now difficult to find households where flatweaves are still used in a traditional way: they have to a very large extent been replaced by machine-woven rugs often supplied by itinerant carpet-dealers in exchange for the old pieces. One's only chance of success is to visit villages in remote districts, without good roads. For this reason we chose an area in central Sivas province for a sample in 1988 (prospected by Mrs Andrews in 1987). In this region, which has a series of differing ethnic groups in neighbouring villages, the traditional house form has been preserved, with a raised upholstered bench, *makat* (Fig. 4), running across at least the end of the room opposite the door – the favoured sitting place, with other places in order along the flanking walls.

Handwoven cushions, *yastık*, are used in both positions in rows. Guest rooms, *misafir odası*, are still to be seen in which an area of the floor about 1.80 m wide is raised one or two steps above the main floor, running the length of the wall facing Mecca. This *seki* (Fig. 3), which sometimes has a *mihrab* (prayer niche) painted or worked into the plaster at the centre, is the area reserved for prayer, and doubles as a sleeping area. Both *makat* and *seki* are covered with banded plainweaves, into which relatively fine brocading is worked, in contrast to the main floor which is covered in a simpler striped flatweave, *taban sergisi* («floor spread»), with at the most relatively crude brocaded designs at intervals on the wider stripes (these rugs are then known as *salma*). Tapestry-woven kilims are largely reserved for hanging on the walls, which are usually provided with a horizontal wooden batten set into the plaster for the purpose: the kilim is necessarily long, and in width hangs to just above the row of cushions (this use of kilims is thus totally different from that of the Yörük, to whom the idea of hanging a kilim on the wall is distinctly odd). Simple striped plainweaves are used for covering baggage piles (*yük perdesi* again) which are here vertical stacks rather than the horizontal wall seen in tents. The same plain striped weave with applied motifs in extra weft brocading is used for gaint grain stacks, *çuval*, in the kitchen store, standing 185 cm high and 125 cm wide (Fig. 5).

9. In a Sunni Turkish village here, the wall kilims are of two types. One is relatively coarse, and banded with a sinuous vertical pattern in eccentric curved wefts known as *deve boyunu* («camel's neck») (Fig. 6); the other is finely woven in slit technique in rows of octagons known as *toplü* (from top «ball» or «agglomeration»). This fine slit kilim is here used only as a wall kilim, never on the floor, and is known generically as *kağıt kilim* or *kağıtlı kilim*

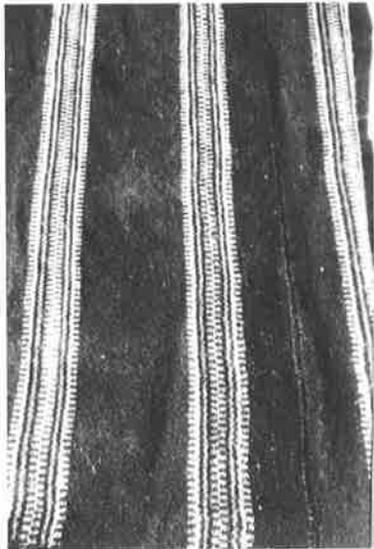


Fig. 11 Southwestern Turkey: setteled Yörük in Toros north of Kaş: simple goat-hair floor mat with warp-pattern. Cul, used as underlay. 1988.

(«paper kilim»), because of its thinness: it is woven in a single, complete width (Fig. 7). A floor kilim, *yer kilimi*, has a thicker weft (3 strands instead of 2) and warp. One type of this kind was woven in rows of stepped lozenges set between narrow stripes, and therefore known as *kelleli* («with heads») (Fig. 8). A *kağıtlı kilim (toplü)* measuring 480 cm long by 215 cm high takes three experienced weavers 25 days to weave, requiring 12 *okka* of woollen yarn (1 *okka* = 2.6 lb = 1.18 kg), of which 3 are for the warp, and 9 for the weft, both 2 ply. The most experienced woman takes the centre section, which is the more difficult. Another type of *kağıtlı kilim* known as *kollu* («with arms»), having bands arranged in a lozenge form, concentrically, is rarer. Such wall kilims are woven with a narrow, fork-like comb, *dişkir*, only 2 cm wide, with four teeth; the floor kilims are woven with the more usual heavy iron comb, *kelkit*, 10 cm wide, with 17 teeth.

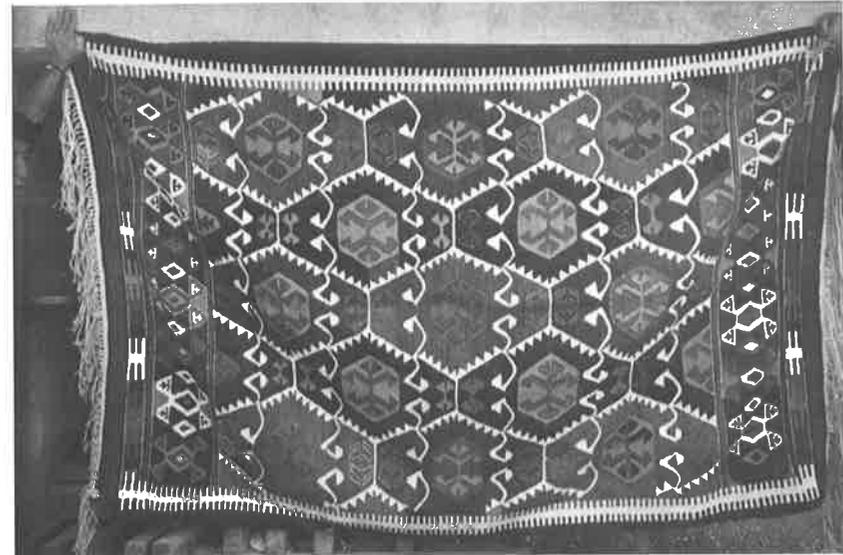


Fig. 12 Southwestern Turkey: setteled Yörük village in Toros north of Kaş: large kilim of Barak type. *Yazgı*, for floor. 1988.

10. It appears that a weaver plans such a kilim in terms firstly of the number of hexagonal medallions and the type of border associated with them, and then the amount of wool needed. She sees primarily the main motifs, the lesser ones arising almost automatically according to the weaving process. Descriptions of weaving are given in a purely technical way, according to the number of warps raised and turns made. Negatives are not seen as distinct shapes.

11. This pattern of use was found to apply throughout the region, among Sunni Turks, Alevi Turks, Sunni Kurds, Alevi Kurds, and

Alevi Zazas. It should be emphasised that the relations between Sunni and Alevi are good here, unlike those in the south and west, though there is rarely any interchange of brides. In some cases where *kağıtlı kilims* are not present, simpler banded flatweaves are used on the walls instead (Fig.9). Some of the villages are populated by apparently Turkicised Kurds. In still Kurdish-speaking Alevi villages, the *kağıtlı kilims* is less in evidence. Smaller kilims were also woven as prayer rugs, and hung on the wall when not in use. In a Zaza Alevi village the *yük perdesi* was made up of 30 cm widths in plain contrasting colours with designs applied in particularly fine ribbed brocading, *züllü*. Generally the design of *yastık* cushions seems to change more from village to village than of flatwoven rugs, and almost every possible technique is represented. The distinctions in use were found to be broadly similar in the north of Sivas province.

12. A sample taken from a quite different area, the mountain pastures of southern Erzurum, showed that a blanket, *câcim*, used by the Şavak Kurds who winter in the south of Tunceli province, could be used both as a surface to sit on and as a blanket over the bed quilt. It is woven in stripes of supplementary warp pattern, with the passive warps floated at the back. Another unusual flatwoven item was the pouch for carrying a baby on one's back, *dürük-e zêrr*, measuring 75 x 35 cm, overcast together up the short ends (Fig.10).

13. Finally a sample was shown from a village of settled western Yörük, in the mountains above Kaş on the Aegean coast. This illustrated the range woven there, beginning at the simplest level with a mat of plainwoven goat-hair, for use out of doors or in the all-purpose hall as an underlay (Fig.11). Then there was a densely-brocaded piece, *ala çaput* («particoloured cloth»), woven on black

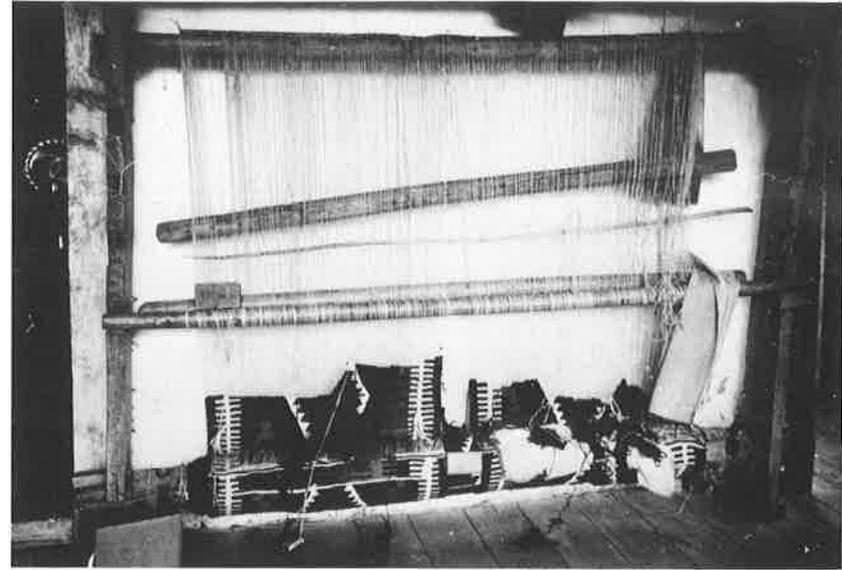


Fig. 13 Southwestern Turkey: settled Yörük in Toros north of Kaş: two prayer kilims being woven on a broad loom: a further two have already been wound in on the bottom beam. 1988.

goat-hair, *kil üstü* («on hair»), as a serviceable floor covering. This was followed by tapestry-woven kilims, some of the Barak type, called *yazgı* («spread»), measuring about 15 handspans (300 cm) in two halves (Fig. 12). A type of brocaded mat in various patterns, and measuring rather less than 1 m square, is used to keep bread in; this is known as *mendil* («kerchief»). Bread is considered a blessed substance, and is therefore protected from contact with the ground: even crumbs are carefully gathered in the *mendil* after eating, for use in cooking or the next bread making. Here *namazlağ*, prayer kilims, are woven four at a time on one loom so as to avoid wasting warp yarns at the rear of the beams (Fig. 13). They are made in at

Fig. 14. Southwestern Turkey:
settled Yörük village in Toros north of Kaşı:
namazlag, prayer kilim, Barak type. 1988.



least four distinct tapestry-woven designs in the one village, ca. 90 x 130 cm, none of them with a mihrab pattern (Fig. 14.). When the owner of one of these kilims dies, it is placed over his or her coffin on the way to burial, and it is afterwards donated to the mosque as a charitable act; donations of large kilims accrue greater prestige, and these are to be seen in quite large numbers. They are sometimes given in thanks after recovery from an illness. Finally flat-woven blankets, *kartlavus*, and the usual *yük perdesi* are woven, generally with narrow stripes.

Reference:

U. und V. Reinhard, Notizen über türkische Webteppiche, insbesondere bei süd- und südwest-türkischen Nomaden, S. 165–223 in: Baessler-Archiv, Neue Folge, Bd. XXII (1974).



Multiple-niche Kilims within Their Historical Context

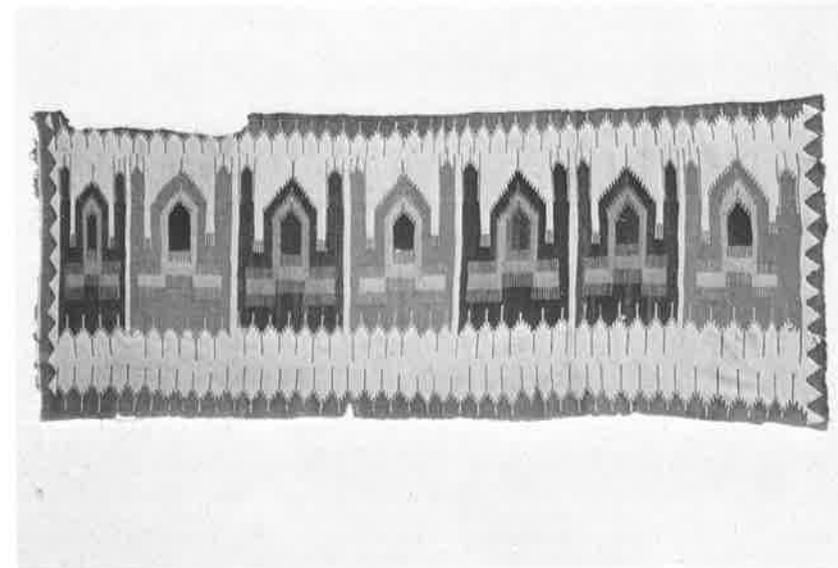
Belkıs Balpınar

As a native born Turk I am particularly grateful to the organizers of this symposium for their interest in the culture of my country.

All of us here are well aware of the great variety of kilim designs in Anatolia, a region which is unsurpassed in extent as a kilim weaving area. This variety results from the big number of different compositions using some very basic forms. The number of basic forms is quite small in fact. In spite of that, up to now I have been able to study only some of the main types which are the backbone of the most common and widespread Anatolian kilim groups.

In this presentation I will give the results of a study of two groups of kilims which are typical both to a certain area in Central Anatolia and to the repertoire of religious symbols of Anatolia. Apart from a few exceptions, kilims have been and are still woven either by villagers or by nomads or semi-nomads living in rural communities.

It is commonly recognized that most of the kilim weaving villages in Anatolia consider their kilims as an expression of their identity. In contrast to the common belief that only nomadic groups have tribal affiliations, this is true also of settled agricultural communities under certain circumstances. The life style of a settled village established itself in all aspects at a very early stage in history



1. Kilim with horizontal rows of niches. Probably woven in Karapınar (Konya), where it was found in the Selimiye Mosque. Vakıflar Kilim-Museum Istanbul. Inv. No. Ko.Ka.126.

and changes took place very slowly. As Robert Redfield has pointed out, «A village has a long history... and so they declare that the village is one thing... with its own story to tell...and they describe the neighbouring villages with words to characterise them – the people are rude, dangerous, ...»¹. It is known that nomadic groups which do not have a firm settled pattern constantly segment and splinter and join together with other groups, even those with different origins in order to form new tribes or confederations. These will subsequently have more contacts with other groups and urban centers and reflect this influence more than the settled agricultural villages.

My observations from field work in Anatolia reveal that kilims are mainly donated to the village mosque by the weaver herself in

contrast to the general carpet donations to the mosques. This makes it possible to attribute some kilims to certain village communities, whether they were settled or formerly nomadic. However, because of the Oghuz (Türkmen) nomadic movements into Anatolia after the 11th century, the Mongol invasions and the backward nomadic movements from Anatolia to Iran during the Safawid dynasty, it is very difficult to determine the geographical distribution of kilim weaving in Anatolia. But because of the early existence of kilim weaving in Anatolia it is still possible to determine the distribution pattern of at least some kilim designs.

By surveying the kilims found in Anatolian houses and mosques, I have come to realize that in some villages there is only one design utilized in two or more sizes and in some cases in addition they have a prayer kilim. Saw-tooth edged diamonds, finger edged patterns, horizontal multi-niche kilims and the vertical multi-niche kilims and their variants can also be included in this category. My observations is that the weavers of these types almost always consider themselves to be «yerli» or «manav».

Though the villages in which these types are woven are concentrated in certain areas, there are also other villages which weave different types of designs in the same area. These other villages are populated by Yörük or Türkmen groups.

As far as I have observed, some of the other kilim types woven in «yerli» or «manav» villages have been scattered far and wide to other regions by Türkmen or Yörük groups. It seems that the Türkmen groups have preferred to weave designs which are more sophisticated than the saw-tooth edge or finger-edge designs. These more sophisticated designs include the «elibelinde», the gülbudak, the double sided multi-niches and some others.



2. Kilim with vertical multi-niche composition from Sivrihisar (from the Ulu-Mosque of Sivrihisar).



4. Kilim with vertical multi-niches from Kıraman village.

In some villages, populated by people whose forbears were nomads of various racial stocks, a large number of kilim types are woven and the kilim designs are not too pure. Although it is rare, in some cases there are kilims with a conglomeration of unrelated kilim designs.

Anatolia was one of the earliest places in the world where settled life, agriculture and animal breeding started. And it was always under the influence of human movement, the influx of people coming and going in all directions. Thus each village group has its own unique historical background. To understand this historical context and how it has affected the villagers one has to consider demographic, economic and social factors in the history.



3. Kilim with horizontal rows of multiple niches from Üçarman (Divle) south of Ereğli.

There are several books and articles based on written historical records which give us information about rural communities be they settled villages or nomadic tribes. These sources, such as tax records and several registers, are especially from the Ottoman and rarely those from the Beylik and Selcuk periods. The mongol invasions and the enmity between the Beyliks and the Selcuks and Ottomans were the reason for the destruction of many of the pre-Ottoman documents. Sources for Byzantine and pre-Byzantine times exist as well although these can be confusing because most of the place names have changed. A Turkish saying will suffice here – «It is like trying to find a needle buried in sand.»

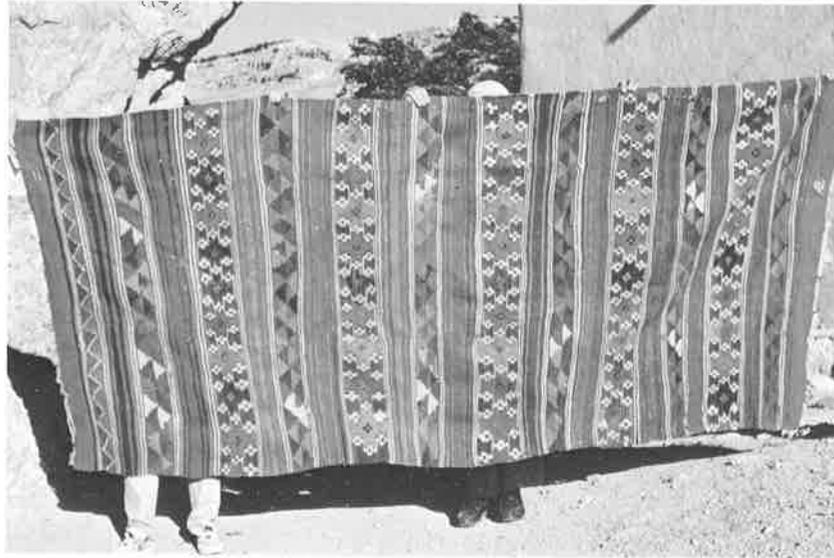
But an even more difficult problem than that of gathering

historical data is that of finding contemporary data in writing about existing villages and what they are weaving. Because of the limited amount of field work which has been published my remarks are mainly based on my own observations.

Evaluating the answers of villagers is difficult since they prefer not to open themselves up to strangers; instead they give the answer they think is wanted and they are too proud of their identity to share it with anybody. This makes it imperative to weight carefully the answers and compare them. For a better result the best way is to interview, as much as possible, people in the same village and also in neighboring villages.

Today Anatolian villagers first and foremost consider themselves as Turks, that is citizens of the modern Turkish Republic. Other specifications such as yerli, manav, Yörük, Türkmen, Kurd, Muhacir (migrants from the Balkan), Çerkez (Circasian), Tartar or Arab are secondary. However, there are numerous villages which are considered to be «yerli». This Turkish word literally means, «belonging to the soil or ground, settled or native». This label may have been given to those in pre-Turkic Anatolian villages by the newcomers, the Oghuz Turks. But there are villagers colonised after the 11th century by Oghuz Turks who were mainly mixed with «yerli» and retained this designation. The villagers claim that «yerli» refers to groups which existed prior to the arrival of the Turks. Although this cannot be generally substantiated historically, but sometimes there is some historical evidence to support the opinion of the villagers of some certain villages.

Dictionaries tell us that the word «manav» is in Greek and in Turkish and is used for a fruit or vegetable seller. Perhaps the

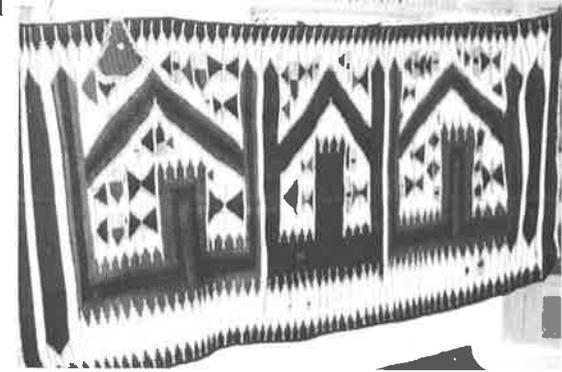


5. Banded kilim found in the mosque of Üçharman (Divle).

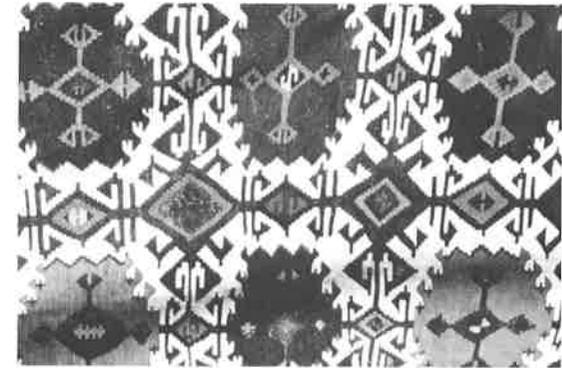
Greeks when they first colonized Anatolia used it to refer to rural people who were settled there and from whom they obtained fruits and vegetables. In Ottoman sources we find groups referred to as Manavlar, Manavlı, Manavgat, and in southwest Anatolia as Yörük. If «manav» is not an ethnic attribution, then these names have referred to the splintered and mixed groups of «manav» villages.

We must take a careful note of another word, Yörük. The word which is derived from the Turkish word meaning «to walk», was used to refer to people migrating with their camels and horses or to those who were living in tents. But some of these people were in fact settled agriculturalists and were merely moving to their high summer pastures to feed their animals and, in some cases, to rise

6. One of the kilims on a wall of a village house in Üçharman (Divle).



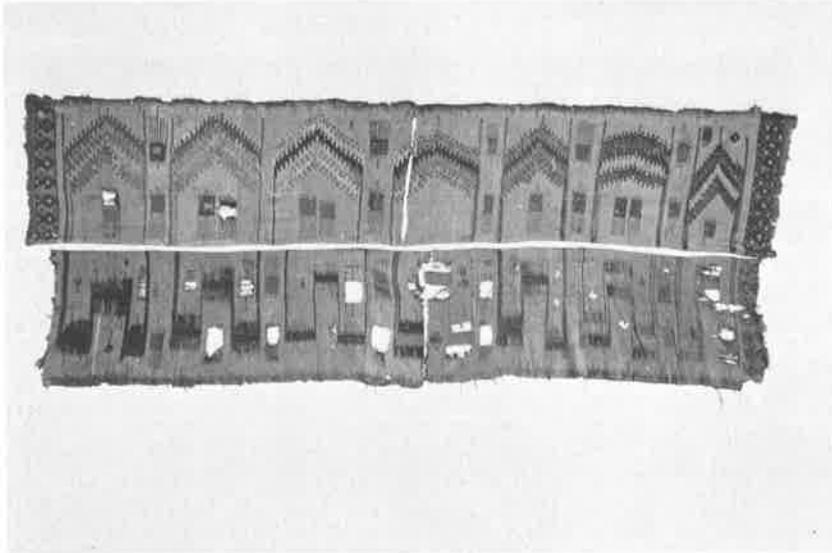
7. Detail of one of the many different design type kilims from the Hortu village in the northeast of Konya.



some summer crops. There are many such villages along the Mediterranean coast, whose inhabitants move en masse to the Taurus Mountains in summer time.

The word Yörük, as it is used in the Ottoman tax records, refers mainly to those who pay taxes for their sheep and goats. Only after the Balkan invasion it became also a military term.

We know that rural people after they had been conquered by



8. Kilim with horizontal multiple niches woven in two halves, from the Hotamis mosque, northeast of Konya. Vakıflar Museum Istanbul Inv. No. Ko.Ho.122-3.

invading groups did not in fact change their religion and language in many instances. This did not prevent the continuance of some of the villagers' traditions. It is known that in traditional rural communities certain kilim patterns have belonged to certain groups and have been used for generations. This fact makes the study of kilims one of the keys in the study of the history of certain rural communities. I hope future cooperation between the historians, art-historians and anthropologists in the field of kilim studies will help to fill some gaps in the knowledge about Anatolian history and culture.

We now turn to two specific groups of kilims peculiar to a given geographical area in Anatolia: the multiple niche design groups.

Kilims with a niche design are known as prayer kilims. These niche designs are depicted in a great many ways; the variety of designs displayed in prayer kilims is far greater than that shown in prayer carpets.

In addition to traditional authentic weaving there are written records and oral confirmation of the fact that the commercial production of single-niche prayer kilims once took place in towns such as Erzurum, Karaman, Karapınar, Sivrihisar and Bayburt. For this confusing reason I will not speak about single niche kilims.

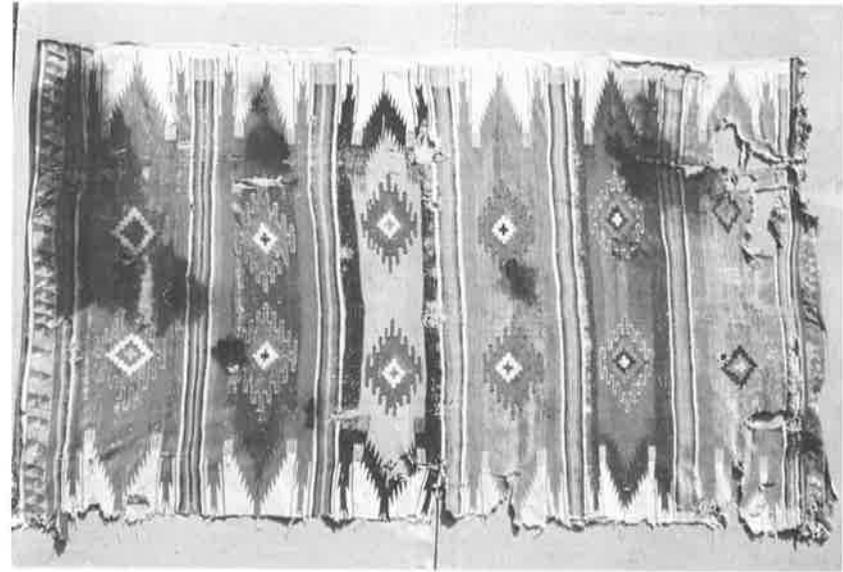
Two kinds of multiple niche kilims can be distinguished. The first comprises those which contain horizontal rows of multiple niches or arcade forms, known in the Islamic iconography as «saf» (Fig. 1). Literally this word means rows. The tradition is that people pray in rows. The other kind of multiple niche kilim has a design consisting of vertical niches (Fig. 2).

I would like to call your attention to two special types of multi-niche composition, in which we find the structure of short and long horizontal fine lines of wefts (Fig. 3 + 4). Apart from a few exceptions this weft style is typical for this group of multi-niche kilims. They were commonly labelled as Karapınar kilims because of a misleading attribution given them by some dealers, Karapınar being a large town built up by people brought in from the surrounding area in the 17th century by the order of Sultan Selim II.

My historical research on Karapınar had little result. But by happenstance, at the end of one of my research trips with my colleague, Udo Hirsch, I encountered villages in which this type of kilim is still being woven. And in fact we were able to find older

specimens on the floor of the mosques and in the homes. These villagers were situated in the narrow valley of a mountainous region south of Ereğli. The nucleus of these kilim types seems to be Üçarman, a huge village formerly named Divle. It is nestled in front of rock cliffs on either side of the Divle River. The area along the river has thousands of pre-Turkic grave remnants and rock-cut chambers and the soil is covered with potsherds. Following the river and its tributaries the villages were found to produce these types of kilims with varying numbers of niches and with little difference in style. And in some of the mosques of these villages we found very large one-piece banded kilims (Fig. 5) which seemed quite old. This particular variant does not appear to be woven now. The walls of the sitting rooms of most of the houses were completely covered with these two types of multi-niche kilims (Fig. 6).

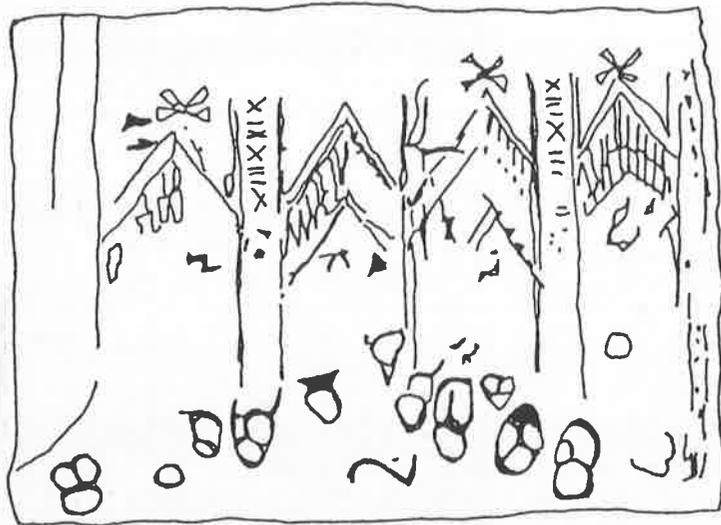
Let us look at the historical and anthropological context of this region and my interpretation of it. All the villages in the valleys were places suitable for refuge from invading armies. Some of the villages in the region have names related to those of much older settlements in the region. For example a village named Devle is on a site which is known as Binbir Kilise (Thousand and One Churches). Indeed there are so many ruins of churches and temples in the area that the site fully deserves its name. Both the kilim weaving village of Divle and the small hamlet of Devle have been identified by some researchers as the ancient city of Derbe, a place became famous after the visit of St. Paul and Barnabas around 50 A.D. When St. Paul cured a lame man, causing a commotion in the crowd; thinking that these strangers had supernatural powers and were gods, the townspeople brought bulls and sacrificed them, all the while shouting in their native tongue, Lycoanian². The Lycoanians were considered as being indigenous Anatolian people.



9. Double sided multiple niche composition kilim from Isparta, Burdur region, private collection

An altar stone bearing the name Derbe and that of its bishop, Michael, was found 30–40 km northeast of Divle. Unfortunately, this is not sufficient on its own to establish the original site of Derbe; such stones are easily moved from place to place. Many more systematic excavations need to be carried out³.

The Greek geographer Strabo (64–25 B.C.) had mentioned that Derbe was the royal seat of the tyrant Antipater Derbetes⁴. Historians of early Christianity are especially interested in finding the original sites of ancient towns which were visited by St. Paul including Derbe but they have no interest in the people who presently live there. They are not interested in whether some hardy folk may have descended from those St. Paul visited and converted



10. Scale copy of a wall painting from Çatal Hüyük, depicting arch structures with pillar-like forms in between.

to Christianity. We are sure of one thing: that during times of upheaval people took refuge in such places and some of their descendants and their traditions may still be there.

The Islamic historian Şikari (d. 1349) about whom we know very little, also mentioned Divle in a reference to one of the rulers of the Karamanid Türkmen Beylik who used Divle as a yayla (summer ground) and build a summer yayla palace there⁵. The location of this palace has never been found. One should not be misled by this and come to the conclusion that the people of the village were Karaman Türkmen. The local people of the area could have built and furnished the ruler's palace.

This region was governed by the Karamanids until 1432, when they were conquered by the Ottomans. Throughout this period,

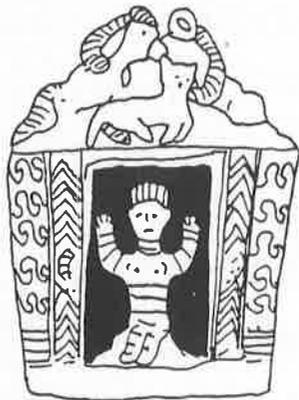


11. Horizontal multi niche kilim from Üçarman (Divle).

however, the region saw much unrest. Undoubtedly village people took refuge in the rock-cut chambers in and around the cliffs of Divle, as Bertran de la Broquiere observed in 1432⁶.

Divle was mentioned in 1899 in the Ottoman Yearbook (Salname) for Konya as having been built on the ruins of Derbe and containing a population of 3609 Muslims. 30 years earlier in 1869 the Yearbook for Konya mentions that there were 752 houses with a population of 1412 Christians and muslims in Divle⁷.

Another weaving village in this area is Berendi. The Ottoman Registers refer to a tribe called Berendili (i.e. people from Berendi) who are a Yörük tribe in the Adana Region, which is not too far from Berendi. There are also lots of rock-cut chambers in Buğdaylı a

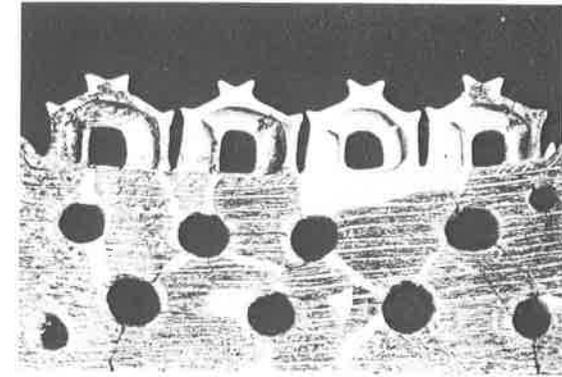


13. Terracotta model of a temple, Crete, c. 1100 B.C.

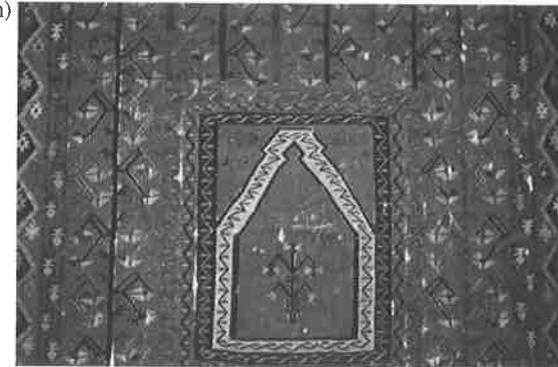


15. Christian cross in a niche on a Byzantin stone relief (Aksaray Museum).

12. Clay model of an edifice from the East Balkan civilisation of the Chalcolithic period, 5th millenium B.C. After Gimbutas 1984.



14. So-called Şarköy (Balkan) kilim with a large niche. Vakıflar Museum Istanbul.



semi-nomadic settlement, which is also is mentioned in the Ottoman Registers as a yayla of Divle. In the villages Orzala and Divas which sound like old names, and in those of Yarıkkuyu, Kavakönü, Çat and Kayakönü the people call themselves «yerli» (native) – as do those in Divle. Kıraman has a name related to the Karaman Türkmen dynasty but the people do not know the relationship and they consider themselves «yerli». Büyükkoraş and Küçükkorası villages have names which according to I. H. Konyalı are related with the famous Arab tribe Kureyş⁸.

On the large plain to the north lie many scattered villages known to be Türkmen. In every village house several types of beautiful kilims have been observed including a few «saf» of a very fine

structure. Most of these are woven in two halves (Fig. 7 + 8).

To the west, around Akşehir, very few kilims of those types, together with many other types, have been found. These regions were inhabited by several tribes in Ottoman times. They were known as Atçeken (horse drovers) since they were famous because they paid their taxes with horses⁹.

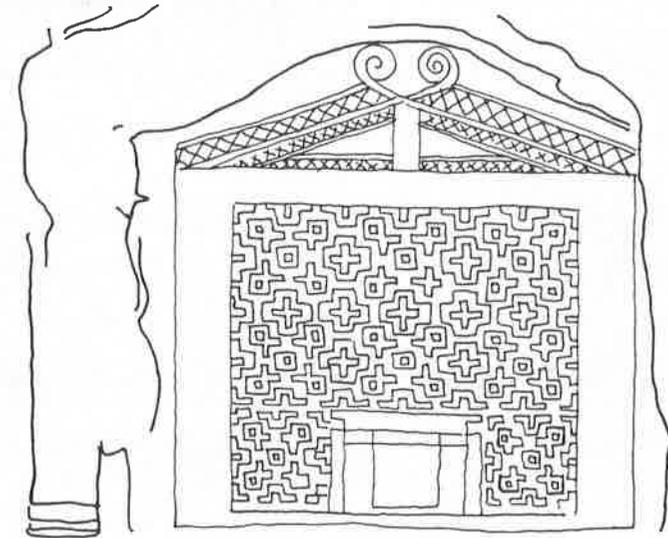
It seems that most of the villages around Divle are known as «yerli» (native). While the inhabitants of the so called «yerli»

villages were weaving only these two multi-niche types of kilim, others have woven several other types of design including these two multi-niche kilim types. We can consider these kilims as «yerli» (native) authentic to Anatolia, even to a specific region around Divle. Such types do not exist in other kilim weaving areas such as Caucasus, Iran and Turkestan.

I also would like to call your attention to some design groups which must have developed from the saf kilim designs as a mirror-image composition of multiple-niches. They are unique in Anatolia too (Fig. 9). If the horizontal multi-niche kilims are native Anatolian, this large group of mirror-image composition of multi niches should also be «yerli» Anatolian kilims.

A full discussion of the iconography of multi-niches is not possible in this presentation. But before closing I would like to point out the significance of the «niche» and the multiple-niche (arcade) forms in Anatolia and even Greece and the Balkans from the Neolithic period onward. The «niche» form which may represent a cave, a house, a sanctuary or a gate has been used by several religions in different parts of the world. As Titus Burckhardt says: «In all sacred architecture the niche is a form of the 'Holy of Holies', the place of the epiphany of God, whether that epiphany be represented by an image in the niche or by an abstract symbol, or not suggested by any sign other than the purely architectural form. This is the significance of the niche in Hindu, Buddhist and Persian art; it keeps the same function in the Christian basilica and also in Islamic art, where it is found in the form of the niche of prayer (mihrab). Its arch corresponds to the earth, like the cubical or rectangular part of a temple»¹⁰.

At the moment the oldest niche representation exists in one of



16. Phrygian rock facade monument near Midas (Eskişehir).



17. Zili rug with vertical multi niche composition from Kümbet village near Midas (Eskişehir).

the shrines at Çatal Hüyük¹¹. Also one of the wall paintings represents, as Mellaart suggests, a kind of wooden or reed gabled construction of a mortuary. This painting shows striking similarities with these so called saf kilims¹² (Fig. 10 + 11).

A clay model of a sanctuary, which has been published by Marija Gimbutas, dates from the Chalcolithic period of the late 5th millennium B.C. and originates from the lower Danube region of the Balkans¹³ (Fig. 12). Several Clay models of sanctuaries were found in the Balkans of Neolithic and Chalcolithic periods. Clay models of the same kind were also found in Crete and Greece. One from Crete dated around 1100–1000 B.C. is a round temple with two men and a dog on the roof, and a female deity inside the temple (Fig. 13).

This may throw some light on the question why the Balkan kilims have very large single niches, or small niches in the borders or upside down niches which are not suitable for the people to pray on (Fig. 14).

It would appear that the idea of niches is of ancient date and existed long before the Central Asian and Islamic influence in Anatolia.

The niche design continued to appear in Anatolia as a rock-cut facade, as a sanctuary or temple, as a representation of the front of a house, on sarcophagi and stelae, and even on Christian and Islamic gravestones (Fig. 15).

About a century ago William H. Ramsay, who traveled in Phrygia and western Anatolia for his research on the historical geography of Anatolia, pointed out the similarities between the



18. Interior of a village house in Üçarman (Divle) with a horizontal multi niche kilim hanging on the wall.

design concepts on rugs woven in this region and the Phrygian rock facades. These rugs undoubtedly must have been similar to zilis still seen in this region (Fig. 16 + 17). He also mentioned, using Greek sources, that textiles were sometimes hung in front of Greek temples as covers which protected the holy figures and priestesses secluded behind them¹⁴.

In summary I suggest that while in the Balkans, Greece, and Crete clay models were used to depict sanctuaries and temples, in Anatolia textile wall-hangings containing a temple or holy mortuary design were used for home prayers, especially in the

scattered rural settlements where people did not have access to the temple-shrines of the large centres. It seems that in Anatolia the custom of hanging kilims on the walls has not ended, a fact which can be ascertained by anyone visiting village houses of today such as the villages which are the subject of this paper (Fig. 18).

Belkis Balpınar, Muhtar Tahsin Şahin 15, Salacak – Istanbul, Turkey.

- 1 Redfield, R., *The Little Community*, Chicago 1973, p. 9.
- 2 Ramsay, W. H., *The Cities and Bishopries of Phrygia*, Oxford 1877.
- 3 Knoyalı, I. H., *Karaman Tarihi*, Istanbul 1967, p. 557.
- 4 *Geography of Strabo*, Vol. II, 6–3–5, p. 477.
- 5 Şikari, *Karamanoglulari Tarihi*, Konya 1946, p. 58.
- 6 Broquière de la, B., *Voyage Quatrimier*, Paris 1892, pp. 104–106.
- 7 Konyalı, I. H., *Konya Eglisi Tarihi*, Istanbul 1970, pp. 57, 428.
- 8 Konyalı, *op. cit.*, 1970, p. 422.
- 9 Orhonlu, C., *Osmanlı İmparatorluğunda Aşiretlerin İskânı*, Istanbul 1963, pp. 20–22.
- 10 Burckhardt, T., *Sacred Art in East and West*, Middlesex 1967, pp. 77–78.
- 11 Mellaart, J., *Excavations at Çatal Hüyük, Third Preliminary Report*, in: *Anatolian Studies*, 1963, p. 59, Fig. 16.
- 12 Mellaart, J., *The Neolithic of the Near East* London, 1981, p. 109, fig. 58.
- 13 Gimbutas, M., *The Goddesses and Gods of old Europe, 6500–3500 B.C.*, Hampshire 1984 (reprint), Fig. 42.
- 14 Ramsay, W. H., *Sepulchral Customs in Ancient Phrygia*, in: *Studies in Asia Minor*, 1882, p. 27.



Über das Sammeln von Kelims

Johannes Wolff

Für die noch Zögernden:

Kelims müssen gesammelt werden! Es ist höchste Zeit! Sie werden kaum noch in der überkommenen Tradition hergestellt. Die Bestände in Zelten, Häusern und Moscheen nehmen unwiederbringlich ab. Kelims mögen zwar in türkischen Moscheen Jahrhunderte überdauert haben; das ist aber keine Garantie, dass sie die nächsten Jahre überleben werden. Nicht nur für Kelims gilt: Die, welche sie schätzen und die, welche sie seit je besitzen, sind nicht mehr dieselben. Man muss nur die Erzählungen derer anhören, welche die Türkei aus den letzten Jahrzehnten kennen, um zu ahnen, was alleine in den letzten 20 Jahren an ältesten Kelims verloren ging. Zwar haben gerade die Museen der Türkei beachtliche Kelimbestände angehäuft, indem sie zeitweise sogar systematisch gesammelt haben. Geht man aber von den Veröffentlichungen aus, fehlen noch ganze Gruppen und von vorhandenen Arten die älteren. Wenn ich richtig informiert bin, wird dort zur Zeit im öffentlichen Auftrag nicht systematisch gesammelt, obwohl es an Hilfsangeboten und Hinweisen von engagierten Privatleuten nicht mangelt.

Kelims müssen gesammelt werden, weil sie Zeugnisse einer uralten Textiltechnik sind. Sie sind ferner von völkerkundlichem Wert, weil sie – anders als die Teppiche – bis vor kurzem von äusseren Einflüssen ungestört hergestellt und genutzt wurden. Ihre

Zeichnung ist nicht nur optisch reizvoll, sondern birgt einen Schatz von Symbolen und Zeichen, die sich über Jahrhunderte, möglicherweise über Jahrtausende bis in unsere Zeit hinein entwickelt und erhalten haben und über die wir bisher so gut wie nichts Gesichertes wissen. Kelims sind aber vor allem Ausdruck der künstlerischen Kraft ihrer Hersteller; unter ihnen gibt es bedeutende Kunstwerke! Denken Sie an einige Stücke der Ausstellung in Liestal und besonders an die Abbildung Nr.1 in Jack Cassin's Buch¹.

Wer Ihre Bedeutung erkannt hat – und dazu gehören Sie, meine Damen und Herren – trägt Mitverantwortung für ihren Bestand und ihre Erforschung.

Aber, man sieht nur, was man kennt. Die Geschichte des Kelimsammelns, bei der ich mich etwas aufhalten will, ist dafür beredter Beweis.

Wenn sie nicht eher zufällig nach Europa gelangten, zum Beispiel mit der sogenannten Türkenbeute², so mussten Kelims schon aus kostbarem Material und den Teppichen ähnlich sein, wenn sie im Westen geschätzt sein wollten. So zum Beispiel die höfischen Seidenkelims aus Keschan. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass nicht-höfische anatolische Kelims schon sehr früh in den skandinavischen Raum gelangten und dort Pate für die eigenen Produkte standen.

Vom Sammeln im heutigen – westlichen – Sinn kann aber erst seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts die Rede sein. Ursache war der Aufschwung der Völkerkunde, eine sich in die bürgerlichen Schichten verbreitende Vorliebe für das Orientalische und – vielleicht als ein Ergebnis von beidem – das Interesse der Industrie an neuen Musterideen. Damit verbunden ist die Kunstgewerbebe-

wegung und die Entdeckung der Volkskunst. Bezeichnenderweise hat das damalige Deutsche Gewerbemuseum³ in Berlin den ersten Kelim erworben, und in London war es das Victoria & Albert Museum – ein Museum für angewandte Kunst – das 1884 den ersten Kelim erwarb⁴. In den sich bildenden Sammlungen bleibt der Kelim allerdings im Schatten der Teppiche und ist es mit wenigen Ausnahmen bis heute geblieben⁵. Anders vielleicht in den später entstandenen Volkskunst- und Völkerkunde-Sammlungen der Museen auf dem Balkan, in Russland und in der Türkei. So hat mir das Ethnographische Museum der Völker der UdSSR geschrieben, dass es etwa 100 bis 120 Kelims aus russischen Provenienzen besitzt⁶ und dass weitere 5 russische Museen⁷ jeweils etwa 100 Kelims einer Provenienz besitzen.

Das Kunstgewerbemuseum in Budapest hat etwa 100 Flachgewebe, vor allem Kelims aus dem Balkan. Und Kelims befinden sich auch in den Museen Rumäniens, Bulgariens, Albaniens und Jugoslawiens.

Teheran hat um 1978 innerhalb kurzer Zeit etwa 200 Kelims auf den persischen Bazaren erworben, welche die Grundlage einer künftigen Sammlung sein sollten⁸.

In der Türkei haben mindestens 10 Museen oder religiöse Stiftungen Kelims, davon einige ganze Sammlungen, zum Beispiel das Museum für Türkische und Islamische Kunst⁹ und das Vakıflar-Museum¹⁰, beide in Istanbul¹¹. Es handelt sich dabei ganz überwiegend um nichthöfische anatolische Kelims.

In diese ersten Phase gehören auch die privaten Erwerbungen von Kelims zur Verwendung in bürgerlichen Wohnungen des

Westens, zum Beispiel als zweiteilige Vorhang-Schals oder Zierdecken. Dieser Typus ist zahlreich im Katalog der Ost-Berliner Ausstellung (1986) von Volkmar Enderlein¹² vertreten. Vielleicht der schönste Kelim im Kelim-Buch von Yanni Petsopoulos (Abb. Nr.135) wird, soviel ich weiss, in London «Piano-Kelim» genannt.

Echtes Sammeln – wenngleich immer noch der ersten Phase zuzuordnen – sind die frühen Erwerbungen amerikanischer Sammler, wie zum Beispiel G.H. Myers seit 1913, dessen Kelims jetzt zum Bestand des Washington Textile Museums gehören.

Vereinzelte Erwerbungen durch Museen und Private können nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Kelim von Seiten der Sammler und Publizisten in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kaum mehr als die lieblose Beachtung des Systematikers fand.

Es fällt mir schwer, das Erwachen des Interesses Ende der fünfziger und insbesondere im Laufe der sechziger Jahre in einen grösseren Kontext zu stellen. Das beste wäre, die Pioniere selbst, von denen einige hier unter uns sind, nach den Gründen ihrer Vorliebe zu fragen. Meines Erachtens liefern die alten Schlagworte wie «Volkskunst», «Orientalismus» oder «Völkerkunde» keine Erklärung mehr. Unter diesen Gesichtspunkten werden allerdings – vor allem in den Museen – Flachgewebe in geringem Umfang weiter gesammelt. Die Zeiten haben sich geändert. Allenthalben ist man beschäftigt, die letzten weissen Flecken nicht nur auf der Landkarte, sondern auch auf dem Gebiet der Kunst ausfindig zu machen. Eine Rolle spielte sicher der Umstand, dass immer mehr hervorragende Teppiche in Museums-Sammlungen verschwanden und damit auch aus der Reichweite anderer – öffentlicher oder privater – Sammler; sie begannen sich nach Benachbartem – und

wohl auch Preiswerterem – umzuschauen. Soweit ich übersehen kann, haben viele Kelimsammler sich zunächst für Teppiche interessiert. Hinzu kommt ein Geschmackswandel. Die Teppiche in der höfischen Tradition, besonders ihre Enkel aus dem 18. und 19. Jahrhundert, werden weniger geschätzt. Der Dorf-Teppich wurde entdeckt, das Ursprüngliche, Unverfälschte und Klare gesucht. Nicht der interessierte Blick des Ethnologen sieht den Kelim neu – es sind eher die Augen einer jungen Generation, die mit unbefangener Sensibilität für das Künstlerische anfängt, den einzelnen Kelim – und nicht nur die Gattung – zu sehen und zu bewerten.

Allerdings muss man sich dies nicht als plötzlichen Einbruch vorstellen. Allmählich begann man die Flachgewebe nicht mehr nur als die « armen Verwandten » des Teppichs zu sehen; allmählich löste sich der Kelim aus dem Zusammenhang der Flachgewebe. Bezeichnenderweise stehen zunächst die Gebets-Kelims im Vordergrund des Interesses, bevor man sich an die unbequemen aber typischen Formate vor allem bei den anatolischen Kelims gewöhnt. Frühe Sammler liebten ferner die Feinheit und Perfektion der Senneh-Kelims, inzwischen begeistern sich Sammler auch für Fragmente.

Last but not Least: Nachdem die Provenienzen unter dem völkerkundlichen Aspekt weitgehend als gleichwertig angesehen waren, wandert das Interesse von den persischen, kaukasischen und thrakischen allmählich den anatolischen Kelims zu. Und diese Veranstaltung zeigt, dass dies mehr denn je der Fall ist.

Ich möchte das Allgemeine durch einige Einzelheiten und Namen illustrieren:

Der erste Sammler der neuen Generation – wenn ich so sagen darf – war möglicherweise Arthur D. Jenkins, der Ende der fünfziger Jahre systematisch begann, kleinformatige, vor allem persische (Senneh-) Kelims zu sammeln. Seine Sammlung bildete wohl den Kern der ersten Kelim-Ausstellung im Washington Textile Museum, die 1965 stattfand, und für die C.G. Ellis den Katalog schrieb. Um diese Zeit, so berichteten mir die Herren Böhmer und Brüggemann, begannen sie während ihres beruflichen Aufenthalts in der Türkei neben Teppichen auch Kelims zu sammeln.

1969 erschien das Buch von Landreau und Pickering «From the Bosphorus to Samarkand – Flat woven Rugs» als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Washington Textile Museum. Ausstellung und Buch widmeten sich zwar allgemein den Flachgeweben, für das Interesse am Kelim sind sie aber besonders bedeutungsvoll. Der Katalog ist immer noch eine wunderbare Einführung für den beginnenden Sammler.

Um diese Zeit muss es auch gewesen sein, dass eine Gruppe junger Leute in England – einige sind wohl auf dem Foto in David Black's Buch «The undiscovered Kilim» zu sehen – begann, Kelims zu sammeln. Sie haben sich um das Sammeln von Kelims entscheidende Verdienste erworben. Einige sind Händler geworden und haben mit hervorragendem Geschmack die Richtung des Sammelns mitbestimmt, insbesondere die Betonung des anatolischen Kelims. Sie haben Ausstellungen gemacht, so zum Beispiel die Ausstellung anatolischer Gebets-Kelims von David Black, Michael Franses und Clive Loveless «In Praise of Allah» mit einem kleinen Katalog von Yanni Petsopoulos. Oder einige Jahre später die Ausstellung «Kilims – the traditional Tapestries of

Turkey» in Dublin von Michael Franses und Alan Marcuson. Sie haben ferner, was auf das Sammeln noch einflussreicher war, Bücher über Kelims veröffentlicht. Zum Beispiel David Black als Herausgeber von «The undiscovered Kilim» oder Yanni Petsopoulos als Autor von «Kilims» – übrigens heute noch ein Standardwerk.

Es waren Liebhaber-Händler, vielfach zugleich Kunden ihrer Händlerkollegen – notgedrungen wohl auch, denn der Kreis der Interessenten und erst recht der Sammler war klein und ist es bis heute geblieben. Ich schätze, dass es in den siebziger Jahren kaum fünf ernsthafte Sammler gab, die systematisch die besten Kelims sammelten¹³. Georgie Wolton, deren Sammlung und Trend zum Teil durch die Reportagen in HALI (Vol.4 Nr.1; Vol.7 Nr.2) bekannt wurden, gehört sicher dazu. Ebenso Herwig Bartels, aus dessen Sammlung einige wenige Stücke bekannt geworden sind¹⁴.

Man spricht inzwischen zwar von weiteren, welche Spitzenstücke sammeln, etwa jeweils einer bis zwei in Österreich, der Schweiz, Italien, der Bundesrepublik, den USA und der Türkei. Sie sind aber öffentlich noch nicht in Erscheinung getreten. Vielleicht ändert sich das, wenn die derzeitigen Ausstellungs- und Publikationspläne verwirklicht werden.

Neben diesen Sammlern gibt es einen stetig wachsenden Kreis von Kelim-Interessenten, die – wie mir John Eskenazi und Henri Daumas sagten – zum Teil mit viel Geschmack Kelims als Einrichtungsgegenstände erwerben – wie es vor 100 Jahren die bürgerlichen Kreise taten – vielleicht mit leicht veränderten Vorzeichen («Living with Kilims»). Aus diesem Kreis kommen neue Sammler; Dr. Friedrich Spuhler schätzt, das es in der Bundesrepublik etwa 20 sind, die vor allem anatolische Kelims sammeln. Ich tappe da etwas

im Dunkeln und muss mich teilweise auf die Aussagen von Händlern verlassen, denn nur vereinzelt gibt es Kontakte unter den Sammlern, und an die Öffentlichkeit ist diese – jüngste – Generation auch noch nicht getreten.

Will man erfahren, was gesammelt wird, kann man sich mit Hilfe der Händlerkataloge einen ganz guten Eindruck verschaffen. Weniger über Versteigerungskataloge, schon deshalb, weil Kelims dort nur sporadisch auftauchen; im übrigen habe ich dort kaum einen Spitzenkelim gesehen. Die tauchen allerdings auch in den Händlerkatalogen selten auf. Die Handvoll herausragender Kelims, die jährlich auf den Markt kommen, wird kaum veröffentlicht. Für diese Kelims braucht nicht erworben zu werden; die verschwinden alsbald in den Sammlungen.

Trotzdem geben die seit Mitte der siebziger Jahre bis heute erschienenen Kataloge von Bausback, Frauenknecht – dessen erster zusammen mit Klaus Franz –, Sailer, Eskenazi – zuletzt mit Valcarengi – Rageth, Bernheimer, Konzett, Stingl, Batki – und damit habe ich sicher einige nicht genannt – einen hervorragenden Überblick über das, was seit Mitte der siebziger Jahre angeboten, gekauft und damit auch gesammelt wurde. Sie dokumentieren Tendenzen nicht nur zum anatolischen Kelim, sondern innerhalb der anatolischen Kelims zu den ursprünglichsten und ältesten. Hier muss der kleine schwarze Katalog von Bertram Frauenknecht von 1982¹⁵ besonders erwähnt werden. Frauenknecht wagte es als Händler, überwiegend fragmentarische und unrestaurierte Kelims einem privaten Publikum anzubieten und ihm damit eine ganz neue Qualität und zugleich zeitliche Dimension zu erschliessen. Und er hatte Erfolg. Vielleicht sogar noch mehr als das. Wurden Fragmente bisher nur von wenigen wie zum Beispiel Garry Muse bemerkt,

läuft ein makelloser Kelim heute Gefahr, sich schon auf Grund seines Zustandes zu disqualifizieren.

Ich habe bisher fast ausschliesslich über die privaten Sammler und Händler-Sammler gesprochen – und das mit Absicht. Sie sind es vor allem, die den Kelim – und besonders den anatolischen Kelim – mit einem neuen Auge gesehen, und ihre Sicht einem immer breiter werdenden Publikum vermittelt haben. Das Engagement von Jürg Rageth ist das jüngste Beispiel dafür.

Die Öffentlichen Sammler spielen daneben – zumindest was anatolische Kelims angeht – eine geringere, wenngleich zunehmend wichtige Rolle. Die ersten Kelim- und Flachgewebe-Ausstellungen im Washington Textile Museum und seine Kataloge der sechziger Jahre habe ich bereits erwähnt. Weitere Veröffentlichungen über Flachgewebe sind hinzugekommen. Dieses Museum besitzt etwa 110 Kelims, davon etwa die Hälfte aus Anatolien und dem Balkan und 35% aus Persien. Damit hatte es bisher die grösste Kelim-Sammlung im Westen¹⁶.

Das Victoria & Albert Museum hat insgesamt 48 Kelims, davon 16 aus Anatolien. Das Islamische Museum in Ost-Berlin hat (nach dem Katalog von 1986)¹⁷ etwa 30 Kelims, davon 20 aus Anatolien. In vielen anderen Textilsammlungen von Museen sind Kelims vertreten, wie schon gesagt, besonders auf dem Balkan und in Russland. Aber zum einen unterhalten wir uns hier über anatolische Kelims und zum anderen interessieren in diesem Zusammenhang diejenigen Sammlungen, welche die neue Sicht des Kelims, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, reflektieren. Deshalb möchte ich von den vielen staatlichen und religiösen Sammlungen in der Türkei nur die von Belkıs Balpınar seit 1972 zusammengetragene Sammlung des Vakıflar Museums in Istanbul nennen. Sie

ist Ihnen sicherlich durch den von Belkıs Balpınar und Udo Hirsch gemachten Katalog¹⁸ teilweise bekannt.

Dieser Katalog, wie übrigens auch einige Kapitel des 1981 erschienenen Katalogs der Arthur Jenkins Collection von Cathryn Cootner¹⁹, waren für das Sammeln von ausserordentlicher Bedeutung. Sie bezeugen, dass auch Museums-Fachleute begonnen haben, anatolische Kelims nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Funktion und Technik – also in der Tradition des 19. Jahrhunderts – zu sehen. Man könnte allerdings zögern, es einen Beginn zu nennen, denn darüberhinaus sind mir nur zwei nennenswerte Sammleraktivitäten von Museen aus jüngster Zeit bekannt geworden²⁰.

Das Museum für Völkerkunde in München hat vor kurzer Zeit eine kleine Sammlung (ca. 40 Stück) anatolischer Kelims von Herrn Spuhler erworben. Wie ich höre, soll es ein Anfang sein.

Gespannt bin ich nach dem sehr viel versprechenden Editorial in HALI 47 («the best in the west»), wie die Sammlung aussieht, die Cathryn Cootner neulich für das M.H. de Young Memorial Museum in San Francisco von Garry Muse, beziehungsweise Caroline Jones erworben hat. Die Ausstellung dieser Sammlung im Herbst dieses Jahres schliesst vielleicht eine erste Phase des Sammelns nach der Neuentdeckung des Kelims vor etwa 30 Jahren ab.

Erlauben Sie mir, mit einigen persönlichen Überlegungen und Thesen zu schliessen:

1. Wenn man einmal nüchtern feststellt, wer zur Zeit alte anatolische Kelims sammelt, dann sind es zwei, drei Museen und

einige wenige private Sammler. Es gibt fast mehr Händler als Sammler. Da könnte einem der Gedanke kommen, dass das «Getue» um den Kelim von diesen inszeniert ist und die Preise manipuliert sind.

Ich glaube das nicht. Es gibt gute Gründe dafür, dass die anatolischen Kelims noch nicht die Beachtung und Verbreitung gefunden haben, die sie verdienen.

Einmal verschwindet der Kelim in der Fülle des Angebots auf dem Kunstmarkt; dazu sind alte Kelims inzwischen selten und auch teuer geworden. Wenn ich versuche, mich in die Situation des Leiters eines Völkerkunde-, Textil-, Kunstgewerbe- oder Islamischen Museums zu versetzen, so muss ich gestehen, dass auch da der Kelim nur eines unter vielen sammelnswerten Objekten ist. Und da ästhetischer Reiz eher von untergeordneter Bedeutung ist, gibt es keinen Grund zur Bevorzugung.

Allgemein ist der Kelim auch heute noch mit vielen Vorurteilen belastet. Ich will gar nicht weiter reden von denen, welche ihn für einen minderen Teppich halten, der gleichwohl auf den Boden gehört. Für seine Bedeutung ist aber auch abträglich, dass er zur Gattung der Volkskunst, des Kunsthandwerks, der Frauenkunst und der Textilien gehört – und nicht von Van Gogh signiert ist. Selbst als Gegenstand der islamischen Kunst – für den ich ihn überwiegend nicht halte – könnte er bei uns immer noch auf wenig Aufmerksamkeit hoffen.

Schließlich stellt er durch seine Formate und – bei alten Kelims – seinen technischen Zustand besondere Anforderungen an die Begeisterung des Erwerbers.

2. Ein Wort zu den Preisen.

Die frühen Sammler berichten gerne, wie wenig sie für ihre Kelims in den sechziger und auch noch in den siebziger Jahren ausgegeben haben. Auch heute noch kann man Glück haben. Aber: Bereits Mitte der siebziger Jahre wurde für einen Spitzen-Kelim ein hoher Preis bezahlt. Ende der siebziger, Anfangs der achtziger Jahre konnte das bereits mehr als 50.000.– Fr. sein. Inzwischen habe ich von erheblich höheren Preisen gehört. Laut Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9. 12. 89 hat Eberhart Herrmann in München einen anatolischen Kelim für 150.000.– DM angeboten. Wenn das Gerücht um den Preis von 1,5 Millionen Dollar (die Angaben schwanken) für die schon erwähnte Sammlung Muse/Jones keine Ente ist, dann wäre das bei vielleicht 120 Kelims – davon ein grosser Teil fragmentarisch – ein beachtlicher Betrag. Man muss aber bedenken, dass seit Ende der siebziger Jahre Kelims von einem Alter und einer Schönheit aufgetaucht sind, die mit fast allen zuvor bekannten kaum zu vergleichen sind.

Soweit zu den Spitzenkelims und den Spitzenpreisen.

Die guten und sehr guten alten Kelims – darunter ganze Provenienzen sogar in Anatolien – die es wert sind, gesammelt zu werden, und von denen es ebenfalls immer weniger gibt, sind zwar auch teurer geworden. Die Steigerung hält sich aber ganz erstaunlich in Grenzen. Das ist für mich ein Zeichen dafür, dass es zu wenig Sammler gibt, die obendrein alle das gleiche sammeln.

3. Die allgemeine Wertschätzung der alten anatolischen Kelims halte ich gleichwohl für gerechtfertigt. Auch für mich sind sie die schönsten und bedeutendsten.

Ich sehe aber auch Nachteile. Nicht wenige Sammler und Händler blicken mit elitärer Verachtung auf alles herab, was nicht anatolisch, fragmentarisch und älter als 200 Jahre ist. Einem Teppichliebhaber würde niemals einfallen, in ähnlicher Weise alle Teppiche zu beurteilen, die nicht persisch sind und aus dem 16. Jahrhundert stammen.

Eine solche Einstellung schadet dem Sammeln und dem Kelim. Sie könnte junge Enthusiasten davon abhalten, mit dem Sammeln von Kelims zu beginnen, die nicht fragmentarisch und älter als 200 Jahre sind, dafür aber billiger.

Ich glaube aber, das geht vorüber. Wenn demnächst die grossen Sammlungen publiziert und damit die Maßstäbe gesetzt sind, wenn ferner weitere Spitzenkelims in Museums-Sammlungen verschwunden sein werden, wird sich das Verhalten der Sammler normalisieren.

HALI hat meines Erachtens mit der Auswahl der Abbildungen in seinem letzten Kelim-Artikel (HALI 46) versucht, den Weg zu weisen.

4. Ich habe das Sammeln von Kelims als eine Geschichte der Sammler oder doch als eine Entwicklung ihrer Anschauungen dargestellt.

Man kann auch anders ansetzen und fragen, was hat es denn im Laufe der Zeit an Kelims zu sammeln gegeben? Was kam auf den Markt? Auch da gab es eine Entwicklung, die nicht nur von dem bestimmt war, was die Sammler wünschten. Ich muss hier allerdings besonders vorsichtig sein, denn ich kann auf das Angebot nur von den Beständen schliessen.

Danach sind vom späten 19. Jahrhundert bis in die siebziger Jahre diese Jahrhunderts hinein fast ausschliesslich neue oder nicht sehr alte (sagen wir höchstens aus dem frühen 19. Jahrhundert) Kelims aller Provenienzen bekannt geworden.

Mit dem wachsenden Interesse an Kelims in den siebziger Jahren machten sich einige junge westeuropäische – und von ihnen angesteckt – vor allem türkische Händler neben einigen wenigen Feldforschern auf die Suche. Sie brachten ganz neue Provenienzen und Arten und vor allem wesentlich ältere, meist fragmentarische Kelims an den Tag und auf den Markt. Sie erinnern sich sicherlich an die Abbildung Nr.1 in Yanni Petsopoulos' Kelim-Buch, den Afyon-Kelim aus dem Victoria & Albert Museum. Er gibt keinen Kommentar dazu, wodurch die Abbildung wie eine Preisfrage wirkt.

Belkıs Balpınar und Udo Hirsch stellten diesen Kelimtyp dann unter anderem 1985 in HALI 26 vor.

Herwig Bartels machte mich darauf aufmerksam, dass Kelimtypen oder Provenienzen in den letzten Jahren nicht nur entdeckt worden sind, sondern dass der neuerschienene Typ kurze Zeit später wieder vom Markt verschwunden ist. Als Beispiel könnte man die blaugrundigen Antalya-Kelims nennen. Man kann sich das so erklären, dass eine unbekannte Provenienz aufgespürt wurde, die wenigen alten Kelim alsbald in den Sammlungen verschwanden und damit gleich die ganze Art – sofern sie nicht weiter hergestellt wurde. Für das Sammeln folgt daraus: wenn heute jemand zu sammeln beginnt, hat er kaum Chancen, bestimmte Arten noch zu erwerben. Er mag entschädigt werden durch unbekannte Provenienzen, die Händler und Feldforscher entdecken werden – hoffentlich.

5. Die Zahl der Kelims, die von fachkundigen Feldforschern an Ort und Stelle erworben wurden, ist verhältnismässig gering. Viele davon befinden sich in den Museen der Türkei.

Im übrigen – möchte ich einmal sagen – sind die Kelims, die wir kennen, von türkischen Händlern gefunden und auf den Markt gebracht worden. Westliche Händler, Sammler und Amateure haben, soweit ich sehe, Kelims nur ausnahmsweise an Orten erworben, an denen sie bis zum Verkauf in Benutzung waren. Von den Händlern sind die Kelims fast ausschliesslich an private Sammler verkauft worden.

Die Händler und Sammler sind es also, die massgeblich entscheiden, welche Kelims erhalten bleiben und der Forschung zur Verfügung stehen. Da letztlich der Sammler und Liebhaber, welcher bezahlt, der Motor des ganzen ist, ist es seine Willkür, welche bestimmt, was überdauert.

Die Nachteile dieses «Auswahlsystems» liegen auf der Hand. Wieviel besser wäre es für die Wissenschaft und die systematische Erhaltung des Kelims, wenn die durch Kenntnis und Stellung Berufenen die Initiative in der Hand hätten.

Die Direktorin eines Museums, bei der ich mich über das professionelle Desinteresse beklagte, tröstete mich. Sie fand die Situation weder aussergewöhnlich noch bedauernswert.

Und sie hat vielleicht recht. Man sollte nicht fragen, wer bestimmt, sondern was bestimmt über den Erwerb eines Kelims. Es sind das Interesse – unter vielerlei Aspekten – und vor allem die Begeisterung für das Stück. Je teurer oder schwieriger der Erwerb, umso mehr ist davon nötig.

Wenn das die Kriterien sind, unter denen der zukünftige Bestand an Kelims bei uns ausgewählt werden wird, dann kann sich die Wissenschaft das wohl gefallen lassen. Was keine Begeisterung erzeugt, ist auch des Schweisses künftiger Gelehrter nicht wert.

Dr. Johannes Wolff, Innstr. 9, D-8000 München 80

- 1 Cassin, C., *Image Idol Symbol – Ancient Anatolian Kelims*, New York 1989.
- 2 Vergl. z.B. den osmanischen Kelim im Bayerischen Armee-Museum in Ingolstadt, abgebildet in: *Osmanisch-Türkisches Kunsthandwerk*, München 1979, Abb. 1.
- 3 Inventarisiert 1868, vergl.: Spuhler, F., *Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin*, München 1987, S.124.
- 4 Zwei türkische Kelims.
- 5 Vergl. z.B. die Bestände im Museum für Islamische Kunst Berlin, in: Spuhler, a.a.O.(FN 3), S.126 ff; laut Mitteilung des Victoria + Albert Museums London vom Dezember 1989 besitzt es 48 Kelims aus 14 Provenienzen, darunter 16 anatolische, 3 kaukasische, 7 persische und 9 rumänische; laut Mitteilung vom September 1989 besitzt das Metropolitan Museum of Art in New York 14 Kelims aus Turkestan, dem Iran und Anatolien aus dem 16. bis 19. Jahrhundert, der erste dieser Kelims (Persien, 16. Jhd.) wurde 1931 erworben; das Rijksmuseum in Amsterdam, das Cleveland Museum of Art und das Saint Louis Art Museum haben jeweils 1–3 Kelims; eine mir im einzelnen nicht bekannte Anzahl von Kelims befindet sich darüber hinaus im Museum für Angewandte Kunst in Köln, im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, im Musée du Louvre in Paris, in der David-Collection in Kopenhagen und im Benaki-Museum in Athen.
- 6 Kurdisch, armenisch, azerbaidzhanisch, usbekisch, kirgisisch, turkmenisch, ferner aus dem Moldaugebiet und der Ukraine; neben Decken auch Säcke u.a.
- 7 In Achkabad turkmenische, in Baku azerbaidzhanische, in Taschkent usbekische, in Kichinev moldavische, im Museum für die Kunst der Völker des Ostens in Moskau kaukasische.
- 8 Auskunft Dr. Friedrich Spuhler, vergl. auch: Spuhler, a.a.O. (FN 3), S.124.
- 9 Katalog von Oelcer, N., *Kilims*, Istanbul 1989.

- 10 Katalog von Balpınar B., und Hirsch, U., Vakıflar Museum Istanbul – Flachgewebe, Wesel 1982.
- 11 Weitere Kelimbestände im Konya-Museum, Konya; Vakıflar Warehouse for Rugs and Kilims, Ankara; Vakıflar Museum, Sivas; Völkerkunde-Museum, Ankara; Adana Museum, Adana; Koyunoglu Museum, Konya; Müftülük, Sivas; Tokat Museum, Tokat.
- 12 Enderlein, V., Orientalische Kelims, Berlin 1986.
- 13 Vergl. z.B. die Dokumentation über die Aufbewahrungsorte der abgebildeten Kelims bei Petsopoulos, Y., Der Kelim, München 1980, S.395.
- 14 In: «Kunst + Antiquitäten», Heft 1 und 2, 1985.
- 15 Frauenknecht, B., Anatolische Kelims, Nürnberg o.J. (1982).
- 16 Weitere Provenienzen: Kaukasus, Zentralasien, China, Marocco
- 17 Vergl. Fussnote 12.
- 18 Vergl. Fussnote 10.
- 19 Cootner, C., Flat-Woven Textiles, Washington D.C. 1981.
- 20 Da es sich um eine rein Völkerkundliche Sammlung handelt, möchte ich die Abteilung Westasien des Museums für Völkerkunde – Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin – nur an dieser Stelle erwähnen, Vergl. auch: Dombrowski, G., und Pfluger-Schindlbeck, I., Flachgewebe aus Anatolien, Berlin 1988.



Zum Wiedergeburtsmotiv im anatolischen Kelim

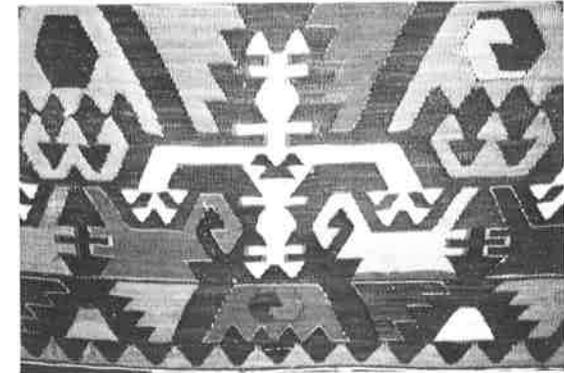
Udo Hirsch

Schon vor Jahren wurde von Max Allen in einer umfangreichen Arbeit die Bedeutung und Verbreitung des abstrakten Geburtsmotivs auf Textilien dargestellt¹. Ein Siegel von Susa, datiert auf etwa 2500 v. Chr., zeigt ein realistisches Geburtsmotiv mit zwei Vögeln und einem Stier, zusammen mit einem abstrakten Geburtsmotiv. Das abstrakte Motiv fand eine weite Verbreitung, seine ursprüngliche Form hat es jedoch besonders auf anatolischen Kelims beibehalten (Abb. 1 + 2).

Eine realistische Variante fand man als grosses Relief bei den Ausgrabungen von Çatal Hüyük, einer neolithischen Siedlung in Zentralanatolien². Diese Darstellung wurde auf 6600 v. Chr. datiert. Das entsprechende Motiv fand auf anatolischen Kelims eine nur regionale Verbreitung (Abb. 3 + 4).

Auf ein weiteres Motiv der frühen Mythologie Vorderasiens, auf das der Fruchtbarkeitsgöttin, wurde ebenfalls schon vor Jahren hingewiesen³. Die Kontinuität in der Darstellungsweise von Göttinnen ist über Jahrtausende belegt (Abb. 5–7).

Die Wiedergeburt hat, als eine der wichtigsten Vorstellungen des Menschseins, schon immer einen bedeutenden Platz in der Kulturentwicklung eingenommen. Ich möchte nun versuchen, den Ursprung und den Werdegang des Motivs darzustellen, das als

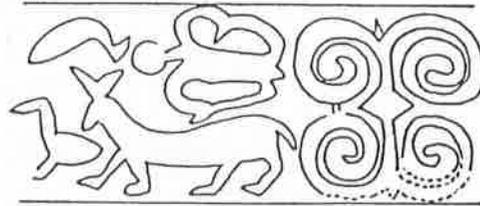


Symbol für die Wiedergeburt gelten kann. In verschiedenen Mythologien gelten Vögel als Repräsentanten göttlicher Macht; sie werden als Todesboten verwendet, sie werden als Begleiter der Seele von einem Leben in ein anderes bezeichnet oder sie gelten ganz allgemein als Beschützer und Garant für das Unsterbliche im Menschen.

Eine hethitische Stele aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. zeigt den verstorbenen Sohn auf dem Schooss seiner Mutter. Der Tote hält auf einem Stock einen Vogel, der in diesem Zusammenhang meist als Seelenvogel bezeichnet wird (Abb. 8).

Eine der frühesten Darstellungen eines Vogels im Zusammenhang mit dem Tod fand man auf einer Höhlenwand in Südfrankreich (Abb. 9). Sie wurde auf 15–13000 v. Chr. datiert. Warum jedoch hat gerade der Vogel im Zusammenhang mit dem Tod des Menschen eine mythologische Bedeutung erhalten? Diese Frage lässt sich, so meine ich, mit Untersuchungsergebnissen früher Beerdigungspraktiken beantworten. Schon aus der Zeit vor 60 000 v. Chr. kennt man Gräber palaeolithischer Jäger und Sammler, die mit Ocker bestreut wurden.

1) Siegel aus Susa, Iran, etwa 2500 v. Chr., abstraktes und naturalistisches «Geburtsmotiv», sowie Stier und Geier (nach: Collon 1987, S. 26).



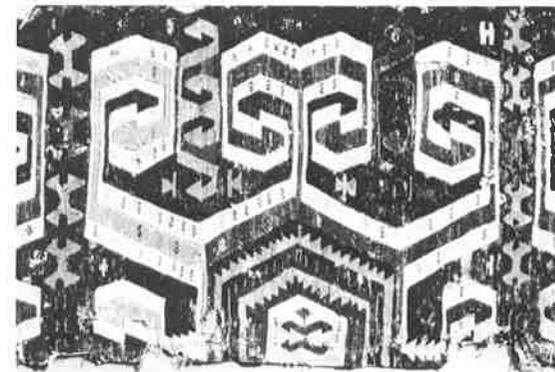
2) Kelim aus der Region Aksaray mit abstraktem «Geburtsmotiv».



3) Relief einer Göttin, Çatal Hüyük, (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. I., S. 46).



4) Kelim aus der Region Isparta mit naturalistischem «Geburtsmotiv».



Die Verwendung der roten Farbe – unseren heutigen Kenntnissen entsprechend symbolisiert sie das Leben – weist auf eine damals schon existierende Vorstellung des Lebens nach dem Tod hin. Etwa ab 12 000 v. Chr. werden im Nahen Osten erste Ver-

änderungen in der mobilen Lebens- und Wirtschaftsweise der palaeolithischen Jäger und Sammler erkennbar. Diese führten dann an einigen Orten zur Entwicklung der neolithischen Wirtschaftsweise, des Getreideanbaus und der Viehzucht. Aus der Übergangszeit sind einige der frühesten Dörfer bekannt. Aus einem dieser frühen Dörfer, aus Ain Mallaha in Palästina, wurden neben einmaligen, auch zweimalige Begräbnisse bekannt. Bei den letzteren waren die Knochen der Toten mit Ocker bestrichen⁴.



5) Fruchtbarkeitsgöttin aus Hacilar, etwa 6200 v. Chr., (Museum of Anatolian Civilisations Ankara).



6) Fruchtbarkeitsgöttin aus Nordmesopotamien, etwa 4600 v. Chr. (nach: Dannheimer 1985, Tafel 1).



7) Kelim aus der Region Mut mit Fruchtbarkeitsgöttin «Elibelinde-Motiv».



8) Hethitische Stele, Toter mit Seelenvogel auf einem Stock, etwa 8. Jahrh. v. Chr., (nach: Anatolian Civilisations 1983, Vol. I., S. 267).

Man kann jedoch Knochen nur dann mit Ocker bestreichen, wenn vorher das Fleisch von den Knochen entfernt wurde. Dies erreicht man einmal, indem man den Toten begräbt, die Verwesung abwartet, die Knochen dann wieder ausgräbt, sie reinigt und vor dem zweiten Begräbnis mit Ocker bestreicht.

Eine andere Möglichkeit bietet sich, indem man den Toten auf einer Plattform, ausser Reichweite von Hunden, Schweinen und grösseren Raubtieren, unter freiem Himmel der Verwesung aussetzt. Der Vorgang wird hierbei von aassfressenden Vögeln beschleunigt. Welche der beiden Methoden in Ain Mallaha um etwa 9500 v. Chr. angewandt wurde, lässt sich nicht eindeutig beantworten.

Etwas mehr als 2000 Jahre später wurden im zentralanatolischen Catal Hüyük die Knochen der Toten immer noch mit Ocker bestrich-



9) Höhlenbild, Lascaux, Toter und Vogel auf einem Stock, etwa 15–13000 v. Chr. (nach: Bataille 1983, S. 113).

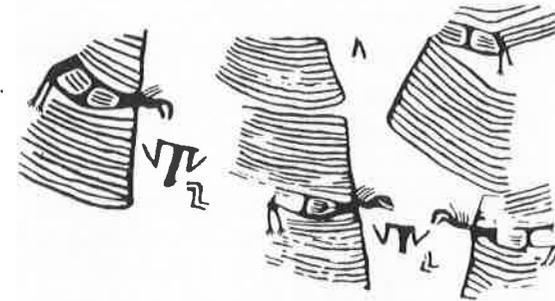
chen, jedoch zusätzlich, mit Geweben umwickelt, in Kulträumen begraben. Dieser Brauch hat sich bis heute in einigen Gemeinden Griechenlands und Jugoslawiens erhalten. Dort werden nach einem ersten Begräbnis und einer entsprechenden Wartezeit die Knochen wieder ausgegraben, von Frauen gereinigt, mit Rotwein begossen, mit weissen Stoffen zu einem Bündel zusammengewickelt und schließlich in der Familiengruft zu den Bündeln der Vorfahren gelegt⁵.

In Çatal Hüyük wurde jedoch auch die zweite Methode der Knochenreinigung angewandt. Mehrere der Wandbilder zeigen kopflose menschliche Körper, umgeben von Gänsegeiern, den größten Aasfressern unter den Vögeln Vorderasiens (Abb. 10).

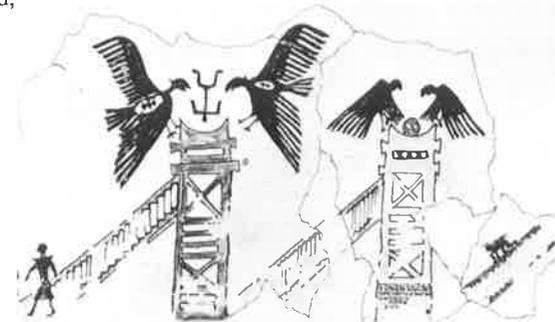
Auf einem weiteren Wandbild sieht man eine Person (Priester?), die versucht, zwei Geier von einem kopflosen Körper abzuhalten (?). Ein anderes rekonstruiertes Wandbild zeigt zwei Türme, mit einem kopflosen Körper, bzw. dem Schädel des Toten, jeweils flankiert von zwei Gänsegeiern (Abb. 11). Weitere Wandbilder zeigen männliche oder weibliche Personen, die jeweils zwei Geier am Hals halten (Abb. 12).

Wir wissen, dass nach frühen mythologischen Vorstellungen das Bestreichen der Knochen mit Ocker dem Leben nach dem Tode dienen soll. Wir haben auch erfahren, dass in Çatal Hüyük die dazu notwendigen Voraussetzungen von Geiern geschaffen wurden und zwar unter der Kontrolle von Priesterinnen oder Priestern als Repräsentanten der höchsten Gottheit. Aus der Gesamtheit der in neolithischen und auch späteren Siedlungen gefundenen Darstellungen wissen wir, dass die Muttergöttin die Zentralfigur der Mythologie des Vorderen Orients war. Entsprechend kann die Muttergöttin, wenn sie mit zwei Geiern dargestellt wird, als Garant

10) Transcript eines Wandbildes, Çatal Hüyük VII 8, Gänsegeier und kopflose Menschenkörper (nach: Mellaart 1964, pl. VII).



11) Rekonstruiertes Wandbild, Çatal Hüyük E VIB/3, Totenturm mit Geier (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. I., S. 60).



12) Detail eines rekonstruierten Wandbildes, Çatal Hüyük A.II/1. Eine weibliche Person hält zwei Geier (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. I., S. 65).



für ein Leben nach dem Tod, bzw. als Motiv der Wiedergeburt angesehen werden.

Eines der Wandbilder mit Geiern unterscheidet sich in einem, so meine ich, ganz wesentlichen Detail. Anstelle der geraden Vogelbeine erkennt man typisch nach hinten abgewinkelte Menschenbeine (Abb. 13). Dies kann bedeuten, dass hier Priesterinnen oder Priester, verkleidet als Geier, das Ritual der Knochenreinigung ausübten, um so die Vorbedingungen für die Wiedergeburt zu schaffen.

Wenn nun in einigen Fällen Menschen in Geierkleidung die Knochen der Toten gereinigt haben, so ist damit einerseits die Bedeutung und Funktion des Geiers als Machtsymbol der Muttergöttin und andererseits die Darstellung der Göttin mit zwei Geiern als Motiv der Wiedergeburt belegt.

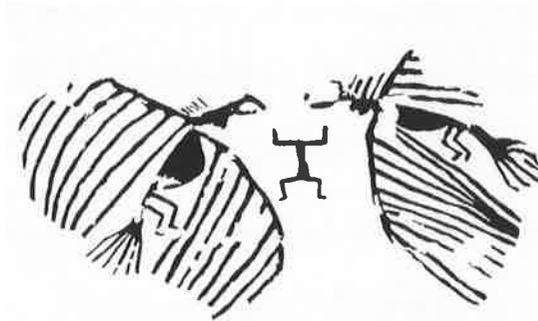
Als Hinweis für die Richtigkeit dieser Theorie zitiere ich Hans Helbaek, der die in Gewebe eingewickelten Knochen eines neugeborenen Kindes von Çatal Hüyük beschrieb:

«Since the bones are red, the flesh must have been removed before the skeleton was sealed up in the repository. This shows, that the primary treatment of corpses was highly developed as it must be a precarious job to remove the flesh from such a delicate skeleton without losing tiny units such as the fingertip bones, which were actually found in this case»⁶.

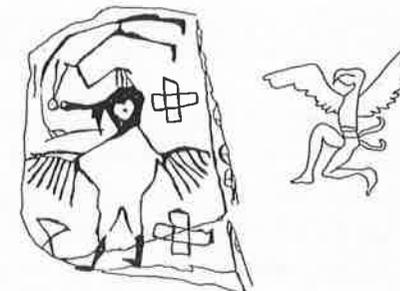
Hätten nun anstatt Menschen echte Geier die Knochen des neugeborenen Kindes gereinigt, so wären wohl kaum die winzigen Fingerknochen erhalten geblieben.

Es gibt viele spätere Hinweise auf Menschen in Vogelkleidung im Zusammenhang mit Reinigungsriten. So wurde zum Beispiel in

13) Transcript eines Wandbildes, Çatal Hüyük E. VII/23; Geier mit Menschenbeinen (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. I, S. 59).

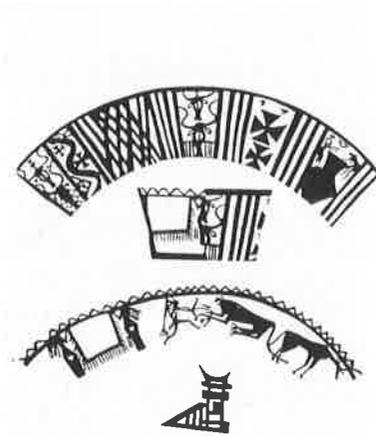


14) Vogelmensch und Menschenkörper, Kültepe, etwa 2300–1700 v. Chr., Vogelmensch, Karahüyük, etwa 1800 v. Chr. (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. III, S. 88).



Kültepe in Anatolien die Darstellung eines Vogelmenschen zusammen mit einem menschlichen Körper, datiert auf ca 2300–1700 v. Chr., gefunden. Andere Darstellungen, sie sind vergleichbar mit den Genien Mesopotamiens, fand man im anatolischen Karahüyük (1800 v. Chr.) (Abb. 14).

Mehr als hundert Textilfragmente wurden in Çatal Hüyük gefunden. Sie waren zum Einwickeln der Knochen verwendet worden und soweit erkennbar ungemustert. Dies sollte jedoch nicht



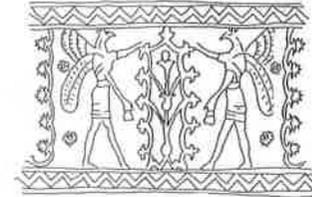
15) Bemalte Keramik von Arpachiyah /Niniveh, 5250 v. Chr; Grosser Keramikbehälter für Getreidelagerung oder Bestattung, Swastika-Schöpfungsmotive, Stierköpfe, weibliche Personen mit Kultgeweben, Hirsch, Leopard und Totenturm (nach: *The Goddess from Anatolia* 1989, Vol. I, S. 61).

verwundern, da bis heute Totentücher und -hemden ungemustert sind. Zusätzliche Prunkkleider, Grabbeigaben und besonders die Wände von Grabkammern, Kulträumen und Tempeln wurden jedoch meist mit mythologischen Motiven reich ausgestattet. In Çatal Hüyük scheint das auch schon so gewesen zu sein. Man fand Gewebe imitierende Wandbilder. Man fand aber auch Haltepflocke in den Wänden, die zum Aufhängen von Geweben gedient haben können. Zusätzlich fand man Abdrücke von Textilstrukturen auf bezeichnenderweise unbemalten Wandflächen als direkte Hinweise auf Wandbehänge⁷. Vermutlich waren diese Textilien mit ähnlichen Motiven ausgestattet, wie wir sie von den Wandbildern kennen.

Textilien brennen schnell, auf Putz gemalte Wandbilder können dagegen erhalten bleiben. So kennen wir von Çatal Hüyük besonders viele Wandbilder, darunter einige, die man als gemalte



16) Zwei Türme mit Vögeln und Stieren als Kultvase, Kültepe etwa 1800 v. Chr. (nach: Bittel 1977, S. 77).



17) Göttin als Lebensbaum mit zwei Vögeln oder Vogelmenschen, oben Assyrien, 1243–1207 v. Chr., unten Rhodos, 700 v. Chr.

Kultgewebe bezeichnen kann.

Das in den frühneolithischen Grossiedlungen entstandene mythologische Konzept, dessen besonders reiche Ausdrucksformen uns auch in Çatal Hüyük begegnen, erfuhr schon früh und zusammen mit den Kenntnissen der Pflanzen- und Tierzucht eine weite Verbreitung. Mehr als tausend Jahre nach Çatal Hüyük zeigt eine Kultkeramik aus Nordsyrien, datiert auf 5250 v. Chr., die wichtigsten Elemente des mythologischen Konzeptes in kompakter Form. Besondere Beachtung verdienen die von Priesterinnen (?) präsentierten Kultgewebe und der Turm für die Toten (Abb. 15).

Einige tausend Jahre später treffen wir in Anatolien noch immer auf Elemente des gleichen mythologischen Konzeptes. Bei den



18) Göttin als Lebensbaum mit zwei Vögeln, rechts Rhodos, 700 v. Chr., links Horuztepe, 2000 v. Chr. (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. III, S. 86).

Ausgrabungen von Kültepe fand man zwei Türme mit Vögeln als Kultvasen, die auf das 19. Jahrhundert v. Chr. datiert wurden (Abb. 16). Wahrscheinlich wurden auch noch zu diesem Zeitpunkt Vögel als Garant für eine Wiedergeburt angesehen.

Die neolithische Wirtschaftsweise des Getreideanbaus und der Viehzucht war expansiv. Hauptsächlich ausgehend von nördlichen Teilen des Fruchtbaren Halbmondes und von Anatolien, den wichtigsten neolithischen Zentren, wurden die Nachbargebiete sukzessiv besiedelt. Grundlage der besonders expansiven neolithischen Zentren war das domestizierte Rind. Es bot ein vielfaches mehr an Fleisch und erzeugte einen grösseren Reichtum, konnte allerdings nur in fruchtbaren Regionen in grösserer Zahl gehalten werden. In diesen Gebieten nahm der Stier einen wichtigen Platz in der Mythologie ein. Im Norden des Fruchtbaren Halbmondes wurden mehr Schafe, in den östlichen Gebirgszonen hauptsächlich Ziegen gehalten. Die hier entstandenen neolithischen Siedlungen waren entsprechend den begrenzten Ressourcen kleiner und weniger expansiv.

Ein Beispiel bietet Luristan. Die aus dieser Region bekannt gewordenen typischen Ziegendarstellungen blieben, als Teil des

19) Geflügelte Todesgöttin mit zwei Vögeln und Löwen, Niniveh etwa 2000 v. Chr. (nach: Parrot 1961, S. 287).



mythologischen Konzeptes, über viele Jahrtausende in der Region, in der sie entstanden waren. Sie fanden erst später über die Stadt-Staaten Mesopotamiens Eingang in andere Gebiete.

In vielen mesopotamischen Stadt-Staaten wurde der bewässerte Gartenbau zur wichtigen Wirtschaftsweise. Dies hatte zur Folge, dass hier die Mutter- oder Fruchtbarkeitsgöttin nach und nach die Form einer Pflanze annahm und schliesslich als Lebensbaum dargestellt wurde⁸. Auf assyrischen Wandbildern wird der Lebensbaum meist mit zwei Genien, den Nachkommen der Geier, die früher die Göttin begleiteten, dargestellt. Spätere Beispiele stammen aus Rhodos, andere wurden in Horostepe, in der Türkei, gefunden (Abb. 17 + 18). Doch nicht überall erfuhr die Göttin mit Vögeln die gleiche Anpassung oder Veränderung. Die Todesgöttin aus Niniveh, 2000 v. Chr., ist immer noch als Göttin erkennbar (Abb. 19). Dagegen symbolisiert der doppelköpfige Vogel aus



20) Doppelköpfiger Vogel, Alaca Hüyük, etwa 1300 v. Chr. (nach: Bittel 1977, S. 190).

Alaca Hüyük aus dem 14. Jahrhundert v. Chr. auch ohne Göttin das Konzept der Wiedergeburt, bzw. das des ewigen Lebens (Abb. 20). Die Göttin Istar aus Syrien, 1800 v. Chr., und eine Göttin mit Vögeln im minoischen Stil – sie stammt aus dem gleichen Zeitraum – sind weitere Beispiele dieses variationsreichen Symbols (Abb. 21 + 22). Griechenland scheint schon vor dem 8. Jahrtausend die neolithische Wirtschaftsweise und die damit verbundenen Kult- und Kulturformen übernommen zu haben. Etwa um 700 v. Chr. gab es hierzu eine Renaissance, die das Einströmen altanatolischer Motive in die griechische Kunstwelt betraf. Unter diesen Formen



22) Göttin mit zwei Vögeln, minoisch, etwa 1800 v. Chr. (n: Demarque 1964, S. 114).



21) Göttin Istar mit zwei Vögeln, Alalah, 1800 v. Chr. (nach: Haas 1982, S. 88).



23) Göttin mit zwei Vögeln, kretische Urne, etwa 600 v. Chr. (nach: Demarque 1964, S. 344)

befanden sich auch Darstellungen des Wiedergeburtsmotivs – der Göttin mit Vögeln.

Alle diese, meist aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. stammenden naturalistischen Darstellungen, habe ich dem Wiedergeburtsmotiv aus dem 7. Jahrtausend gegenübergestellt (Abb. 23–26). Das Überleben dieser so ursprünglichen Form über mehr als 5000 Jahre ist nur unter bestimmten Voraussetzungen denkbar. Dazu gehören Stammesgruppen mit starken Elementen der Zusammengehörigkeit und mit eigenen ausgeprägten Religionsvorstellungen. Zu diesen Voraussetzungen können auch Gebiete gehören, die für Fremde wirtschaftlich und politisch uninteressant, und deshalb Fremdeinflüssen kaum ausgesetzt sind.

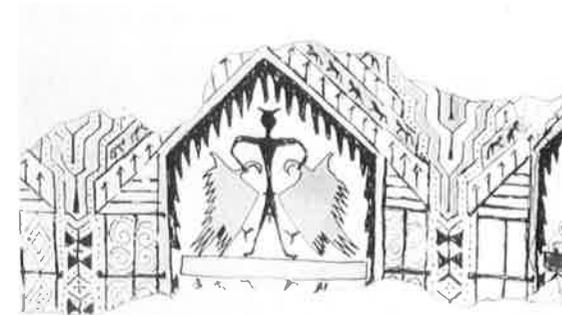


24) Göttin mit zwei Vögeln, Sparta, etwa 740 v. Chr. (nach: Hampe 1980, S. 226).

25) Göttin mit zwei Vögeln, Delos, etwa 680 v. Chr. (nach: Buschor 1969, S. 37).



26) Detail eines rekonstruierten Wandbildes, Catal Hüyük A III/II; Priester(?) mit zwei Vögeln (nach: The Goddess from Anatolia 1989, Vol. I, S. 62).

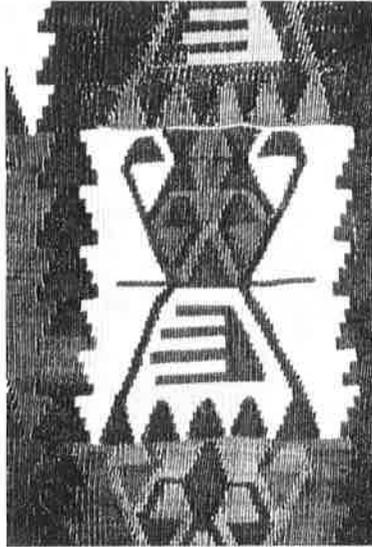


27) Detail eines anatolischen Kelims, Eskişehir; Wiedergeburtsmotiv.



Einige dieser Voraussetzungen, die das Überleben neolithischer Formen ermöglichten, haben in Anatolien bestanden. Dem neolithischen Wiedergeburtsmotiv von Çatal Hüyük kann ich nun seine rezente Version als Motiv auf einem anatolischen Kelim gegenüberstellen (Abb. 27). Zwischen beiden Formen liegen 8000 Jahre! Für diejenigen, die diesen langen Zeitraum als ein Argument gegen eine kontinuierliche Existenz des Wiedergeburtsmotivs ansehen, biete ich einen kürzeren Zeitraum an. Der Vergleich zwischen der frühgriechischen und der rezenten Form auf Kelims beträgt nur noch etwa 2000 Jahre. Dieser Zeitraum dürfte besonders denjenigen kaum Schwierigkeiten bereiten, die heute noch zur Maria als MUTTER GOTTES beten und an ihre Himmelfahrt glauben, bei der sie von geflügelten Wesen, den Engeln, begleitet wurde.

Entsprechend den vielen unterschiedlichen Darstellungen der



28) Detail eines ostanatolischen Kelims; Variante des Wiedergeburtsmotivs.

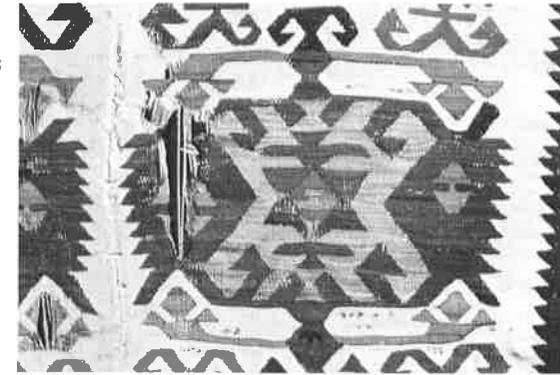


31) Detail eines anatolischen Kelims, Sivrihisar; um die Horizontalachse gespiegeltes Wiedergeburtsmotiv.

Göttin mit Vögeln als Statuetten, auf Gefäßen und Bildern kann man auch unterschiedliche Darstellungen des Wiedergeburtsmotivs auf Kelims erkennen. Besonders bekannt wurde eine leicht abstrahierte, um die Horizontalachse gespiegelte Form, die in der Türkei Elibelinde (Hände an der Hüfte) Motiv genannt wird (Abb. 28–31).

Im Neolithikum wurden bestimmte Gewebe ausschließlich für Kultzwecke verwendet. Die ersten schriftlichen Hinweise für eine solche Verwendung fand man bei den Ausgrabungen mesopotamischer Stadt-Staaten. Den dort gefundenen Aufzeichnungen entsprechend wurden in Tempel-Ateliers Kultgewebe mit mythologischen Motiven für den eigenen Gebrauch hergestellt. Später

30) Detail eines anatolischen Kelims, Taspinar; um die Horizontalachse gespiegeltes Wiedergeburtsmotiv.



29) Detail eines anatolischen Kelims, Sivrihisar; Variante des Wiedergeburtsmotivs.



produzierte man dort auch Luxustextilien mit meist geometrisch-floralen Musterelementen für den Export. Der Unterschied zwischen Kult- und Gebrauchsgeweben blieb jedoch immer deutlich erhalten.

Auch in Anatolien gab es Tempelterritorien, hethitische Schriften weisen auf sie hin. Später erfahren wir aus seleukidischen und römischen Aufzeichnungen über ihre politische und wirtschaftliche Bedeutung.

T. R. Broughton hat diese Aufzeichnungen zusammengestellt. Einige möchte ich hier zitieren:

«...the temple population consisted of the attendants of the oracle, the settlers in the sacred area and the persons in the attached territory...»

«...and temples that have been established everywhere on the Mt. Olgassys are held by the Paphlagonians...»

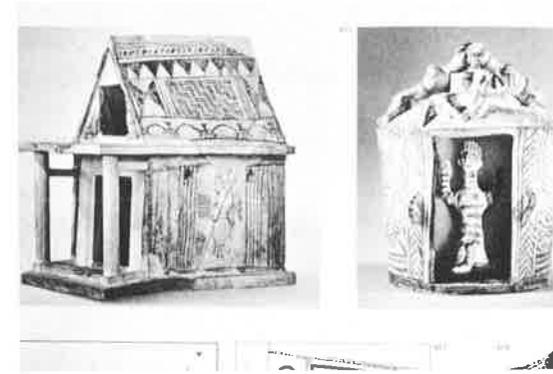
«...more or less independent villages, larger unions, or tribes adjacent to these temples which, recognizing the sacred authority, used the temple as their natural centre...»

«...in Phrygia and Caria is the deity named as the ruler or possessor of the village...»⁹.

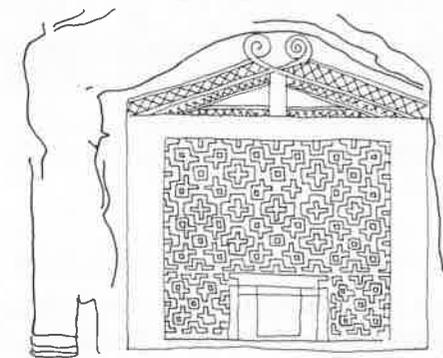
Ich glaube, dass in jedem Tempelzentrum einer Stammesgruppe ein bestimmter Kult-Kelim gewebt wurde, und zwar mit den mythologischen Motiven, welche die besonderen Fähigkeiten der Stammesgottheit darstellten. Tempelmodelle aus der Zeit um etwa 1000 v. Chr. sind nicht nur mit mythologischen Motiven bemalt, ihr Tempelzugang ist meist mit einem Teppich verschlossen (Abb. 32). Die Tempelwand des Midas-Monuments wird ebenfalls als Imitation eines Teppichs bezeichnet (Abb. 33), und viele Moscheen und katholische Kirchen haben immer noch einen Kelim oder ein anderes Gewebe als Vorhang, der den Eingang verschliesst.

Wegen des Klimas sind in Anatolien die Voraussetzungen für die Erhaltung von Textilien schlecht. Deshalb gibt es hier auch nur wenige direkte Belege für frühe Kult-Kelime. Im phrygischen Gordion fand man Fragmente eines Schlingenflorteppichs¹⁰ und reich mit Kassettenmustern ornamentierten Kelime als Grabbeigabe. Die Wände der Grabkammer waren ursprünglich mit Kelimen behängt, Teile hingen noch an den in die Wände geschlagenen

32) Tempelmodelle, links Heraion, etwa 700 v. Chr., rechts sub-minoisch, etwa 1100 v. Chr. (nach: Demarque 1964, S. 344).



33) Midasmonument, Türkei, etwa 560 v. Chr. (nach: Akurgal 1987, S. 501).



Pflöcken. Diese Kelime hatten rote Swastika-Motive auf naturfarbenem Grund¹¹. Entsprechend ihrer Verwendung und Musterung kann man sie als Reste von Kult-Kelimen bezeichnen.

Weitere Hinweise auf die Existenz anatolischer Kult-Kelime fand man in Ägypten. Eine koptische Grabkammer enthielt neben vielen koptischen Geweben einige, die als graeco-byzantinische Importe (vermutlich aus Anatolien) bezeichnet wurden. Und hier treffen wir wieder auf unser Wiedergeburtsmotiv¹² (Abb. 34).



34) Göttin mit zwei Vögeln auf einem römisch/byzantinischen(?) Gewebe aus Aegypten (nach; Ronchaud 1884, S. 17).

Ein weiteres Kultgewebe in Kelimtechnik ist aus Seide. Als Teil des Domschatzes von Halberstadt ist dieses Gewebe mit dem Hinweis – Vorderer Orient, 9. bis 10. Jahrhundert – versehen. Die Göttin in Multi-Elibelinde-Form in der einen Nische und die mehr zu einem Lebensbaum stilisierte Göttin in der anderen Nische sind je von zwei Vögeln flankiert.

Der untere Teil dieses Kultgewebes zeigt einen «Vogelmenschen» in einem Hexagon, zwei weitere Hexagone sind ange schnitten. Besonders beachtenswert sind auch die ursprünglich abstrakten Geburtsmotive, die durch beigefügte Formen einen fast schon wieder naturalistischen Charakter erhalten. Bezeichnenderweise wurde dieses Gewebe als Reliquienbeutel verwendet. Die auf ihm dargestellten Motive der Geburt, Fruchtbarkeit und Wiedergeburt entsprechen der frühen Mythologie des Vorderen Orients. Die formale und farbliche Gestaltung dieses Kultgewebes lassen deutlich eine anatolische Tradition erkennen¹³ (Abb. 35 + 36)

Ohne Zweifel haben die Weber nach der Auflösung der Tempelterritorien in Anatolien nicht aufgehört, Kult-Kelims zu weben. So

35) Reliquienbeutel, 9./10. Jhdt., aus dem Domschatz von Halberstadt (Ausschnitt). Göttin in Multi-Elibelinde-Form und als stilisierter Lebensbaum, flankiert von zwei Vögeln.



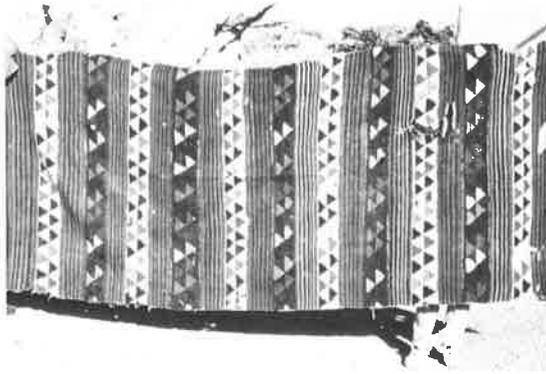
36) Reliquienbeutel (Ausschnitt), wie Abb. 35. «Vogelmensch» in Hexagon und halbabstrakte Geburtsmotive.



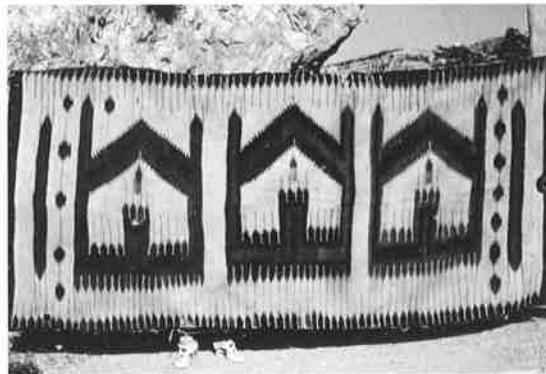
findet man auch heute noch in vielen anatolischen Gruppen zwei gruppentypische, jedoch verschiedene Kelims. Es ist einerseits der einfache Streifen-Kelim, der vielfältig und täglich verwendet wird, der andere Kelim wird oft nur zu besonderen Anlässen hervorgeholt und verwendet. Als markantes Beispiel können die beiden Kelims aus dem Dorf Divle in Zentralanatolien gelten (Abb. 37 + 38).

Belkıs Balpınar hat in den vergangenen Jahren versucht, das Verbreitungsgebiet bestimmter Kelim-Typen in Anatolien zu

37) Streifen- oder Gebrauchs-
Kelim aus Divle,
Zentralanatolien



38) Kult-Kelim aus Divle,
Zentralanatolien.

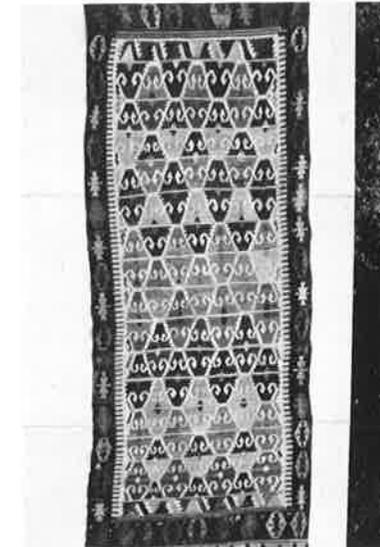


erfahren. Dabei fand sie für das Wiedergeburtsmotiv – der Göttin mit zwei Vögeln – verschiedene Zentren, die jeweils unterscheidbare Motivvarianten zu eigen haben. Typische Beispiele aus den Regionen Sivrihisar, Eskişehir, Kütahya, Isparta, Antalya und Aksaray belegen dies (Abb. 39–43).

Es ist durchaus denkbar, dass diese Variationen auf den Tempelterritorien verschiedener Stammesgruppen entstanden. Alle eben genannten Regionen besaßen noch in römisch-byzantinischer Zeit



39) Kelim mit Wiedergeburtsmotiv
aus der Region Sivrihisar.



40) Kelim mit Wiedergeburtsmotiv
aus der Region Isparta.

jeweils eigene bedeutende Tempelterritorien. Einige von ihnen befanden sich ausserdem in sogenannten Rückzugsgebieten, die besonders gute Chancen für das Überleben von Stammesgruppen und ihren Kulturgütern boten. Es wird interessant sein, dieser Hypothese weiter nachzugehen.

Schon mehrfach wurde versucht, osmanisch-islamische Einflüsse in anatolischen Stammes-Kelims zu belegen. Obwohl ich eine solche Möglichkeit nicht grundsätzlich ausschließen kann, halte ich sie jedoch aus folgenden Gründen für sehr unwahrscheinlich.

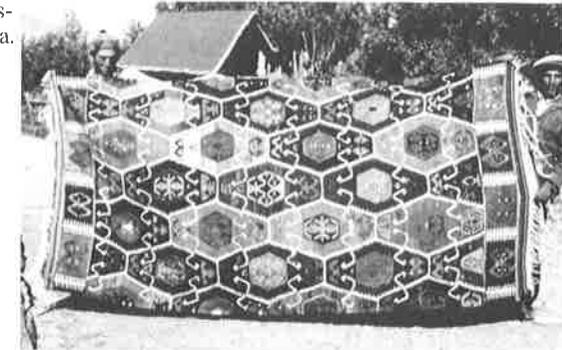
Osmanische Kunst war hauptsächlich Hof- und Stadtkunst, und auch die islamischen Formen wurden hauptsächlich an Höfen und

in Städten gepflegt und weiterentwickelt. Anatolische Nomaden-, Halbnomaden- und Bauersfrauen haben von beidem, der osmanischen Kunst und dem höfisch-städtisch-islamischen Formengut, wenn überhaupt, viel zu wenig sehen und erfassen können, um daraus neue Motive für ihre Streifen-Kelims zu entnehmen. Wenn dies als Einzelfall doch einmal passierte, so hatte dies gewiss keinen Einfluss auf alle Kelims des Stammes. Alle Stammes-Kelims einer Stammesgruppe sind weitgehend identisch. Eine neue Form kann nur dann in einen Stammes-Kelim eindringen und dort überleben, wenn sie von allen webenden Mitgliedern der Gruppe akzeptiert, verstanden und verwendet wird.

Der Kult-Kelim, der mit seinen mythologischen Motiven, auch wenn deren Inhalt heute nicht mehr verstanden wird, für die Weberin Ausdruck ihrer gruppengebundenen Identität ist, bietet keinen Platz für fremde Ornamente. Osmanische und islamische Kunstformen haben für die Weberin als ein in der Tradition der eigenen Stammesgruppe lebendes Mitglied keinen Inhalt und können somit auch nicht identitätsbestimmend werden.

In städtischen und höfischen Kelims und Teppichen werden dagegen Formen ohne Rücksicht auf Ursprung und Inhalt miteinander zu Ornamenten verbunden. Das Resultat muss formalästhetisch sein und dem gängigen Geschmack sowie dem Stil entsprechen. Oft werden hierbei ursprünglich mythologische Motive von Kult-Kelims verwendet und in komplexe Ornamente umgewandelt. Diese Motive können anschließend in den städtischen und höfischen Produktionen nur noch sehr schwer wiedererkannt werden.

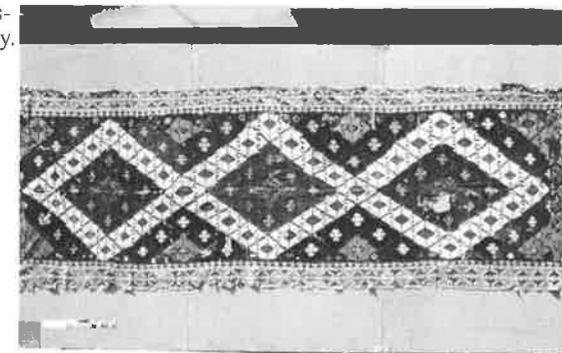
41) Kelim mit Wiedergeburtsmotiv aus der Region Antalya.



42) Kelim mit Wiedergeburtsmotiv aus der Region Anamas.



43) Kelim mit Wiedergeburtsmotiv aus der Region Aksaray.



44) Detail aus einem Lotto-Teppich,
Wiedergeburtsmotiv,
Göttin mit zwei Vögeln.



Eines der wichtigsten mythologischen Motive lässt sich jedoch auf dem Lotto-Teppich wiederentdecken, dessen ursprünglichste Vertreter in einer rezenten Publikation als «Lotto-Teppiche im Kelimstil» bezeichnet werden¹⁴. Ich meine, dass es sich bei der hier noch erkennbaren Göttin, zusammen mit den Rudimenten von zwei Vögeln, um ein ottomanisiertes und islamisiertes Wiedergeburtsmotiv handelt (Abb. 44).

Udo Hirsch, Blankenheimerstr.54, D-5488 Adenau

1 Allen, M., *The Birth-Symbol in Traditional Women's Art*, Toronto 1981.
2 Mellaart, J., *Çatal Hüyük*, Bergisch Gladbach 1967, S. 92.
3 Hirsch, U., *A contribution to the study of Anatolian tribal groups and their Kilims*, in: Eskenazi, *Anatolian kilims*, Milian 1984, S. 12–33.

4 Mellaart, J., *The Neolithic of the Near East*, London 1975, S. 37.
5 Musée de l'Homme, *Rites de la Mort*, Paris 1980, S. 20.
6 Helbaek, H., *Textiles from Çatal Hüyük*, *Archaeology*, Vol. 16, No. 1, 1963, S. 39–46.
7 Mellaart, J., *The Goddess from Anatolia*, Vol. II, *Çatal Hüyük and Anatolian Kilims*, Milano 1989, S. 44.
8 Hierzu hat Robert Pinner einen reich illustrierten Aufsatz geschrieben: Pinner, R., *The Animal Tree and the Great Bird in Myth and Folklore*, S. 204–248. In: Pinner, R. and Frances, M., *Turkoman Studies I*, London 1980.
9 Broughton, T. R. S., *Roman Asia Minor*, in: Frank, J., *An Economic Survey of Ancient Rome*, Vol. 4, New Jersey 1959, S. 640–680.
10 Bellinger, L., *Textiles from Gordion*, *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, Vol. 46, No. 1 and 2, 1962.
11 Ellis, R., *Textiles*, in: Young, R. S., *The Gordion Excavation, Final Reports*, Vol. I, *Three Great Tumuli*, University of Pennsylvania 1981, S. 294–310.
12 Ronchaud, L. de, *La Tapisserie dans L'Antiquité*, Paris 1884, S. 17.
13 Ich möchte mich an dieser Stelle bei Herrn Prof. Siegfried Stahl bedanken. Er entdeckte dieses Gewebe im Domschatz von Halberstadt (Inv. Nr. 318) und stellte mir freundlicherweise seine Fotos für diese Veröffentlichung zur Verfügung.
14 Gilles, R., *Lotto ou Tapis a Effet de Grille*, in: Institut du Monde Arabe, *Tapis – Present de l'Orient a l'Occident*, Paris 1989, S. 63–79.

Der Ursprung des Lotto-Musters – eine Stilanalyse

Werner Brüggemann

Meine Basler Zuhörer werden bemerken, dass ich mich hier im Gegensatz zu meinem Vortrag im Januar 1990 allein auf den Lotto-Teppich, auf meine Entdeckung der Herkunft seines Musters beziehe und nicht wie seinerzeit in vergleichender Stilanalyse auch auf das von mir in Wien 1986 vorgestellte Lotto-Muster in Kelims (Abb. 1).

Das hat zwei Gründe: Erstens ist mein Wiener Vortrag inzwischen für jedermann greifbar¹, und zweitens bin ich an Absprachen gebunden, die mir im Vorfeld eines umfangreichen Ausstellungsprojektes eine Veröffentlichung aus dem Sachgebiet der anatolischen Flachgewebe versagen².

In einer kritischen Bemerkung zu meinen Wiener Ausführungen hat Yanni Petsopoulos seiner Enttäuschung darüber Ausdruck gegeben, dass ich nicht, wie von ihm erwartet, die Enträtselung des Lotto-Musters angeboten hätte, den immer noch fehlenden Nachweis seiner Entstehung³. Ein unbilliges Verlangen, wie ich damals meinte, das mir seitdem aber wie ein Stachel im Fleische sass. Dieser Herausforderung nachzugeben, bedeutete mir für lange Zeit allerdings soviel wie das Unmögliche wollen.

Mir war seit 1984 bekannt, dass James Mellaart jenes Kelimmuster, das ich vom Lotto-Teppich ableite, mit einem Muster aus

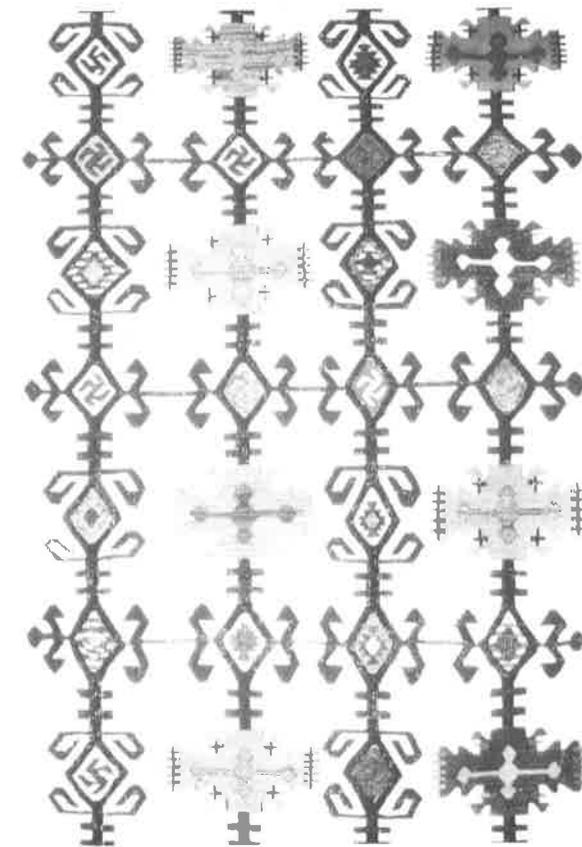


Abbildung 1

dem anatolischen Neolithikum in Beziehung bringt⁴, aber ich hatte mich innerlich geweigert, diese in meinen Augen absurde Aussage ernst zu nehmen. Ich konnte nicht voraussehen, dass Udo Hirsch 1988 eine Ableitung des Lotto-Musters von Kelimmustern für möglich halten⁵ und zwei Jahre später sogar die anatolische Muttergottheit mit den sie flankierenden Geiervögeln in den Feldern von Lotto-Teppichen ansiedeln würde⁶. Diese neuerliche

Konfrontation mit den Ideen von der Verwurzelung des Lotto-Musters im Neolithikum brachte mich in Zugzwang, war doch deutlich geworden, dass mir der zwingende Beleg für einen ganz anderen Ursprung des Lotto-Musters als der von Mellaart/Hirsch angenommene, wenn auch keineswegs bewiesene, die optimale Möglichkeit einräumen würde, meiner Theorie von der Entwicklung des Lotto-Musters im Teppich und im Kelim entsprechenden Nachdruck zu verleihen. Die folgende form- und stilanalytische Untersuchung des Lotto-Musters im Knüpfteppich sollte deshalb auf ihrem ursprünglichen Hintergrund, ihrem Bezug zur Welt des Kelims gesehen werden. Meine Basler Prämisse, dass es Kelims mit dem Lotto-Muster und entsprechenden Motiven de facto gibt, sollte der Leser nicht aus den Augen verlieren.

Stilfragen setzen natürlicherweise Stiluntersuchungen in Gang. Methodisches Vorgehen, Formanalyse, Anwendung bestimmter Techniken, das sind die Voraussetzungen für einen angemessenen Zugang zur ästhetischen und semantischen Substanz des Gegenstandes, hier das ornamentale Geschehen im Feld eines Knüpfteppichs. Der einheitliche, zusammengefasste Ausdruck aller Kräfte, der besondere Charakter, der jeweils prägend über dem Geschaffenen liegt und sich vor aller Analyse sinnlich mitteilt, macht den Stil unseres Gegenstandes aus, gibt uns Einblick in das geistige Substrat, das ihm zugrunde liegt, Einblick in sein Wesen.

Wer einen ästhetischen Sachverhalt auf seinen Stil hin untersuchen will, sollte den Gegenstand zuerst nachhaltig auf sich wirken lassen. Nun dürfte auratisches Erleben allein auf der Basis von Abbildungen kaum möglich sein, aber ich wage es trotzdem, Sie zur Eingewöhnung mit dem Feld eines frühen Lotto zu konfrontieren (Abb. 2)⁷ und Ihnen – ohne weitere Erklärung zu-

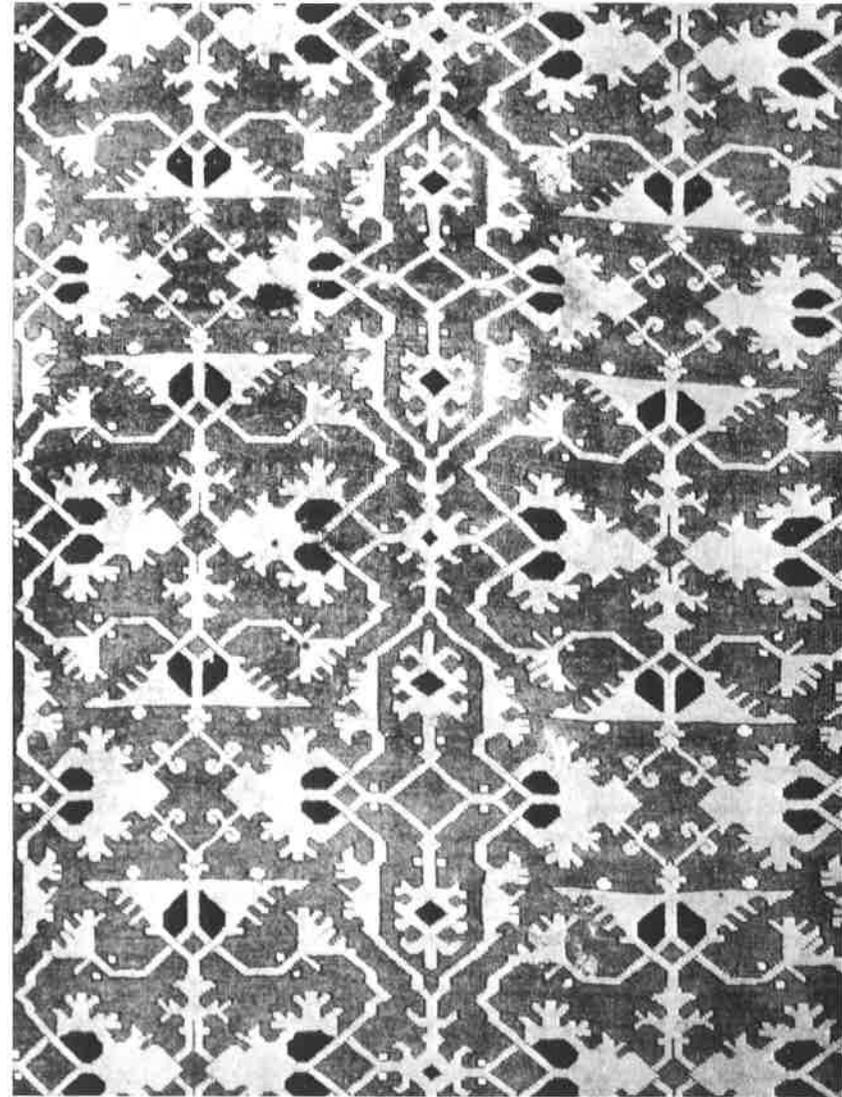


Abbildung 2

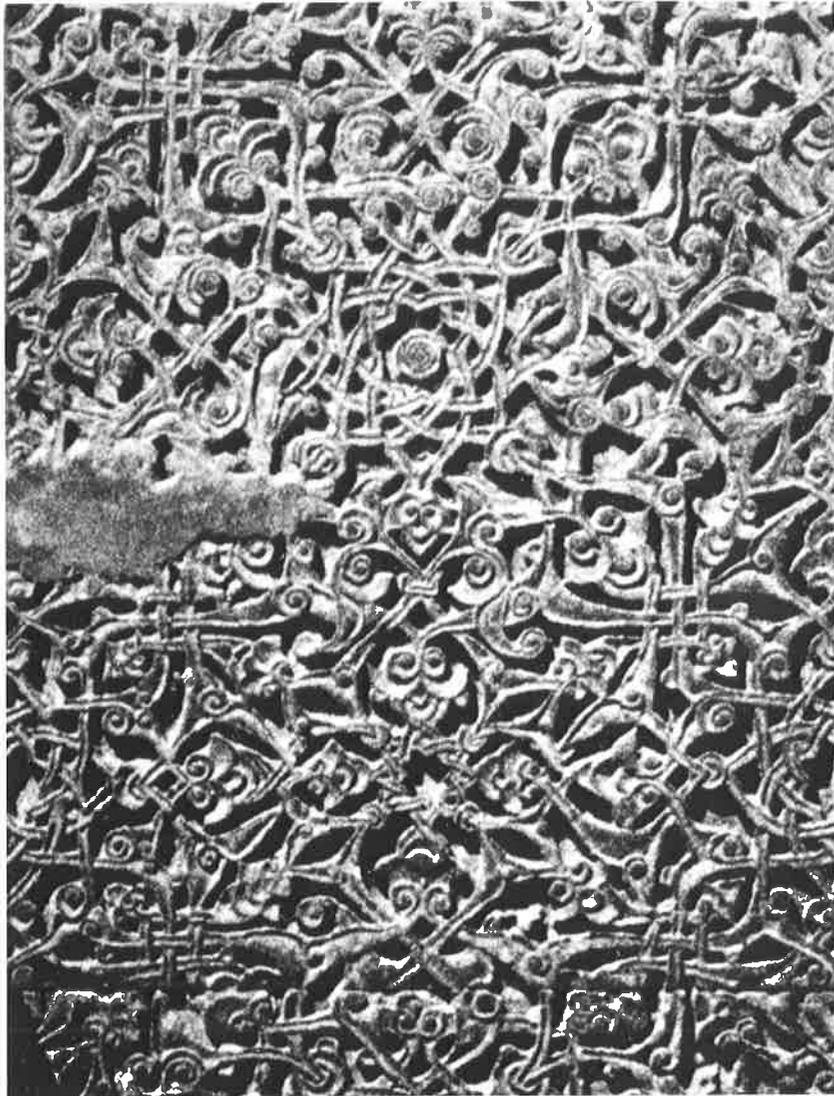


Abbildung 3

nächst – parallel dazu auch das Feld eines Steinornaments aus dem seldschukischen Anatolien zuzumuten (Abb. 3)⁸. Schon der Versuch einer meditativen Annäherung wäre wünschenswert. Fangen Sie deshalb bitte nicht an zu vergleichen, denn darum geht es im Augenblick nicht, lassen Sie also immer weniger Ihre Augen hin- und herspringen, konzentrieren Sie sich vielmehr auf das eine oder auf das andere Flächenornament, versenken Sie sich in den Gegenstand Ihrer Wahl, im günstigsten Fall Ihrer Zuneigung, und bleiben Sie bei ihm! Wenn Ihnen das gelungen ist, so lassen Sie sich bitte zur Vertiefung Ihres Eindrucks helfen durch ein anderes Medium, durch das der Sprache, lassen Sie sich helfen von jemandem, der kundig ist und der in den Versen des grossen persischen Poeten Hafis ausgedrückt gefunden hat, was Sie vielleicht – und darauf hoffe ich – gerade eben auf dem Weg sind, ebenfalls zu empfinden...

*Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross,
und dass du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
und was die Mitte bringt, ist offenbar
das, was zu Ende bleibt und anfangs war.*

Verehrter Leser, ich wollte Sie keineswegs betrügen, vielmehr habe ich versucht, Sie nacherleben zu lassen, was in Goethe nach seiner Hafis-Lektüre in jenen Versen aus dem West-Östlichen Divan Gestalt angenommen hat, die unter dem Titel «Unbegrenzt»⁹ mit dem Geist der Hafis-Lyrik zugleich in unnachahmlicher Weise das Wesen islamischer Flächenornamentik charakterisieren. Diese verführerischen Wortklänge des alten Goethe hat vor Jahrzehnten schon Ernst Kühnel in seiner Abhandlung über die Arabeske

benutzt, um solche abstrakten ornamentalen Verläufe zu versinnbildlichen¹⁰. Man kann diese Verse nicht oft genug verinnerlichen. Durch meine Anmerkungen dürfte ihr Zauber jedoch verflogen sein, und die für unsere Arbeit nötige Distanz, die «heilige Nüchternheit», wie einer der frühen Theoretiker der Stilforschung sagte, sollte uns nun immer mehr ergreifen.

Ich beginne mit der Beschreibung des Lotto-Musters und höre Sie innerlich aufstöhnen, denn seit Riegl gibt es solche Beschreibungen im Dutzend billiger. Ich war jedoch von ihrer Lektüre so wenig befriedigt, dass ich mich zu einem weiteren Versuch aufgefordert fühlte und deshalb nun um Ihre Nachsicht bitten muss:

Als die primäre Motivik des vorliegenden Flächenornaments ist das stark geometrisierte, naturferne gelbfarbene Rankenwerk anzusehen, das einem durchgehend roten Grund aufliegt und dessen Elemente über ihre horizontalen und vertikalen Spiegelachsen miteinander verbunden sind, so dass man von einem Gitternetz sprechen kann. Dieses Gitternetz besteht aus Gabelblatranken mit verschiedenen Blattformen, darunter auch ein Gabelblattpaar, sowie aus drei unterschiedlich geformten Blüten. Die kleinste von ihnen, eine Dreiblattblüte, bemerken wir kaum. Die beiden anderen hingegen, eine dominierend, die zweite von mittlerer Grösse, erregen unsere Aufmerksamkeit; beide lassen trotz extremer Abstrahierung ihren Ursprung aus der Palmette erkennen.

Auf ihrem Weg in die Unendlichkeit bilden die Ranken durch die Führung ihrer Stengel eine farblich unbetonte sekundäre Motivik aus: In regelmässigen Abständen alternieren versetzt gereichte oktagonale und kreuzförmige Figuren annähernd gleicher Grösse. Das Aufbauprinzip dieser Abfolge ist die kleinteilige Quadrierung. Die Verbindungen innerhalb dieser sekundären Motivik führen über Tertiärformen, und zwar Rhomben in

unterschiedlicher Grösse. Weitere rhombische Formen bilden die Ranken im Zentrum der oktagonalen und kreuzförmigen Motive aus. Auf diese Weise und ebenfalls durch blaue Farbtupfer werden die Spiegelachsen des Ornaments verdeutlicht. Der Einsatz der dritten Farbe ist auf schmale Teilflächen des Grundes beschränkt. Das sind zum einen unregelmässige Fünfecke, die jeweils durch Rankenstengel, Blattinnenbegrenzungen und Blütenstiele gebildet werden, und zum anderen verschieden grosse Rhomben in der vertikalen Achse der kreuzförmigen Figur. Die winzigen elfenbeinfarbenen Punktflächen, Rudimente, die ausnahmslos rückführbar sind auf Verknotungen von Stengeln und auf Blattansätze, ordnen sich dem ausschliesslich vegetabilen Charakter des Musterbildes ein.

Der Bewegungsfluss der Ranken scheint unaufhaltsam, die Befragung ihrer Konturen ergibt jedoch, dass die Bewegung dort, wo die Ranken direkt ineinander übergehen, oder dort, wo sie in einer ganz besonderen Weise miteinander verflochten sind, ungehemmter fliesst als an jenen Stellen, wo eine Form die andere nur überlappt.

Was in dieser Beschreibung ist anders, was ist neu? Ausser einer Reihe von Korrekturen und Klärungen im Detail sowie einer einheitlichen, dieser Ornamentik angemessenen Terminologie¹¹ findet das Neue sich zuallererst in der Betonung der primären Bedeutung des Rankenwerks im Gegensatz zu jener Betrachtungsweise, die in Anlehnung an die Konzeption der kleinteiligen Holbein-Teppiche (Abb. 4)¹² auch beim Lotto-Teppich in der Abfolge von Oktagonen und Kreuzformen den Primat sehen will. Dass es diesen Zusammenhang gibt, wird auch in meiner Beschreibung deutlich, und ich komme gleich noch darauf zu sprechen, aber gemessen an der fundamentalen Prägung durch das Rankenwerk,

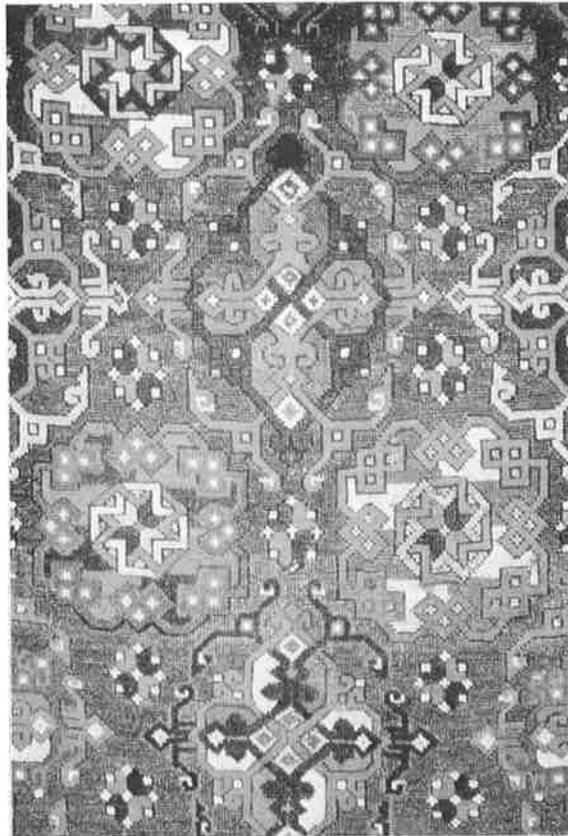


Abbildung 4

handelt es sich um einen untergeordneten Zusammenhang. Beim vegetabilen Ornament hat prinzipiell das Rankenwerk selbst den Primat, indem es kurvig und wellenförmig über die Fläche sich ausbreitend, den Grund zwar formal einbezieht, seine ausgesparten Teilflächen jedoch kaum einmal zu gleichwertiger Ausformung gelangen lässt. Kurt Erdmanns ahnungsvoller Hinweis, dass die Oktogone in der lockeren Anordnung ihrer Elemente «mehr als

Füllung der zwischen den Rauten verbleibenden Fläche (wirkten) wie als eigene Figur»¹³, unterstreicht den dargestellten Sachverhalt. Dass Erdmann über diese Feststellung nicht hinausgelangt, lässt auf eine Sichtverengung schliessen, die aus des Verfassers eigenen Prinzipien der Formanalyse von Teppichmustern gut zu verstehen ist. Seine Systematik – Gewichtung von Motiven in einem Raster – verstellt in diesem Fall den Blick, und zwar nicht nur für Stil und Aussage des Musters, sondern auch für Möglichkeiten seiner Entstehung abseits vom kleinteiligen Holbein-Muster, dessen Zusammenspiel von oktogonalen und rhombischen Formen in einem Quadratraster den Erdmannschen Vorstellungen eines Musters, das man in seinem Sinne ohne Einschränkung «teppich-haft» nennen kann, ideal entspricht. Die sorgfältig gezeichneten Diagramme von Şerare Yetkin (Abb. 5, 5a)¹⁴ und auch Jürg Rageths Vermutung, dass sich der von mir als Lotto-Nachfolger klassifizierte Kelim-Typ vom kleinteiligen Holbein-Teppich ableiten lasse¹⁵, zeigen, wie sehr wir alle noch mit Erdmanns Augen sehen^{15a}.

Repetieren wir aber, wie Amy Briggs 1940 die Entwicklung dieser klassischen Grundkonzeption sah (Abb. 6)¹⁶, wobei sie richtigerweise das Lotto-Muster nicht einbezieht: Sie sehen in der Zeichnung, oben, wie im timuridischen Teppich des 14. Jahrhunderts die Seitenlinien der oktogonalen Figuren gleichzeitig die der Kreuzfiguren sind, eine Art Fliesen- oder Kassetten-Effekt. Dieses Konzept kennen wir aus vielen Bereichen der islamischen Kunst, so dass Richard Ettinghausen sich genötigt sah, seine Internationalität festzustellen¹⁷. Und Sie sehen weiter, wie die Figuren sich in der Folgezeit Raum schaffen und dadurch mehr Selbstständigkeit erwerben, ein Vorgang, durch den das kleinteilige Holbein-Muster einschliesslich der tertiären, sterngefüllten kleinen

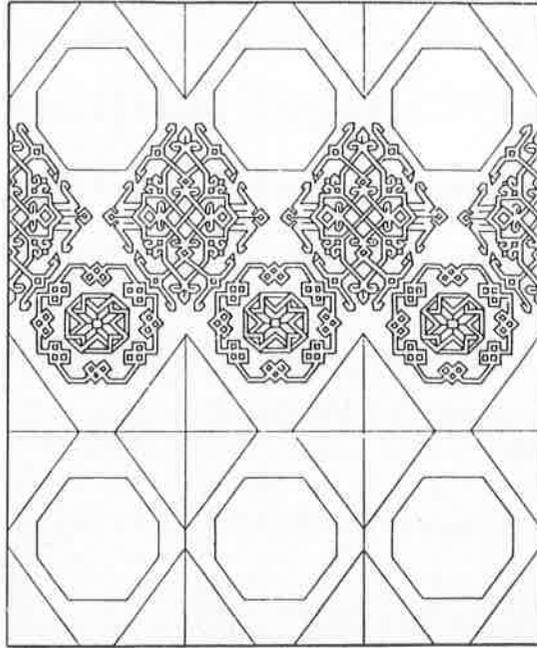


Abbildung 5

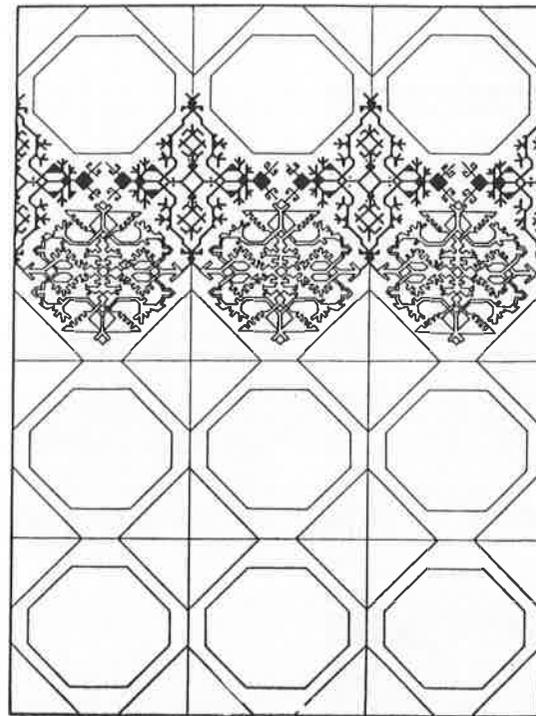


Abbildung 5a

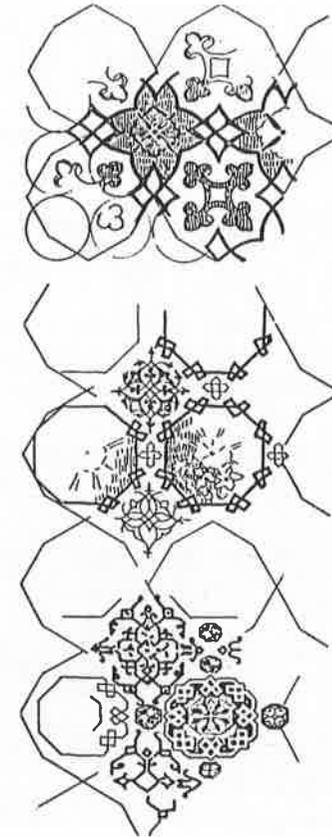


Abbildung 6

Achtecke bereits vorgebildet ist. Man brauchte also nur noch die Formen durch Ranken zu verbinden und hätte den Lotto? Keineswegs! Die oktogonalen und rhombischen farblich unbetonten Flächen im Lotto-Feld ergeben sich auf andere Weise, nämlich mit den Wachstumsbewegungen der Gabelblattranken sozusagen beiläufig, und bleiben dadurch eben, wie in der vegetabilen

Ornamentik üblich, sekundär.

Es ist an der Zeit, auf das anfangs gezeigte Bauornament vom Portal der Çifte Minare Medrese in Sivas von 1271, das komplizierteste Steinornament Anatoliens, zurückzukommen (Abb. 3). Rudolf M. Riefstahl hat dieses Ornament bereits 1931 benutzt, um

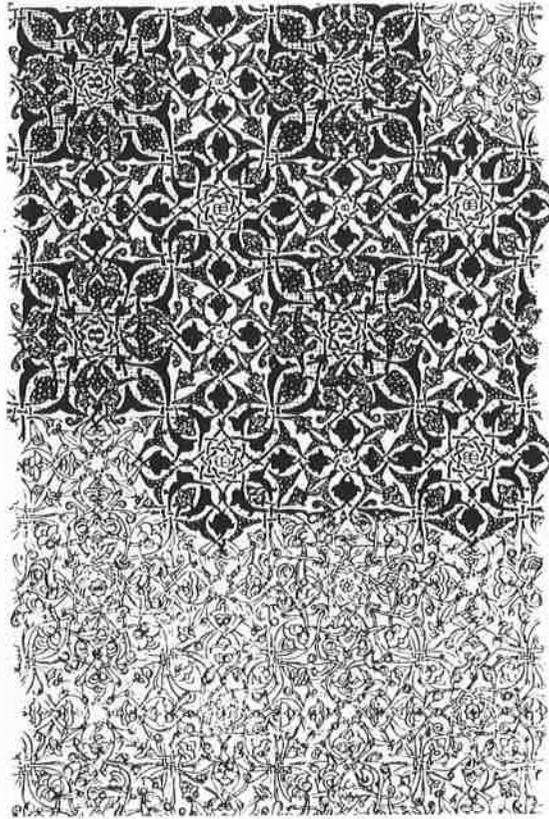


Abbildung 7

Zusammenhänge mit den kleinteiligen Holbein-Teppichen nachzuweisen¹⁸. Gerd Schneiders meisterhafte Analyse (Abb. 7)¹⁹ zeigt jedoch, dass Riefstahl sich irrte, dass hier vielmehr wie im Lotto-Muster oktagonale und rhombische Flächen sowie tertiäre Formen durch Rankenwerk entstanden sind. Noch weniger allerdings als beim Lotto-Muster kann bei diesem Steinornament angezweifelt werden, dass das Rankenwerk die primäre Motivik stellt. Damit

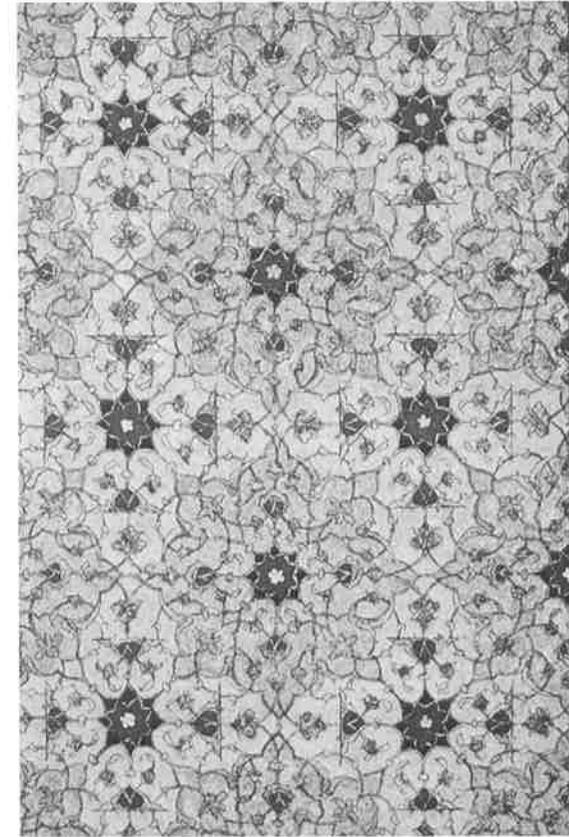


Abbildung 8

wird keineswegs behauptet, das Teppichornament habe sich aus dem Bauornament entwickelt, wie Walter Denny anregt²⁰, das schliesse ich sogar aus, vielmehr sind beide verwandt im Geiste, sie sind aus demselben Stilempfinden erwachsen.

Das gilt auch für die Illumination von einem Koran des grossen Süleyman aus dem Jahre 1523 (Abb. 8)²¹. Zwar entspricht der

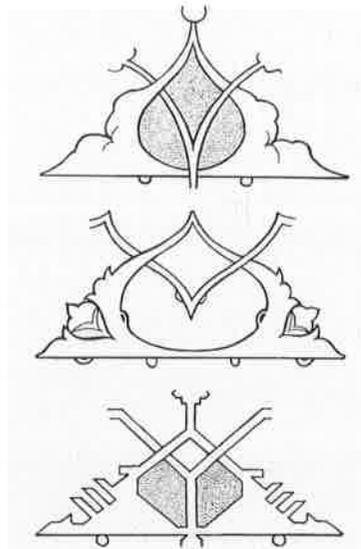


Abbildung 9

Aufbau des Ornaments dem der timuridischen Teppiche (vergl. Abb. 6, oben), aber auch hier dominiert das Rankenwerk. Und – eine Überraschung – es gibt Übereinstimmung im Detail: Glücklicherweise handelt es sich sogar um jene rätselhafte Form (Abb. 9, unten) – vergleichen Sie die Beispiele oben und unten –, die auch in Medaillon-Uşaks vorkommt und die Erdmann «eine einmalige Erfindung», «ein eigenartiges Gebilde» und sogar «am wenigsten befriedigend» genannt hat²². Alle drei Charakterisierungen sind unzutreffend, wie die Herkunft des Motivs verdeutlicht. Bemerken Sie bitte, wie im Gabelblattpaar des Lotto-Teppichs (Abb. 9, unten) nicht nur der Umriss der Gesamtform erhalten geblieben ist, sondern selbst die zarten Ansätze der beiden Gabelblätter und die formale Akzentuierung der Stelle, an der die Gabelblattspitzen sich treffen, sowie die Dreiteilung der Innenform durch Rankenstengel und deren Weiterführung über die Motivgrenzen hinaus. Auch in

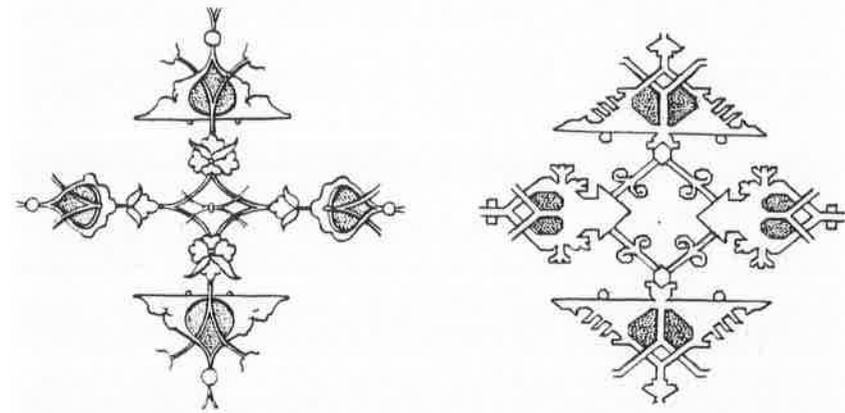


Abbildung 10

der blaufarbenen Ausfüllung der kleinen Flächen zwischen den Gabelblättern, der ursprüngliche Grund, wie ein Beleg von 1519 zeigt (Abb. 9, Mitte)²³, besteht Gleichklang. Aber nicht nur das Motiv ist übernommen, sondern auch seine Funktion. Im Teppich verläuft die vertikale Verbindung zwischen den oktogonalen Formen über jeweils zwei Gabelblattpaare, und der Vergleich zwischen der osmanischen Illumination und dem Lotto-Muster (Abb. 10) zeigt eindringlich die prinzipielle wie faktische Übereinstimmung der verbindenden Formen. Zum andern darf man die Funktion der Gabelblattpaare als oberen und unteren Abschluss der oktogonalen Figur ansehen, und dazu gibt es ein Pendant in der safawidischen Buchkunst: Eine Illumination von 1550 (Abb. 11)²⁴ zeigt eine oktogonale Form mit herausgezogenen Spitzen, ein

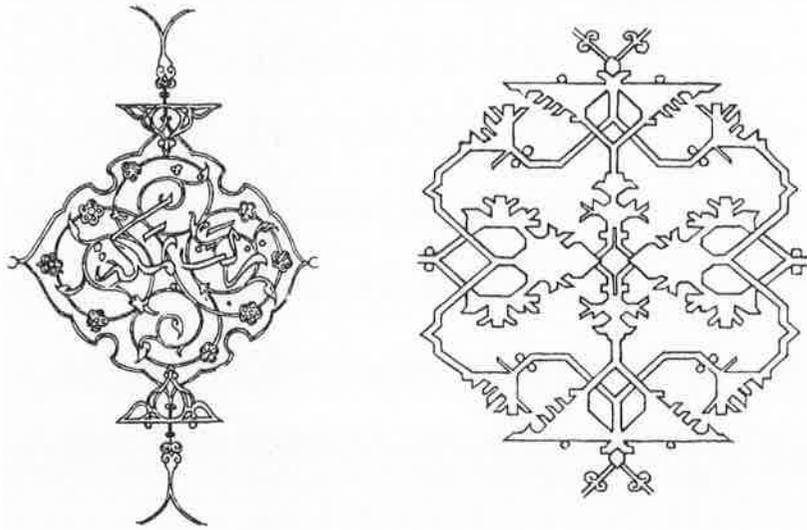


Abbildung 11

oktogonales Medaillon also, das oben und unten durch unser Motiv in der gleichen Weise abgeschlossen wird^{24a}, und letztlich findet sich auch die Parallele zu dem grossformatigen Blütentyp im Lotto-Teppich in einer osmanischen Handschrift von 1530 (Abb. 12)²⁵.

Was haben wir also gefunden? Wir entdeckten die beiden wichtigsten vegetabilen Motive des Lotto-Rankenwerks, das Gabelblattpaar und die grossen Blütenformen, damit gleichzeitig das vertikale und horizontale Verbindungskonzept zwischen diesen Formen und auch die Formulierung des Anschlusses der Gabelblattpaare an die grosse oktagonale Form. Und wir entdeckten ebenfalls die Herkunft und Bedeutung von zwei der vier elfenbein-

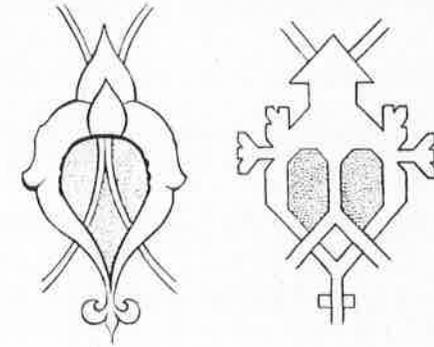


Abbildung 12

farbenen Punktflächen; es handelt sich um Blattansätze und um Stengelverknötungen.

Alle diese Formelemente und auch deren Verbindungskonzepte sind nachweisbar in der osmanischen und safawidischen Buchkunst vom Beginn des 16. Jahrhunderts an. Besonders häufig treffen wir gerade jene Motive, die als Teppichmotive bis heute unverstanden waren, in der Buchkunst und ab Mitte des Jahrhunderts auch in der safawidischen Metallkunst²⁶. In welcher klaren Schönheit sich das Gabelblattpaar, dieses Schlüsselmotiv zum Lotto-Muster, bis nahe an unsere Zeit erhalten hat, zeigt eine osmanische Kupferschale (Abb. 13), vermutlich aus dem 18. oder 19. Jahrhundert²⁷.

Was aber ist es nun, das über das formal Gemeinsame hinaus das Steinornament, die Buchkunstornamente und den Lotto-Teppich verbindet? Es ist das Gleichmass im Geiste: In allen dreien entdecken wir jene konsequente Form des unendlichen Rapports, die dem über die Fläche hingleitenden Auge jedes Innehalten verwehrt.

Unendlichkeit als Ausdruck der Allmacht Gottes offenbart sich hier als zwingende Abfolge von Zeit-Raum-Einheiten, deren Erscheinungsform, kaum sichtbar geworden, bereits wieder im Vergehen begriffen sind; alles Einzelne ist vergänglich. Unter dem Fluss dieses Geschehens entzieht sich die Materie – Stein, Wollvlies, Pergament – in so starkem Masse dem Blick, dass der Betrachter an ihrer Auflösung teilzunehmen meint. Diese scheinbare ästhetische Entstofflichung entsteht im Zusammenspiel vieler Faktoren. Ich nenne die filigrane Leichtigkeit des Rankenwerks, die Einfarbigkeit des Grundes, den Verzicht auf formale wie farbliche Akzentsetzungen, und ich nenne die Verflechtung und rhythmische Wiederkehr aller Wachstumsbewegungen sowie deren verhaltene Dynamik, die uns an keiner Stelle zum Verweilen einlädt. Und letztlich lässt auch der Grad der Abstraktion kein Innehalten zu. Die Tilgung der Naturnähe, der Erkennbarkeit der einzelnen vegetabilen Form und damit ihrer Identität schliesst darüber hinaus jegliche objektiv-präsentative Symbolik aus. Ich meine damit eine Symbolik ähnlich sprachlichen Metaphern oder Bildern, die eine Übertragung durch Analogieschluss ermöglichen. Die hier dennoch gegebene Symbolik anderer Art ist Symbolik im Sinne eines geistigen Substrats, einer Idee, deren religiöser Gehalt offenkundig ist und deren Ausstrahlung den Stil des Gegenstandes bis in seine feinsten Verästelungen elementar bestimmt. Keine andere ornamentale Konzeption im Bereich des Orientteppichs repräsentiert islamischen Ornamentstil so konsequent wie das Muster der Lotto-Teppiche. Dieses Muster ist islamisch par excellence!²⁸

Aus welchen Gründen immer – dieser Sachverhalt blieb bislang unbeachtet, und deshalb auch, so nehme ich an, gibt es über den Ursprung des Lotto-Musters so ausserordentlich divergierende

Vermutungen; verlorengegangene Seidenstoffe aus Innerasien, wie Charles Grant Ellis meint²⁹, Stoffe überhaupt sollen verantwortlich sein, Baukeramik und Bauornamentik sowie – unser Ausgangspunkt – Kelimmuster.

Vermutlich geht die schon Jahrzehnte währende Unsicherheit darauf zurück, dass man immer auf den Fund eines nahezu deckungsgleichen Musterbildes in einem anderen Medium gewartet hat. Wir haben indessen gesehen: Die Syntax dieses Musters, als Vorstufe anzutreffen in timuridischen Teppichen, im kleinteiligen Holbeinteppeich oder auch in rumseldschukischer Bauornamentik, ist allgemein-islamisch, international, sein motivisches Vokabular jedoch findet sich in auffälliger Dichte und beinahe ausschliesslich in Illuminationen, gefertigt am Hofe Süleymans des Prächtigen sowie in der safawidischen Buchkunst, deren Einfluss auf die osmanische unbestritten ist, und zwar beides eben in jener Zeit, aus der uns auch die frühesten Lotto-Teppiche bekannt sind. In den türkischen Illuminationen, in denen nach Michael Rogers ein einheimischer osmanischer Stil vorherrschend ist³⁰, gewahren wir eine Vorliebe für die herrschaftlichen Farben Goldgelb und Blau³¹, hinter denen andere Farben – in erster Linie Rot, aber auch Elfenbein und Grün – völlig zurücktreten. Eine solche Begrenzung eignet unter den klassischen türkischen Teppichen nur dem Lotto-Teppich. Parallelität also auch in diesem Belang: Goldgelb, das in den Illuminationen sowohl als Farbe des Grundes als auch für Ranken und Schrift Verwendung findet, ist auch beim Lotto-Teppich die beherrschende Farbe, indem sie allein den Rankenverlauf akzentuiert. Blau, in den Illuminationen ausschliesslich Farbe des Grundes, tauscht im Teppich Funktion und Rang mit Rot. Elfenbein und manchmal Grün bleiben ergänzend am Rande.

Trotz der Herkunft seiner Formelemente aus der safawidischen Buchkunst trägt die Darbietungsform dieser Elemente, ihre Formu-



Abbildung 13

lierung, sowohl in den osmanischen Illuminationen wie im Teppich deutlich türkische Züge. Der Entwerfer des Teppichmusters, den ich am Hofe Süleymans vermute³², wo auch die Illuminationen zu den entsprechenden Handschriften entstanden sind – und vielleicht war er für sie ebenfalls verantwortlich –, hat nicht ad hoc entworfen, wie Erdmann noch annahm; vielmehr stand er, wie wir gesehen haben, ganz in der Kontinuität des islamischen Formenpotentials im 16. Jahrhundert. Und letztlich ist es dem türkischen Hang zu naturferner Darstellung, das heisst zu einem Höchstmass an Abstraktion, zuzuschreiben, dass dieses überaus erfolgreiche und langlebige Muster der Idee des islamischen Ornamentstils in so reiner Form entspricht.

Der Lotto-Teppich hat sein Geheimnis preisgegeben. Sein festlich-rotes Feld beherbergt weder Göttinnen noch Vögel noch andere präsentative Symbole. Ganz im Gegenteil ist das ornamentale Geschehen in ihm am allerwenigsten Abbild von etwas Gegenständlichem oder Vorgestelltem, vielmehr gleicht seine Funktion der eines Spiegels, der Einblick gibt in einen Ausschnitt

und zugleich erkennen lässt, dass dieser Ausschnitt niemals feste Gestalt annimmt, sondern dem Neugierigen ständig entgleitet als Teil und immer nur Teil der Unendlichkeit Gottes.

Der Leser möge sich an dieser Stelle des zu Beginn genannten Hintergrundes meiner Arbeit erinnern: der von mir 1986 in Wien behaupteten Herkunft einer bestimmten Kelimgruppe (s. Abb. 1) vom Muster des Lotto-Teppichs. Gegen diese These der formalen Zusammengehörigkeit von Teppich und Kelim – Lotto-Kelim in meinem Sprachgebrauch – sind bislang keine ernsthaften Argumente gefallen, es ist immer nur um die Frage gegangen, wem das Primat zuzusprechen sei, dem Teppich oder dem Kelim. Nachdem hier nachgewiesen ist, dass das Teppichmuster weder neolithische Formen aufweist noch Kelims als Vorfahren, dass seine Formmerkmale vielmehr allein aus dem Kontinuum der islamischen Welt deutbar sind³³, darf ich mit grösserem Nachdruck als in Wien auf meiner damaligen Aussage bestehen: Das Lotto-Muster, dessen Genealogie in ihren Grundzügen nunmehr als gesichert betrachtet werden muss, ist das direkte Vorbild des zur Diskussion stehenden Kelimmusters; dessen Terminus ante quem ist das 16. Jahrhundert.

Werner Brüggemann, Hohe Landstrasse 73, D-2400 Lübeck

- 1 Oriental Carpet and Textile Studies, Vol. 3, No. 2, London 1990, S. 71-83, Carpets and Kilims – a Contribution to the Problem of the Origin of Designs in Kilims.
 - 2 1993/94 werden mehrere deutsche Museen dieses Thema anbieten, und in dem Zusammenhang wird die in Basel noch tastend vorgetragene Problematik der auf Flachgewebe angewendeten Stilanalyse einen breiteren Raum einnehmen.
 - 3 HALI 33, 1987, S. 27.
 - 4 Frauenknecht, B., Frühe türkische Tapissereien, Nürnberg 1984, S. 36, Zeichnung 24 und 25.
 - 5 Balpınar, B. + Hirsch, U., Vakıflar Museum Istanbul – Teppiche, Wesel 1988, S. 117.
 - 6 Mellaart, J./Hirsch, U./Balpınar, B., The Goddess from Anatolia, Mailand 1990, Vol.I, S. 70, Abb. 32 . Mit derselben Abbildung und Behauptung schloss Udo Hirsch auch seinen Vortrag in Basel.
 - 7 Ellis, C. G., Oriental Carpets – in the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988, Pl. 6.
 - 8 Photo Gerd Schneider.
 - 9 Goethes Werke, «Hamburger Ausgabe», 3. Aufl. Hamburg 1956, Bd. 2, Seite 23
 - 10 Kühnel, E., Die Arabeske, 2. Aufl. Graz 1977, S. 9
 - 11 Die Terminologie entstammt Gerd Schneider (Mitarbeit Werner Brüggemann), Pflanzliche Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien, Wiesbaden 1990.
 - 12 Ellis, a.a.O., Pl. 5
 - 13 Erdmann, K., Siebenhundert Jahre Orientteppich, Herford 1966, Seite 139.
 - 14 Yetkin, Ş., Historical Turkish Carpets, Istanbul 1981, S. 45 + S. 60.
 - 15 Geäußert auf einem Inserat im Kunstmagazin «artis» 3/1989.
 - 15 a: Dasselbe gilt für die Abhandlung von J. Housego (in: First Int. Congress of Turkish Tile and Ceramics, Istanbul 1989, s. 153 ff.)
 - 16 Briggs, A., Timurid Carpets, in: Ars Islamica VII (1940), Fig. 27, 29 und 31.
 - 17 Ettinghausen, R., Islamic Art and Archaeology, Collected Papers, Berlin 1984, s. 93 ff.
 - 18 Riefstahl, R. M., Primitive Rugs of the Konya Type in the Mosque of Beyshehir, in: The Art Bulletin, Vol. XIII, No. 2, New York 1931, Seite 208.
 - 19 Schneider, G., a.a.O., Seite 223, Ornament Nr. 1510.
 - 20 Denny, W. B., Oriental Rugs, Smithsonian Institution 1979, S. 26.
 - 21 Atil, E., The Age of Sultan Süleyman the Magnificent, Washington 1987, s. 46, Abb. 8.
 - 22 Erdmann, K., Siebenhundert Jahre Orientteppiche, a.a.O., S. 141 und «Der Orientalische Knüpfteppich», 2. Aufl., Tübingen 1980, S. 25 – Der Verfasser hält unser Motiv fälschlicherweise für «Dreiecksblüten» und bildet es genau wie das entsprechende Uşak-Motiv auf den Kopf gestellt ab, ein Fehler, der von anderen Autoren immer wieder übernommen wird.
 - 23 Atil, E., a.a.O., s. 56, Abb. 15.
 - 24 Trésors de l’Islam (Ausstellungskatalog), Genf 1985, S. 104, Abb. 69.
 - 24 a: In der gleichen Funktion finden wir das Motiv im Mittelmedaillon von Uşak-Teppichen (z.B. in: Tapis – Present de L’Orient a L’Occident, Paris 1989, S. 93) Es wäre jedoch falsch, das Uşak-Motiv aus dem Lotto-Motiv ableiten zu wollen; beide Motive haben indessen denselben Ursprung in der Buchkunst.
 - 25 Schätze aus dem Topkapı Serail (Ausstellungskatalog), Berlin 1988, S. 88, Abb. 16.
 - 26 Eine Auswahl von weiteren Belegen aus der Buchkunst: A Jeweler’s Eye, Islamic Arts of the Book from the Veveer Collection, Seattle und London 1988, S. 136/137, Abb. 37; S. 158/159, Abb. 47 – Schätze aus dem Topkapı Serail, a.a.O., S. 94, Abb. 22; S.95, Abb. 24 – Esin Atil, a.a.O., S. 55, Abb. 14; S. 105, Abb. 49b – Kunst und Kunsthandwerk der Osmanen (Hsg. Yanni Petsopoulos), München 1982, S. 203. Für Belege aus der Metallkunst s. Assadullah-Souren Melikian-Chirvani, Islamic Metalwork from the Iranian World, London 1982, S. 265, Fig. 65; S. 266, Fig. 66; S. 301, Fig. 131; S. 319, Fig. 144.
 - 27 Privatbesitz
 - 28 Ich verweise auf meine Abhandlung «Bemerkungen zu grundsätzlichen Fragen islamischer Ornamentkunst», in: Schneider, G., a.a.O., S. 27 ff.
 - 29 Ellis, C. G., a.a.O., S. 24.
 - 30 In: Schätze aus dem Topkapı Serail, a.a.O., S 77.
 - 31 Rogers, M., ebd., S77.
 - 32 Diese Vermutung impliziert keineswegs, dass die Lotto-Teppiche auch dort geknüpft wurden; zu der Frage des Herstellungsortes müssen andere Kriterien hinzugezogen werden.
 - 33 Gabelblatranke und Palmette, auf dem Weg der Abstraktion ihrer Vergangenheit entwachsen, sprechen hier längst eine eigene – islamische – Sprache.
- Die Zeichnungen auf den Abbildungen 7 und 9-12 stammen von Gerd Schneider.

Anatolische «Gebets-Kelims» – frühe Sinnbilder des Kosmos?

Jürg Rageth

Ich bin mir bewusst, dass ich mit meiner Arbeit in zweierlei Hinsicht ein unpopuläres Thema aufgreife. Zum ersten haben viele Sammler momentan das Gefühl, ein sogenannter «Gebets-Kelim» sei unter Berücksichtigung der neuesten Erkenntnisse zu wenig attraktiv, und zum zweiten wage ich da an einem Gebäude zu rütteln, das für viele doch schon stark gefestigt scheint.

Ich möchte deswegen bereits an dieser Stelle darauf hinweisen, dass ich keinesfalls jegliche Existenz von Gebets-Kelims oder sogar Gebets-Teppichen, im islamischen Sinne, in Frage stelle. Es geht mir lediglich darum, aufzuzeigen, dass vieles von dem, was heute vorbehaltlos als «Gebets-Kelim» – und damit folglich auch als islamisches Kulturgut – bezeichnet wird, wesentlich älter als der Islam selbst sein kann.

Dieses Kulturgut wurde bestenfalls von der islamisierten Bevölkerung, die dasselbe seit jeher gepflegt hat, in das neue religiöse Gedankengut miteinbezogen. Phänomene dieser Art gehören zum Alltag der Religionsgeschichte. Wir haben es in solchen Fällen mit religiösen Symbolen von aussergewöhnlicher Kraft zu tun, die sich nicht durch eine neu aufgekommene Religion verdrängen liessen und deshalb von ihr übernommen wurden.



Zur Problematik des Begriffs «Gebets-Kelim»:

Meine Arbeit behandelt drei unterschiedliche Mustertypen sogenannter «Gebets-Kelims», denen ich unterstelle, sie hätten einen vorislamischen Ursprung und seien in ihrem symbolischen Gehalt nie in dem Sinne repräsentativ für den Islam gewesen, wie dies beispielsweise die Darstellung einer Gebetsnische, eines mihrab, ist. Ihre formale Ähnlichkeit zum *mihrab* hat nur immer wieder zu derartigen Fehlschlüssen verleitet.

Sogenannte «Gebets-Kelims» sind im ganzen islamischen Orient nirgendwo so verbreitet wie in Anatolien. Auch wird der Brauch, Flachgewebe und geknüpft Teppiche der Moschee zu stiften, in keinem islamischen Land des Orients so ausgeprägt praktiziert wie in Anatolien.

Zudem scheint die Bezeichnung «Gebets-Kelim» für ein Gewebe mit einem nach einer Seite orientierten Muster in intellektuellen Kreisen des Westens wesentlich verbreiteter zu sein als in der traditionellen Gesellschaft Anatoliens bis hin zu den Weberinnen.

Für den gläubigen Moslem ist es belanglos, welches Muster seinen Gebets-Kelim ziert. Er verwendet jeden wie auch immer gemusterten – oder sogar ungemusterten – Kelim als Gebetsunterlage.

Interessant ist auch, dass männliche Dorfbewohner oftmals ein bestimmtes Muster mit der Gebetsnische einer Moschee vergleichen, während die Frauen von einer solchen Deutung nichts wissen wollen¹.

Die religionsgeschichtlichen Hintergründe:

Im Zusammenhang mit anatolischen Kelims wurde in letzter Zeit viel über Mythologie, Religionsgeschichte, Tradition und Kontinuität gesprochen.

Wichtig scheint mir diesbezüglich, dass unsere Kulturgeschichte in neuester Zeit von Grund auf überdacht und neu geschrieben werden musste². Neueste Forschungsergebnisse verlegen die Anfänge unserer Religions- und Kulturgeschichte in die Zeit vor ca. 10 000 Jahren v. Chr. Die Entdeckung des Ackerbaus und später der Viehzucht müssen das Leben des Menschen damals radikal verändert und ihm einen rasanten kulturellen Aufschwung beschert haben. Es entwickelten sich parallel zu der neuen Lebensweise auch neue religiöse Vorstellungen, deren grundlegendste Elemente heute noch weltweit spürbar sind.

Kenntnisse dieser neolithischen Religion mit der im Zentrum des Kults stehenden weiblichen Gottheit, der Grossen Göttin, scheinen mir eine Voraussetzung zu sein für das Verständnis späterer kultureller und religiöser Entwicklungen.

So zeigt uns beispielsweise das Studium der neolithischen Kultur von Çatal Hüyük oder Hacilar mit ihren matrizen-

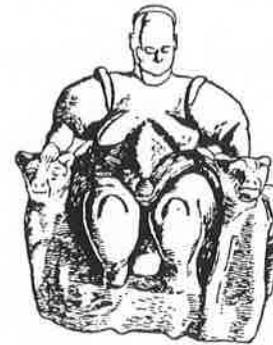


Abb. 1 Tonfigur einer auf zwei Leoparden gestützten, gebärenden Göttin, Çatal Hüyük, ca. 5'700 v. Chr.



Abb. 2 Tonstatuette einer an einen Berg erinnernden, sitzenden Göttin, Çatal Hüyük, ca. 5'700 v. Chr.

religiösen Grundstrukturen im Vergleich mit späteren vorderasiatischen Kulturen und deren sich langsam durchsetzenden patriarchalen Religions- und Gesellschaftsformen – auf welchem Nährboden das gewachsen ist, was wir heute als die frühen Hochkulturen des vorderen Orients bezeichnen.

Die Grosse Göttin des Neolithikums:

Das Sinnbild einer gebärenden oder einem Berg ähnlich thronenden Göttin, (Abb. 1 + 2), welches im Zentrum des religiösen Kults des anatolischen Neolithikums steht, muss der Grundstein vieler späterer religiöser Symbole gewesen sein, die für



Abb. 3 Assyrischer Berggott mit dem Urquell aller Gewässer, Elfenbeineinlage, Assur, ca. 1'500 v. Chr.

sich alleine gesehen oft nicht mehr zu verstehen sind. Ich sehe darin auch den Ursprung dessen, was ich als altorientalische *imago mundi* bezeichne.

Inwieweit diese Göttin schon im Neolithikum mit einem Berg oder sogar einem metaphysischen Zentrum des Kosmos in Beziehung gebracht wurde, können wir heute nicht mehr genau feststellen. Wir wissen aber, dass Berge im religiösen Kult der verschiedensten Völker von jeher eine wesentliche Rolle gespielt haben und die Grosse Göttin oft als Berg oder auf einem Berg stehend dargestellt worden ist.

Der Weltenberg:

Als heilige Berge kennen wir zum Beispiel den Ararat in Anatolien, den Gerizim in Palästina, den Meru in Indien, den Hara-Berezaiti in Persien, den «Berg der Länder» in Mesopotamien und den Fujiyama in Japan; sie sind also keine Seltenheit.

Auf den Fujiyama pilgern die Japaner heute noch zum Schrein

einer Göttin, die man auch als die «die Blüten der Bäume erblühen lassende Prinzessin» verehrt. Die Anhänger des Shinto, der Volksreligion Japans, glauben, dass sie als Pilger durch die Besteigung des Fujiyama an Leib und Seele geläutert würden.

Der persische Berg Hara-Berezaiti wird als «erster auf der Erde in Erscheinung getretener Berg» bezeichnet und eine Legende aus dem Avesta lokalisiert darauf den Urquell aller Gewässer.

Der Berg Meru, der «Paradiesische Thron», gilt in der hinduistischen und buddhistischen Mythologie als das Zentrum des Universums. Für die Hindus versinnbildlicht er Shivas Thron, für die Buddhisten ein riesiges Mandala³.

Der Berg Gerizim in Palästina wurde als Nabel der Erde bezeichnet⁴, und am anatolischen Ararat soll die Arche Noah gestrandet sein.

Beim Vergleich der Überlieferungen und Legenden um solche heiligen Berge fällt auf, dass ihnen immer wieder und überall dieselben Attribute auferlegt werden. Dass der Berg metaphysisch ins Zentrum des Universums verlegt und oft mit dem Thron einer Gottheit gleichgesetzt wird, ist das Gemeinsame.

In vielen Kulturen wurde durch die später erfolgte patriarchalische Umwälzung die ursprünglich weibliche Gottheit durch einen männlichen Gott verdrängt. Diese Umwandlung von der matrizen-trischen zur patriarchalen Religionsform vollzog sich aber nur sehr langsam und je nach Ort teils früher, teils später.

Der assyrische Berggott auf Abbildung 3 ist nur eines von vielen Beispielen. Besonderes Interesse verdient dabei die Art der Darstellung des «Berges», der den Körper der Gottheit bildet. Auf diese typische, schuppenförmige Darstellungsart des Weltenberges treffen wir immer wieder in den verschiedensten Zeiten und Kulturen.

Abb. 4 Die Göttin auf einem Berg, flankiert von zwei Raubkatzen, kretisches Siegel, späte Palastperiode, ca. 1'500 v. Chr.

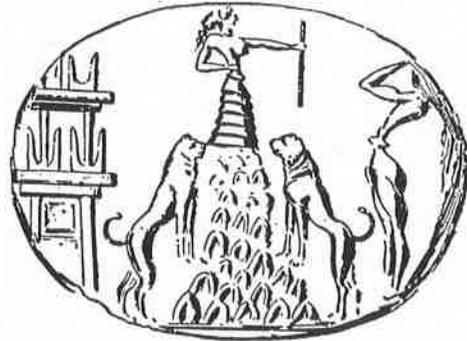


Abb. 6 Auf einem Berg thronender Gott, links und rechts von ihm je eine Vegetations-Göttin, akkadisches Rollsiegel aus Mari, ca. 2'350–2'150 v. Chr.



Abb. 5 Vishnu auf dem Meru-Berg, mit dem der Milchozean gequirlt wird. Darstellung aus der hinduistischen Mythologie.



Abb. 7 Der byzantinische Kaiser Nikephoros auf einem Omphalos (Berg) stehend, 2. Hälfte 11. Jhdt.

Die Gottheit auf dem Berg:

Wie schon angedeutet, hat man sich heilige Berge oft auch als Wohnsitz einer Gottheit vorgestellt. Abbildung 4 zeigt eine kretische Göttin auf dem Weltenberg stehend, die Weltenachse einem Zepter gleich fest in der Hand haltend, von zwei Raubkatzen flankiert. Kreta war eine der letzten Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes, die vermutlich noch bis zum Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. matrizenrisch organisiert war.

Abbildung 5 zeigt eine entsprechende Darstellung aus dem hinduistischen Kulturkreis Indiens. Vishnu thront auf dem Meru-Berg, mit welchem zur Herstellung eines Unsterblichkeitstrunkes der Milchozean gequirlt wird.

Auch auf einem akkadischen Rollsiegel aus Mari (Abb. 6) thront auf einem Berg ein Gott mit einem Zepter in der Rechten, links und rechts von ihm je eine Vegetations-Göttin.

Die Darstellung eines Gottes oder Königs auf einem Berg hat sich selbst bis in die christliche Kunst erhalten.

So zeigt Abbildung 7 den byzantinischen Kaiser Nikephoros auf einer omphalosartigen, geschuppten Ausbuchtung stehend. Auch Christus wird, zum Beispiel auf einem Mosaik der Basilika San Marco in Venedig, auf einem Berg stehend dargestellt⁵ (Abb. 8).



Abb. 8 Christus auf einem Berg, Basilika San Marco, Venedig, 8. Jhdt.

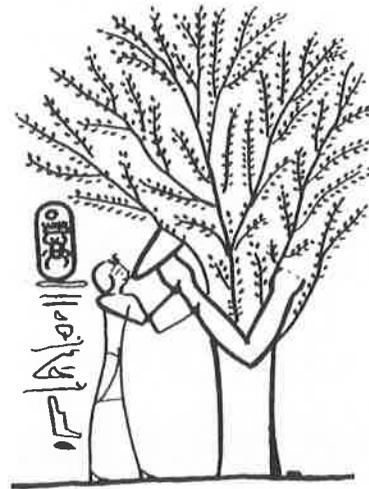


Abb. 10 Die ägyptische Göttin Isis als Sykomorenbaum, dem verstorbenen Pharaos das ewige Leben darreichend, Wandmalerei aus dem Grab des Pharaos Thutmosis III, ca. 1'500 v. Chr.



Abb. 9 Baum- oder Vegetations-Göttin, Siegel aus Schadad, Iran, ca. 2'500 v. Chr.

Die Göttin als Lebensbaum:

Vermutlich im Zusammenhang mit dem Aufkommen des bewässerten Gartenbaus in Mesopotamien wurde die Grosse Göttin auch vermehrt als Baum oder vegetables Gebilde dargestellt. Baumdarstellungen kennen wir zwar schon von Wandbildern aus Catal Hüyük⁶, die Frage bleibt jedoch offen, seit wann der Lebensbaum an die Stelle der Göttin tritt.

Augenfällig wird dies bei den besonders schönen Darstellungen auf den Abbildungen 9 und 10. Abbildung 9 zeigt eine Vegetationsgöttin auf einem iranischen Siegel aus der Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. (vergl. dazu auch Abb. 6; aus den Körpern der beiden

Göttinnen gehen – ähnlich wie auf Abb. 9 – vegetabile Formen hervor). Abbildung 10 ist eine rund tausend Jahre jüngere Darstellung der Göttin Isis als Sykomorenbaum, dem Pharaos das ewige Leben darreichend.

Eine sehr ähnliche, ebenfalls Unsterblichkeit verleihende Baumgöttin kennen auch die Mythen der sibirischen Jakuten, und dies rund 3000 Jahre später⁷.

Der Lebensbaum auf dem Weltenberg oder Nabel der Erde:

Oft befindet sich an Stelle der Göttin ein Baum auf einem Berg, welcher meist von zwei Raubkatzen, Vögeln oder gehörnten Tieren flankiert wird. Beispiele dafür sind die Abbildungen 11 – 14.

Interessant ist der Vergleich des assyrischen Rollsiegels auf Abb. 11 mit dem christlichen Mosaik auf Abb. 14. Auf dem Rollsiegel erkennt man im Zentrum den Nabel der Erde mit dem darauf stehenden Lebensbaum, flankiert von zwei Stieren. Die christliche Darstellung auf dem Mosaik aus San Giovanni in Laterano in Rom

Abb. 11 Szene aus dem Gilgamesch-Epos(?) Im Zentrum der Nabel der Erde mit einem Lebensbaum, assyrisches Rollsiegel, 2. Jahrtd v. Chr.



Abb. 13 Nabel der Erde mit Lebensbaum, flankiert von zwei Ziegen, Relief aus Tel Halaf, Mesopotamien, ca. 840 v. Chr.



zeigt im Zentrum ebenfalls den Weltenberg, darauf aber an Stelle des Lebensbaumes ein Kreuz, unter welchem die vier Paradiesströme entspringen. Das Ganze ist umgeben von der Mutter Gottes und dem Apostel Johannes, sowie von sechs Lämmern und zwei Hirschen an Stelle der Stiere.

Auf den Abbildungen 15 und 16 begegnen wir einer anderen Darstellungsart des Nabels der Erde, die im gesamten östlichen Mittelmeerraum ebenfalls stark verbreitet war. Der Baum erhebt sich hier auf einem rechteckig gezeichneten Nabel der Erde. Das



Abb. 12 Nabel der Erde mit Lebensbaum, flankiert von zwei Priestern(?), späthethitisches Relief aus dem Königspalast von Sakcagözü, ca. 800 – 700 v. Chr.



Abb. 14 Weltenberg mit Kreuz an Stelle des Lebensbaumes, flankiert von zwei Hirschen, der Mutter Gottes und dem Apostel Johannes, Mosaik aus San Giovanni in Laterano, Rom, 8. Jhdt.

Abb. 15 Kubisch gezeichneter Nabel der Erde mit Lebensbaum, flankiert von zwei Vögeln, Malerei auf einer Amphora aus einem Grab bei Kition, Zypern, ca. 750 v. Chr.

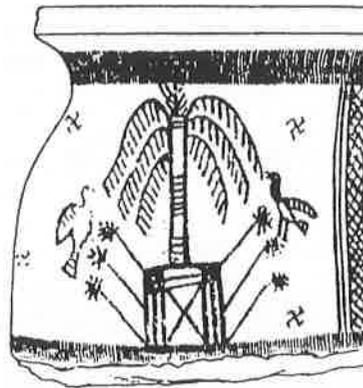


Abb. 16 Kubisch gezeichneter Nabel der Erde m. Lebensbaum, Zeichnung auf einer sibirischen Schamanentrommel, 19. Jhdt.

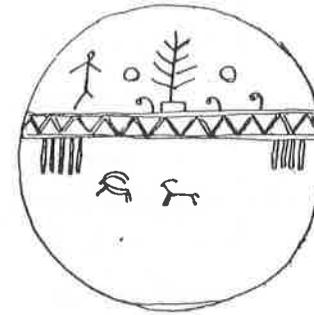
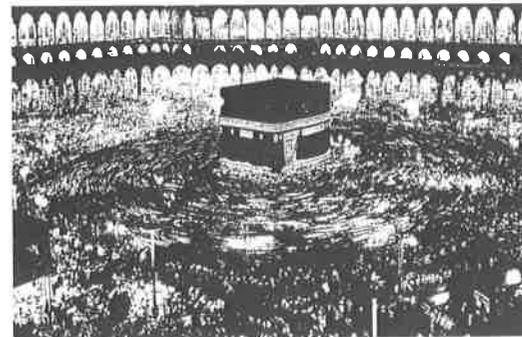


Abb. 17 Die Kaaba von Mekka, das metaphysische Zentrum der islamischen Kosmologie.



eine Beispiel entstammt dem 8. Jahrhundert v. Chr. aus Zypern, das andere dem späten 19. oder sogar frühen 20. Jahrhundert unserer Zeitrechnung aus Sibirien.

Eines der wohl bekanntesten Beispiele eines kubischen Nabels der Erde verkörpert der schwarze Stein, die heilige Kaaba von Mekka (Abb. 17). Im Koran wird Mekka als «Mutter der Städte», also als Nabel der Erde, bezeichnet⁸ mit der Begründung, die Kaaba liege dem Polarstern, dem Nabel des Himmels, direkt gegenüber⁹!

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit

den heiligen Schreinen der Aphrodite in Byblos (Libanon) und Paphos (Zypern). Beide Heiligtümer bargen in ihrem Innenhof ein konisches Steinidol, das die Göttin repräsentierte (Abb. 18 + 19). Tacitus beschreibt in seinen Historien die Verwunderung des Titus Vespasianus beim Besuch des Schreins der Aphrodite in Paphos. An Stelle des erwarteten Standbildes der Göttin mit menschlichem Aussehen fand er nur ein konisches Steinidol vor, das die Göttin repräsentieren sollte. Schon damals bemerkte Tacitus dazu: «Die Bedeutung liegt im Dunkeln»¹⁰.



Abb. 18 Römische Münze aus dem Libanon mit dem Aphrodite-Schrein in Byblos, im Innenhof der heilige, die Göttin darstellende Konus. 3. Jhdt.



Abb. 19 Römische Münze aus Zypern mit dem Aphrodite-Schrein in Paphos, im Innenhof der heilige, die Göttin darstellende Konus. 3. Jhdt.



Abb. 21 Votivstele der Tanit. Die Göttin ist oben naturalistisch, unten als konisches Idol, flankiert von zwei Tauben, dargestellt, Karthago,



Abb. 20 Weiblicher *Menhir*, die *magna-mater* darstellend, Sardinien, 3. Jahrtausend v. Chr.

Die Göttin als konisches oder elliptisches Idol:

Dass die Darstellungsweise der Grossen Göttin als konisches oder elliptisches Steinidol im östlichen Mittelmeerraum seit langem verbreitet war, möchte ich anhand einiger Beispiele belegen.

Wahrscheinlich eines der frühesten zeigt Abbildung 20. Die beiden angesetzten Brüste weisen unverkennbar darauf hin, dass damit wirklich eine *magna mater* gemeint ist. Das Idol entstammt der sardinischen Megalith-Kultur des 3. Jahrtausends v. Chr.

Ein anderes schönes Beispiel finden wir auf einer Votiv-Stele

der karthagischen Tanit (Abb. 21). Dort ist die Göttin oben naturalistisch und unten als konisches Idol dargestellt. Dass sie von zwei Vögeln flankiert wird, deute ich im Zusammenhang mit der Arbeit von Udo Hirsch¹¹ als einen zusätzlichen Beleg dafür, dass mit diesen konischen Idolen tatsächlich die Grosse Göttin gemeint war. Ausserdem sind weitere derartige auf Stelen gezeichnete Tanit-Idole bekannt, die zwar ohne Vögel aber mit Brüsten dargestellt sind.

Auch die alten Griechen fertigten Bildnisse der Grossen Göttin in der Form von elliptischen Steinen an. Diese als Omphalos bezeichneten Idole standen in den Orakelhöhlen der griechischen Erdgöttin, und representierten diese vermutlich auch.

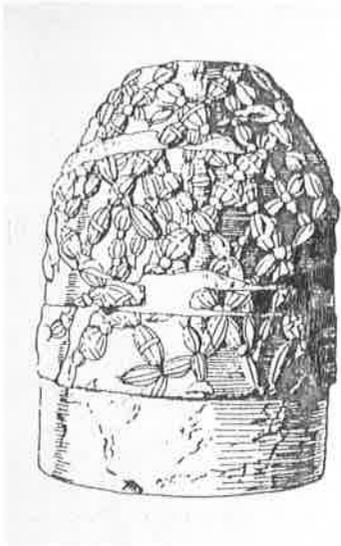


Abb. 22 Omphalos aus Delphi.



Abb. 24 Omphalos, flankiert von zwei Vögeln, auf einer Votiv-Stele aus Sparta, 5. Jahrhundert v. Chr.

Abbildung 22 zeigt den wohl berühmtesten, den Omphalos von Delphi, und Abbildung 23 den von zwei Bäumen flankierten Omphalos aus Delos¹². Auch die Griechen kannten das Sinnbild des Omphalos flankiert von zwei Vögeln (Abb. 24)¹³. Diese Darstellungspraxis finden wir auch auf einer ägyptischen Wandmalerei aus dem 15. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 25).

Soviel zum religions- und kulturhistorischen Hintergrund im Hinblick darauf, was nun im Folgenden näher behandelt werden soll.

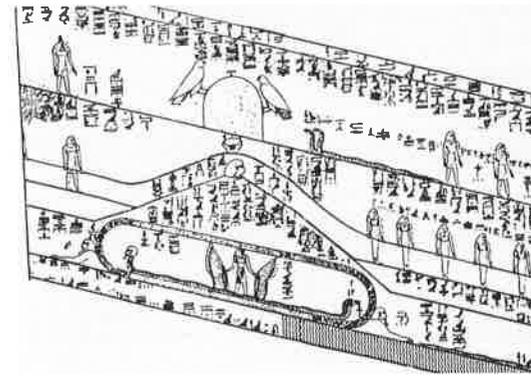


Abb. 25 Omphalos, flankiert von zwei Vögeln, Malerei aus dem Grab des Pharaos Seti I, ca. 1400 v. Chr.



Abb. 23 Omphalos, flankiert von zwei Bäumen, Relief aus Delos.

Die altorientalische *imago mundi* als anatolisches Kelimmuster:

Die zwiespältige Bedeutung des Begriffs «Gebets-Kelim» habe ich einleitend schon gestreift. An dieser Stelle möchte ich nun eine Neuinterpretation von drei verschiedenen Musterkonzepten vorstellen, die bisher alle unter dem Begriff «Gebets-Kelim» bekannt sind.



Abb. 26 Kelim-Gewebe, Nordostanatolien, ca. 1,4 x 1,6 m, den heiligen Konus oder den Weltenberg, die heilige Mitte des Kosmos darstellend (Privatsammlung).



Abb. 28 Kelim-Gewebe, Ostanatolien, ca. 1,6 x 1,6 m. Das Muster zeigt eine *imago mundi* nach altorientalischem Vorbild mit Ur-Ozean, Weltenberg und Lebensbaum als Symbole der heiligen Mitte des Kosmos.

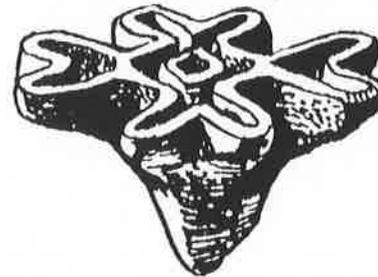


Abb. 27 Neolithisches Fruchtbarkeits-Symbol auf einem Tonstempel aus Çatal Hüyük, ca. 5'900 v. Chr.

1. Kelim-Muster-Typ: (Abb. 26 + 28)

Ich beginne mit dem Beispiel des Kelim-Gewebes auf Abbildung 26.

Von der unteren Bordüre her aufsteigend füllt ein rotes Dreieck das blaugrüne Feld. Gekrönt wird dieses Dreieck von einem flammenartig anmutenden Gebilde. Im Zentrum des Dreiecks steht ein Motiv, das sich in der Bordüre wiederholt und in sehr ähnlicher Form schon auf einem Tonstempel im neolithischen Çatal Hüyük um 5900 v. Chr. erscheint (Abb. 27). Flankiert wird das rote Dreieck von zwei weissen, ährenförmigen Bäumen.

Vergleicht man dieses Kelimmuster mit den Darstellungen auf den Abbildungen 18–23, so fallen ikonographische Parallelen ins Auge. Das griechische Beispiel auf Abbildung 23 zeigt einen (von einer Schlange umwundenen) Omphalos flankiert von zwei Bäumen, wie im Kelimmuster auf Abbildung 26.

Ich meine, dass wir es bei diesem Kelimmuster mit der Form einer *imago mundi* zu tun haben, welche möglicherweise noch auf

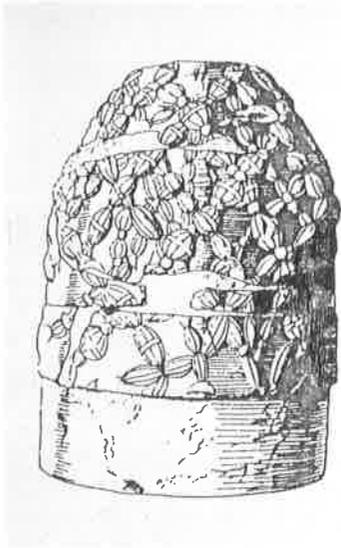


Abb. 22 Omphalos aus Delphi.



Abb. 24 Omphalos, flankiert von zwei Vögeln, auf einer Votiv-Stele aus Sparta, 5. Jahrhundert v. Chr.

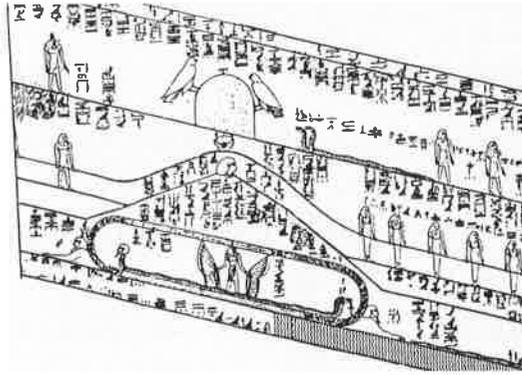


Abb. 25 Omphalos, flankiert von zwei Vögeln, Malerei aus dem Grab des Pharaos Seti I, ca. 1400 v. Chr.



Abb. 23 Omphalos, flankiert von zwei Bäumen, Relief aus Delos.

Abbildung 22 zeigt den wohl berühmtesten, den Omphalos von Delphi, und Abbildung 23 den von zwei Bäumen flankierten Omphalos aus Delos¹². Auch die Griechen kannten das Sinnbild des Omphalos flankiert von zwei Vögeln (Abb. 24)¹³. Diese Darstellungspraxis finden wir auch auf einer ägyptischen Wandmalerei aus dem 15. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 25).

Soviel zum religions- und kulturhistorischen Hintergrund im Hinblick darauf, was nun im Folgenden näher behandelt werden soll.

Die altorientalische *imago mundi* als anatolisches Kelimmuster:

Die zwiespältige Bedeutung des Begriffs «Gebets-Kelim» habe ich einleitend schon gestreift. An dieser Stelle möchte ich nun eine Neuinterpretation von drei verschiedenen Musterkonzepten vorstellen, die bisher alle unter dem Begriff «Gebets-Kelim» bekannt sind.



Abb 29 Chinesischer Teppich, ca. 0,8 x 2,5 m, mit einer Darstellung des Weltenmeeres, des Weltenberges, der heiligen Perle und zwei Drachen (Privatsammlung).

die Darstellung der Grossen Göttin als konisches oder elliptisches Idol zurück geht wie es die Abbildungen 18–23 zeigen. Ikonographisch handelt es sich hier möglicherweise um einen Vorgänger der Mustervariante auf Abb. 30, auf die wir noch zu sprechen kommen.

Vielleicht etwas spekulativ, aber doch sehr verlockend scheint mir der Vergleich des Kelimmusters auf Abbildung 26 mit der Darstellung des konischen Idols der Tanit-Stele auf Abbildung 21. Erinnern darauf nicht die erhobenen Arme und der dazwischen liegende Kopf des Idols an das weiter oben als «flammenartig anmutend» beschriebene Gebilde auf der Spitze des roten Dreiecks im Kelim (Abb. 26)?

Im Verlaufe der Religionsgeschichte entwickelte sich aus dem Sinnbild der thronenden Grossen Göttin vermutlich das Sinnbild des im Zentrum eines metaphysisch gedachten Kosmos stehenden Weltenberges oder Nabels der Erde (dargestellt beispielsweise als konisches oder elliptisches Idol) mit diesen Mitteln wurde die Geburt- oder Schöpfung der Welt mythologisch erklärt und dargestellt.

Das Kelimmuster auf Abbildung 28 zeigt im Grunde genommen noch denselben Aufbau wie dasjenige auf Abbildung 26: ein rotes, das Innenfeld dominierendes Dreieck, flankiert von zwei Bäumen. Hinzugekommen ist eine an aufspritzendes Wasser erinnernde Wellenlinie an der Basis des Dreiecks sowie ein in das rote Dreieck hinein gezeichneter Blütenbaum.

Ich meine, dass wir es bei diesem Muster im Vergleich zu demjenigen auf Abbildung 26 mit einem kosmischen Sinnbild zu tun haben, das ich als klassische altorientalische *imago mundi* deute. Es ist der im Zentrum aus dem Ur-Ozean aufsteigende Weltenberg oder Nabel der Erde mit einem Lebensbaum und damit auch eine bildliche Darstellung des Mythos von der Erschaffung der Welt, wie wir sie auch von chinesischen Teppichen her kennen. (Vergl. dazu Abb. 29).

Es stellt sich somit die Frage, ob nicht auch auf anatolischen Kelims solche mythisch-religiösen Sinnbilder bis in die heutige Zeit überlebt haben. Dass das dazugehörige Gedankengut in Anatolien bis auf den heutigen Tag überliefert ist, darauf werden wir abschliessend noch zu sprechen kommen.

Nach mündlicher Mitteilung von Şerife Atlıhan, der Assistentin von Harald Böhmer im Dobag-Projekt, benutzen Knüpferrinnen der Provinz Canakale in Westanatolien Ausdrücke wie *su* (Wasser) für die Bordüren und *göbek* (Nabel, Bauch) für das zentrale Medaillon in Teppich- und Kelim-Mustern!

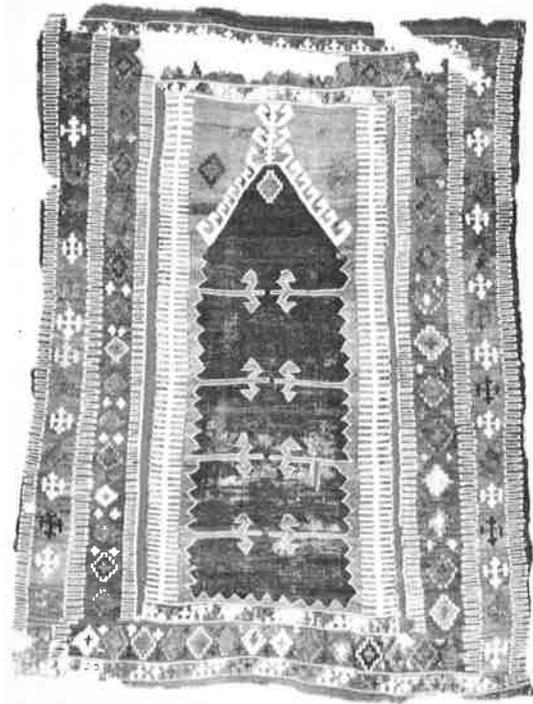
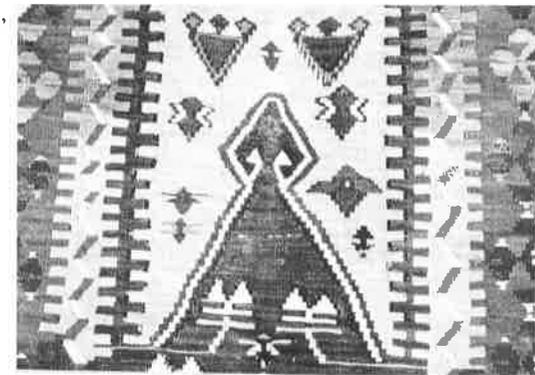


Abb. 30 Kelim-Gewebe, Zentralanatolien (Obruk), ca. 1,2 x 1,6 m. Das Muster zeigt eine *imago mundi* nach altorientalischem Vorbild mit einer Darstellung des Weltenmeeres, des Weltenberges und des darauf stehenden Lebensbaumes als Symbole für die heilige Mitte des Kosmos.

Abb. 32 Kelim-Gewebe, Zentralanatolien, ca. 1,1 x 1,5 m, *imago mundi* mit Ur-Ozean (Wellenlinie) und auf dem Weltenberg stehende Göttin.



Abb. 31 Ausschnitt aus Abb. 32, die Göttin in Form eines blauen Eli-Belinde Motivs auf dem roten Weltenberg.



2. Kelim-Muster-Typ: (Abb. 30 + 32)

Eine spezialisierte Form der *imago mundi* von Abbildung 28 zeigt das Muster des Obruk-Kelims auf Abbildung 30. Dargestellt ist auch hier eine *imago mundi* mit dem Weltenberg oder Nabel der Erde und einem Lebensbaum auf dessen Spitze. Das Ganze ist umgeben von Wasser, angedeutet durch die blau-grüne Grundfarbe und die Wellenlinie, die das rot-braune Innenfeld einschliessen. Gerahmt wird dieses die *imago mundi* beherbergende Innenfeld von zwei Hauptbordüren – die innere rot, die äussere blau – welche

mit Rauten- und verschiedenen Kreuz-Motiven versehen sind. Als Vergleich stelle ich dem Kelimmuster auf Abbildung 30 die mythologischen Darstellungen auf den Abb. 11–16 gegenüber. Sie alle zeigen eine *imago mundi* mit dem Weltenberg oder Nabel der Erde und einem daraufstehenden Lebensbaum, meist flankiert von zwei Tieren.

Zu beachten ist auch, dass die Erde oder der Weltenberg sowohl auf dem Kelim (Abb. 30)¹⁴ als auch auf dem chinesischen Teppich

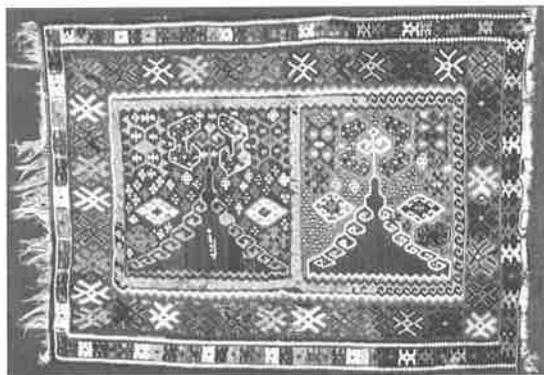
(Abb. 29) in fünf Teile gegliedert ist. Diese Fünfergliederung ist im Zusammenhang mit der Vorstellung eines Nabels der Erde, oder einer heiligen Mitte der Welt, in vielen mythologischen Darstellungen weltweit anzutreffen. Wir werden darauf noch zurück kommen.

Erweitert werden kann diese Mustergruppe durch die Darstellung der Göttin selbst anstelle des Baumes auf dem Berg.

Abbildung 31 zeigt einen Ausschnitt aus einem sogenannten «Gebets-Kelim». Auf der Bergspitze sehen wir ein Motiv, das von den anatolischen Weberinnen als *elibelinde* bezeichnet wird. Dieses Motiv entspricht dem klassischen *elibelinde*, jedoch ohne die beiden von der Göttin gehaltenen Vögel. Übriggeblieben ist alleine die Göttin. Im unteren Teil des Berges (Abb. 32) treffen wir wiederum auf das Motiv, das ich bei Abbildung 26 mit dem Tonstempel aus Çatal Hüyük (Abb. 27) verglichen habe.

Bemerkenswert ist ausserdem, dass mit ganz wenigen Ausnahmen die Innenfelder dieser Kelims, also die Berge, immer rot oder rot-braun sind. Als Ausnahmebeispiel ist vor allem eine Provenienz bekannt, bei der diese Farbstellung offenbar absichtlich umgekehrt wurde¹⁵.

Abb. 34 Saf-Kelim, die Göttin auf dem Weltenberg, flankiert von Leoparden. Bei diesem Beispiel sind die Leoparden besonders schön gezeichnet (Privatsammlung).



Bei einem Streifzug durch die gesamte Teppich-Literatur stellt man fest, dass etwa 80 % aller sogenannten «Gebets-Kelims» und «Gebets-Teppiche», eine rote oder rot-braune Nische aufweisen!

3. Kelim-Muster-Typ: (Abb. 33 + 34)

Einen Sonderfall in Bezug auf die Farbstellung bildet auch eine Gruppe sogenannter Saf-Kelims aus Nordostanatolien. Bei diesen sind die aneinandergereihten Weltenberge meistens verschiedenfarbig. Auch diese Gruppe wird in der Literatur allgemein zu den «Gebets-Kelims» gezählt.

Abb. 33 Saf-Kelim, Ostanatolien (Sivas), 1,6 x 2,2 m. Dreifach aneinandergereihtes Motiv der Göttin auf dem Weltenberg, flankiert von Leoparden. Vakıflar Museum Istanbul.



Abbildung 33 zeigt einen klassischen Vertreter¹⁶. Er stammt aus der Sammlung des Vakiflar-Museums Istanbul und hat ein Muster in dreifacher Ausführung, das ich ebenfalls als altorientalische *imago mundi* interpretiere und mit der mythologischen Darstellung auf Abbildung 4 vergleiche. Es zeigt die Grosse Göttin auf dem Weltenberg, flankiert von zwei Raubkatzen.

Interessant ist, dass man die gepunkteten Muster links und rechts oberhalb des Berges schon seit längerer Zeit für Tierformen hält¹⁷. Wenn wir annehmen, dass es sich dabei um Raubkatzen handelt, ist es naheliegend, dass damit Leoparden gemeint sein könnten. Leoparden spielten in der Mythologie schon seit dem Neolithikum eine bedeutende Rolle. Als Priester- oder Königsgewand hat ihr Fell beispielsweise bei afrikanischen Stämmen seine Bedeutung bis ins 20. Jahrhundert beibehalten.

Kehren wir aber zurück zum Kelim auf Abbildung 33. Bei diesem Gewebe ist noch von zusätzlichem Interesse, dass die Farbstellung der drei Berge von besonderer Eigenart ist. Zwei davon sind rot vor grünem Grund; der dritte aber ist violett vor weissem Grund. Ob die Weberin mit dieser Farbwahl der symbolischen Aussage des roten Weltenberges wohl so nahe wie möglich bleiben wollte?

Eines der attraktivsten Beispiele dieser Mustergruppe weist eine ähnlich unübliche Farbstellung auf und verringert somit die Wahrscheinlichkeit eines blossen Zufalls. Das Stück hat zwei «Berge»; der eine ist rot, der andere braun¹⁸ (Abb. 34). Auffallend ist zudem die besondere Klarheit des Musters. Die «Leoparden» sind noch als Tiere mit Füßen, Kopf und Schwanz zu erkennen, was bei allen anderen Beispielen dieser Gruppe weniger deutlich ist.

Abb. 35 Mit Textilien als Votivgabe behängter heiliger Baum bei Mumcular (Milas), Westanatolien, 1989.



Rezentes mythologisches Brauchtum in Anatolien:

Man kann sich nun fragen, ob die hier besprochenen mythologischen Vorstellungen tatsächlich einen Bezug zu den Kelimmustern und deren Erzeugerinnen haben. Deshalb möchte ich zum Schluss anhand einiger Beispiele zeigen, dass vorislamisches Gedankengut in Anatolien stark verwurzelt und teilweise bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben ist.

Als erstes Argument stehen die vielen heiligen Bäume in ganz Anatolien wie zum Beispiel der Baum von Mumcular etwa 40 Km südlich von Milas (Abb. 35). Die Frauen pilgern dahin und beten, wenn sie kinderlos oder krank sind. Als Opfer werden Textilien an den Baum gehängt. Es ist jedoch äusserst schwierig, aus der Bevölkerung Hinweise auf solche alten Bräuche zu erhalten. Man schweigt prinzipiell darüber.

Abb. 36 Schale, sog. «Gebets-Tasse», mit einer achtblättrigen Blüte auf der omphalosartigen Ausbuchtung.

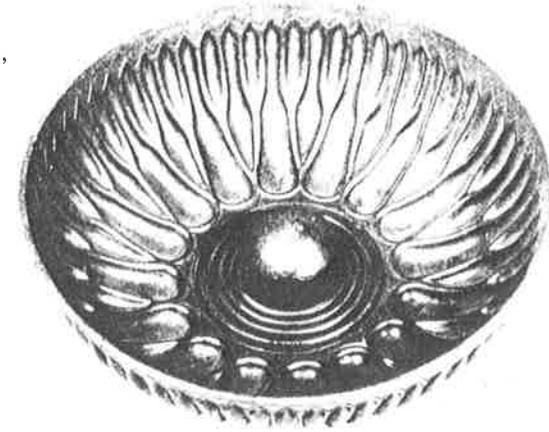


Einen zweiten Beleg liefert die Schale auf Abbildung 36. Solche Schalen sind in Anatolien heute noch in Gebrauch und werden im Volksmund als «Gebets-Tassen» bezeichnet. Kinderlosen Frauen reicht ein Geistlicher unter Rezitation von Gebeten eine solche mit Wasser gefüllte Schale dar. Davon erhoffen sich die Frauen Schwangerschaft oder Genesung. Schalen dieses Typs scheinen in Anatolien eine mehr als 2700 Jahre dauernde, ungebrochene Tradition zu haben. Schon die Phryger benutzten solche, in der Archäologie heute als Omphalos-Schalen bezeichnete Gefässe (Abb. 37 oben).

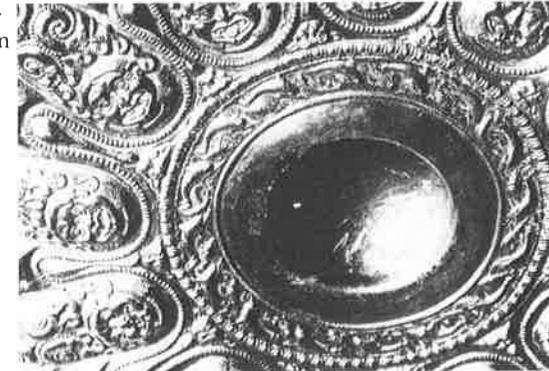
Auch diese Omphalos-Schalen können von ihrer Form her als *imago mundi* gedeutet werden. Sie stellen den Kosmos mit dem Nabel der Erde, umgeben vom Urozean, dar. Dies ist besonders augenfällig auf einer skythischen Schale, wo Delphine um den Omphalos springen¹⁹ (Abb. 37 unten).

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die vielen lykischen Grabhügel zwischen Gölmarmara und Salihli in Westanatolien. Auch sie werden als Urhügel gedeutet (Abb. 38). Ganz in der Nähe dieser Hügelgräber werden heute noch Kelims auf

Abb. 37 Oben: Phrygische Omphalos-Schale aus dem grossen Tumulus von Gordion, 8. Jahrhundert v. Chr.



Unten: Skythische Omphalos-Schale aus Goldblech, aus dem Kul-Oba-Kurgan, ca. 5. Jhdt. v. Chr.



traditioneller Basis gewebt. Sie sollen uns als letztes Beweisbeispiel dienen (Abb. 39).

Es handelt sich dabei um sogenannte Sofreh's, auf welchen auf dem Boden sitzend gegessen wird. Dabei wird die Mahlzeit auf einem Tablett in die Mitte des Gewebes auf das aus 5 Rauten zusammengesetzte kreuzförmige Motiv gestellt.

Abb. 38 Lykische Grabhügel aus dem 7. Jhdt. v. Chr., zwischen Gölmaarmara und Salihli, Westanatolien.



Von Interesse ist für uns, dass die Frauen, welche diese Gewebe herstellen und gebrauchen, zu dem kreuzförmigen, in fünf Teile gegliederten Muster eine interessante Geschichte zu erzählen wissen. Sie behaupten, dass das Essen, serviert im Zentrum eines solchen Kelims, einen wesentlich höheren Nährwert habe, ausserdem einen Schutz vor Krankheiten gewähre und letztlich nie ausgehen soll.

Das Muster dieser Sofreh's ist, wie schon erwähnt, zusammengesetzt aus fünf Rauten; einer grösseren im Zentrum, an deren Ecken jeweils eine kleinere angehängt ist.

Ich habe weiter oben schon mehrfach auf diese Fünferkonstellation hingewiesen und möchte wiederholen, dass diese mythologisch immer im Zusammenhang mit dem Nabel der Erde, der heiligen Mitte des Kosmos, steht.

Der Kelim auf Abbildungen 39 ist ein modernes Erzeugnis aus Akselendi. Sein Muster zeigt, genau wie das Stück aus dem letzten Jahrhundert auf Abbildung 40, eine *imago mundi* im Grundriss, wie wir sie bei den sogenannten «Gebets-Kelims» im Aufriss gesehen

Abb. 39 Kelimgewebe aus Akselendi, Westanatolien, ca. 1,4 x 2,0 m, um 1985.

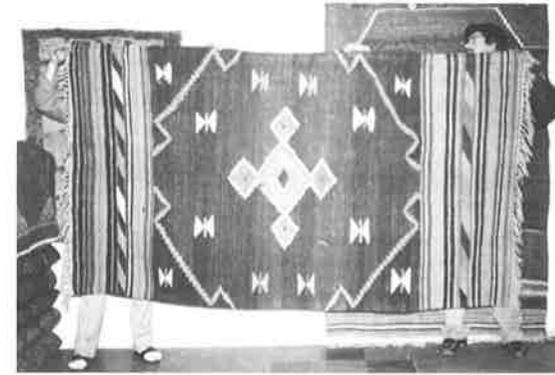


Abb. 40 Kelim-Gewebe, Westanatolien (Balikesir), sog. Sofreh, ca. 1,4 x 1,8 m, (Privatsammlung).



haben. Die rote Erde, umgeben von einer Wellenlinie auf einem blau-grünen Fond, den Ur-Ozean darstellend, im Zentrum ein Sinnbild des Nabels der Erde als heilige Mitte des Kosmos.

Haben die Weberinnen dieser Kelims mythologische Studien betrieben? Wohl kaum! Es scheint sich hier viel eher um eine weitere mythologische Überlieferung zu handeln, die auf anatolischem Boden aus frühgeschichtlicher Zeit bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben ist.

Vergleichen wir abschliessend noch einmal den Kelim aus Obruk auf Abb. 30 mit der westanatolischen Sofreh auf Abb. 40:

Beide zeigen eine *imago mundi* – der «Gebets-Kelim» im Aufriss und der Sofreh im Grundriss – in einer Form, die in den verschiedensten Kulturen der Welt starke Verbreitung fand, ihren Ursprung aber im Neolithikum des vorderen Orients zu haben scheint.

Das Muster des «Gebets-Kelims» auf Abbildung 30 zeigt als Sinnbild der heiligen Mitte der Welt den Weltenberg mit dem darauf stehenden Lebensbaum, das Muster des Sofreh auf Abbildung 40 im Zentrum ein Motiv in der Anordnung der Fünf eines Würfels. Im antiken Griechenland wurde diese Konstellation als *quincunx* bezeichnet. Beide haben ein rotes Feld, stellvertretend für die Erde, umgeben von einer an Wasser erinnernden Wellenlinie auf blau-grünem Hintergrund, stellvertretend für den Ur-Ozean oder das Weltenmeer.

- 1 Balpınar – Acar, B., Establishing the Cultural Context of a group of Anatolian Cicim Prayer Rugs, in; HALI Vol. IV, No. 3, S. 262 ff.
- 2 Meier-Seethaler C., Ursprünge und Befreiungen – Eine dissidente Kulturtheorie, Zürich 1988.
- 3 Evans - Wentz W. Y., Cuchama – Heilige Berge der Welt, Basel 1984, S. 59 ff.
- 4 Wensinck A. J., The Ideas of the Western Semites concerning the Navel of the Earth, Amsterdam 1916.
- 5 Interessante Hintergründe gibt Erich Neumann in: Die Grosse Mutter, Olten 1981, S. 103/104.
- 6 Mellaart / Hirsch / Balpınar, The Goddess from Anatolia, Vol. I, S. 10, Pl. II, Fig. 14.
- 7 Holmberg, U., Der Baum des Lebens, Helsingfors 1922, S. 57 ff.
- 8 Roscher, W. H., Der Omphalosgedanke bei verschiedenen Völkern, besonders den semitischen, Leipzig 1918, S. 58, und; Der Koran, Ludwig Ullmann, München 1959, 8. Aufl., Sure 42/8.
- 9 Wensinck, A. J., a.a.O., S. 15, siehe auch S. 18, 23, 36
- 10 Tacitus, Historien II/3.
- 11 Vortrag über das elibelinde Motiv mit dem Titel «Erzengel und andere Vögel» gehalten 1988 vor dem «Freundeskreis orientalischer Teppiche und Textilien in Westfalen». (s. auch Vortrag des Symposiums «Zum Wiedergeburtsmotiv im anatolischen Kelim»).
- 12 Roscher, W. H., Neue Omphalosstudien, Leipzig 1915, Tafel I, Abb. 2 und Tafel III, Abb. 3.
- 13 Roscher, W. H., Omphalos, Leipzig 1913, Tafel VII/4 und Tafel VIII/3.
- 14 Ergänzende Beispiele für «Gebets-Kelims» aus der Obruk-Gegend in: Petsopoulos, Y., Der Kelim, Fribourg 1980, Abb. 162–166.
- 15 Es handelt sich um eine «Gebetskelim»-Gruppe, die in der Literatur Bayburt zugeordnet wird. Siehe z.B.: Petsopoulos, a.a.O., Abb. 259 / 263 / 264 / 268.
- 16 Das Stück ist farbig abgebildet in: Balpınar B. + Hirsch, U., Flachgewebe des Vakıflar Museums Istanbul, Wesel 1982, Tafel 87.
- 17 Balpınar B. + Hirsch U. a.a.O., S. 228.
- 18 Farbig abgebildet in: Frauenknecht, B., Frühe türkische Tapisserien, Nürnberg 1984, Tafel 55.
- 19 Rolle, R., Die Welt der Skythen, Luzern und Frankfurt/M 1980, S. 140.

Die Zeichnungen auf den Abbildungen 3, 6, 9, 10 sind entnommen aus:
Othmar Keel, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das alte Testament, Zürich, 1972.



