

*Ali Hasouri*

### **Der himmlische Paradiesgarten und die Muster des persischen Knüpfteppichs<sup>1</sup>**

Beim Studium des Perserteppichs<sup>2</sup> und der persischen Zierkunst im Allgemeinen ist es von grundsätzlicher Bedeutung, die Grundmuster mit dem, was in ihnen an Vorstellungen, Glauben und Mythos verborgen ist, zu enträtseln. Wie wir sehen werden, sind diese Studien dazu angetan, den Ursprung der persischen Ziermotive und somit das zugrunde liegende Muster der persischen Zierkunst herauszufinden, was darüber hinaus zum Verständnis des Ausgangspunktes eines großen Teils der persischen Denkweise beiträgt. Der Verfasser stieß beim Studieren der Bildmotive aus Herat sowie der Fischmotive, die allesamt sehr komplex sind, auf den Mithraskult als ihrem Ursprung. Dies hat insoweit Bedeutung, als dass von diesem Kult nicht sehr viele Zeugnisse in Persien übrig geblieben sind<sup>3</sup>

Das Gartenmotiv ist bei einer bestimmten Gruppe von historischen Perserteppichen sehr deutlich, hingegen bei einer anderen Gruppe nur angedeutet zu sehen. Die klassische Bezeichnung in Persien für derlei Motive ist *gulistān* („Rosengarten“), die aufgrund ihrer Verbreitung auch in der Türkei von Alters her unter demselben

Namen, *gülistan*, verwandt wird. Während der Safawidenzeit wurden sie offenbar auch *gulzār*<sup>4</sup> genannt. Auf einem safawidischen Teppich findet sich eine Inschrift, die folgendermaßen lautet: „Das Abbild des Rosengartens (*gulzār*) ist beschämt von seinem Antlitz“.<sup>5</sup> Leider hat ein nicht unbedeutender Teil zeitgenössischer Übersetzer und Autoren in den Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen und Deutschen dies missverstanden „... als Garten, der nicht schön ...“ sei.<sup>6</sup> Wie wir nämlich sehen werden, kann man solch einen Garten auch „Paradies“ (*firdaus*), „Gemüsegarten“ (*pālīz*) oder auch anderweitig bezeichnen.

Als erster Gelehrter, der diesem Thema seine volle Aufmerksamkeit widmete, ist Arthur Upham Pope (1881–1969) zu nennen, der sich am meisten und allem voran dem Gartenmotiv und der persischen Vorstellung vom Paradiesgarten (*firdaus*) als himmlischem Rosengarten beschäftigte. Er meinte zutreffend:

„Dies [der Garten] ist für sie [die Perser] von besonderer Bedeutung, da beinahe alle Perserteppiche des Großen Zeitalters [der Safawiden] in ihrer Zeichnung und Musterung neben ihrer Pracht Vielfalt und oft sehr lebendig ein Verständnis vom Garten an sich wiedergeben.“

Die Vorstellung von einem Garten darf man nicht vom Paradiesverständnis getrennt sehen, da das Paradies ein großzügigerer Garten ist, voll immerwährender Schönheit, vielfältigem Zauber und mit mehr Üppigkeit. Das Verständnis von diesem Paradiesgarten gehört zu den grundlegendsten Prinzipien, die die persische Kultur ausmachen und fortwährend eine zentrale Stellung in der persischen Vorstellungs- und Gefühlswelt einnehmen.

Das Abbilden eines solch grundlegenden und universalen Motivs, das allen Menschen gefühls- und verstandesmäßig sehr nahe ist, hat

trotz besonders einfacher Muster oder Szenen nicht zum zufriedenstellenden Ergebnis geführt. Man war gezwungen, das allgemeine Verständnis klarzulegen, und einzig und allein eine abstrakte und dekorative Kunstaübung war einem solchen Vorgehen angemessen.

Dem Verständnis vom Garten wird auf den sehr großen Knüpfteppichen in vollkommenster Weise entsprochen. Der Garten bildet dabei das Fundament und ist Teil der Ewigkeit. Das Gartenmuster behindert eigentlich die zeichnerische Darstellung eines wirklich vollkommenen Gartens, selbst wenn dies derjenige, der ihn entwirft, so gewollt hätte, denn solch ein Garten würde formale und universale Eigenschaften ausdrücken und nicht nur die eines einzelnen Gartens, sondern er erzählt vielmehr vom ewigen Zauber der Gärten.

Dies ist keine der Fantasie entsprungene Erklärung bzw. Deutung, denn die Perser selbst bekräftigen dies. Der Teppich des Husrau, bekannt als *Der Frühling des Husrau (bahār-i husrau)* bzw. *Der Frühlingsort (bahāristān)*, versinnbildlichte einen Frühling, der eingefangen worden war und seine Pracht und Schönheit dem Palast zum Geschenk gemacht hatte ...<sup>7</sup> Tausend Jahre später bekannte ein Teppichknüpfer bezüglich dieses [Garten-] Ideals: „Es ist ein Tulpengarten (*lāla-zār*), aber kein solcher, der den Herbst weist.“<sup>8</sup>

Pope, der wohl selbst kein Dokument über antike Gärten in Händen gehabt hatte, sich jedoch grundsätzlich über dieses Thema im Klaren war, gibt des Weiteren ein Bild von den Teppichen mit Motiven von Rosengärten, die eine große Ähnlichkeit mit antiken Paradiesgärten aufweisen, obwohl sie selbst keine sind:

„Die großen und umgrenzten Gärten des Paradieses waren weite Jagdgehege, in denen sich Löwen, Tiger, Leoparden, Panther, Füchse, Steinböcke, Gazellen, Rehe, Auerochsen, Wildesel, Bären,

Affen und Springmäuse aufhielten, ganz zu schweigen von den Vögeln und den Kriechtieren.“<sup>9</sup>

Wie bereits erwähnt, hatte Pope offensichtlich weder die Struktur von Himmelsgärten, d. h. von Paradiesen, und noch nicht einmal deren Aussehen sowie Beispiele aus anderen Weltgegenden zur Hand, weil die Paradiese gleichsam von Anfang an heilig und auch nicht für die Jagd gedacht waren. Und so werden wir unser Augenmerk darauf richten müssen, dass er sich einzig und allein mit dem Bild des Paradieses beschäftigte, so wie es sich auf den prachtvollen safawidischen Knüpfteppichen, in denen Jagdgehege und Paradiesgärten miteinander verwoben sind, darstellt. Und vielleicht haben sich in seinem Denken sogar das himmlische und das irdische Paradies vermengt.

Bedauerlicherweise gab es niemanden mehr, der sich mit seinen angedeuteten Äußerungen und seinen in ihrer Exaktheit bestechenden Ansichten beschäftigte, was durchaus eine Untersuchung wert wäre. Und so blieb diese Frage bis heute ungelöst. Wenn über die Rosengärten auf den Teppichen gesprochen wurde, so geschah dies als oberflächliche Wiederholung des vorher Gesagten oder auch im Hinblick auf das Paradies<sup>10</sup> bzw. den Paradiesgarten<sup>11</sup> nach muslimischem Verständnis, denn das Verständnis vom Paradies (*firdaus*) ist im persischen Bereich weitaus älter als die Vorstellung vom Paradies (*bihišt*) in den semitischen Religionen, darunter im Islam. Außerdem ist hat dieses *firdaus* mit dem Paradies der muslimischen Überlieferung keine Ähnlichkeit, denn im muslimischen Paradies leben Paradiesjungfrauen (*hūr*) und Jünglinge, fließen Milch und Honig und es gibt Nahrung in Hülle und Fülle.

Im Hinblick auf den grundlegenden Einfluss, den der Mythos vom Paradies (*firdaus*) und, damit verbunden, seinem irdischen

Gegenbild auf das Denken, die Religion und die Kunst Persiens hat, begann der Verfasser schon vor vielen Jahren dieser Wechselbeziehung in der persischen Kunst sowie seit 1986 auch jener in der Teppichkunst nachzugehen. Dabei kam er zu einer Schlussfolgerung, die hier in kurzen Zügen umrissen wird.<sup>12</sup>

Im Gebiet des heutigen Persiens und in der Region von Miyān-Rūdān in Aserbaidschan glaubte man seit dem Zeitalter, von dem man keine genauen Kenntnisse besitzt und das offensichtlich der Mittleren Bronzezeit entspricht, an einen Garten im Himmel, der dem himmlischen Paradies vergleichbar war. Die Kenntnisse von diesem himmlischen Garten sind weit gestreut und seine irdischen Gegenstücke bekommt man zum Teil zusammen. Diese Kenntnisse kann man folgendermaßen zusammenfassen:

1. Der Paradiesgarten *firdaus*, so wie sich seine Wortbedeutung aus *pai-ri-daeza* ableiten lässt, ist ein in sich geschlossener Garten, der von mehreren – üblicherweise sieben – sich hintereinander befindenden Einfassungen eingehegt ist, wobei eine dieser Einfassungen höher und breiter ist als die übrigen, damit Ahriman (der Gott der Dunkelheit) nicht eindringen kann. Immer wiederkehrende Teppichumrandungen und besonders eine dicke Umrandung in der Mitte des Perserteppichs stellen jene immer wiederkehrenden Einfassungen des Paradiesgartens (*firdaus*) dar.<sup>13</sup>
2. Im *firdaus* befinden sich Wasserquellen, deren Wasser in aller Ewigkeit<sup>14</sup> ohne Unterbrechung fließen.
3. Im *firdaus* gibt es vielerlei zahme und wilde Tiere sowie Pflanzen in vorzüglichster Auswahl, die frei und ohne Not, ohne Angst vor Ahriman oder dem Tod ein ewiges und glückliches Leben führen.
4. Grundsätzlich waren im *firdaus* die Wasserläufe, aber auch alles andere geometrisch konzipiert, und zwar so, dass ein Netz von Rechtecken oder Quadraten mithilfe von Bächen entstand.

Innerhalb der vier Hauptbäche gab es vier Wasserbecken in der Art und Weise, dass das netzförmige Fließen des Wassers als quadratische oder rechteckige Vierecke sowie ebenso aussehende oder möglicherweise auch runde Wasserbecken so in Erscheinung trat, dass sich, wenn die Becken in den Mittelpunkt des Musters gesetzt wurden, sechs kleine Teilgärten ergaben. So wiederum ergaben sich innerhalb der vier Richtungen jedes Wasserbeckens vierundzwanzig zusammenhängende Gärtlein oder Blumenbeete mit vier weiteren Wasserbecken. Dies zeigt, dass das zwölfteilige Muster, das zu den Grundprinzipien persischer Raumeinteilung zählt, beim Garten berücksichtigt worden ist. Neben der ersten Einfassung des Gartens von innen liegt ebenfalls ein Bach, der zu dem Netz gehört, und so war die Fläche des Gartens in Wirklichkeit von einem Netz von Bächen durchzogen.<sup>15</sup>

Die Bevölkerung des erwähnten geografischen Gebietes, das sich im Norden bis zum heutigen Van-See und im Westen bis in die Nähe des Mittelmeeres erstreckt, hatten zur Realisierung dieser himmlischen Rosengärten nicht nur ihre Wohnumgebung, d. h. ihre Siedlungen<sup>16</sup> und Städte, sondern auch Gärten, so wie sie sich das *firdaus* vorstellten, errichtet, wobei wichtige Quellzuflüsse oder Nebenflüsse eines großen Flusses ihnen den Weg dazu eröffneten. Es gab mehrere – im Wesentlichen sieben – Einfassungsmauern, von denen eine stärker, also dicker und höher, war und beispielsweise unglaubliche sechzig Ellen maß, während Mauern von fünf bis zehn Ellen üblich waren. Diese Einfassung war nicht als Abwehr gegen Feinde gedacht, da diese nicht einmal eine Zehn-Ellen-Mauer überwinden konnten, sondern zur Abwehr des Bösen in Gestalt des Ahriman.<sup>17</sup>

Es wurde bereits beschrieben, wie das Wasser von der Quelle bis zu den im Paradiesgarten (*firdaus*) sich entlangwindenden Flüssen ein Netz bildete. In diesen Paradiesgarten setzte man vielerlei

Getier, vor allem wilde Tiere, Fische und Vögel, aus. Natürlich kamen die Fische zusammen mit dem Wasser und den Vögeln in ein eigenes umfriedetes, sicheres und ruhiges Gehege, denn die irdischen Paradiesgärten waren heilig und streng geschützt. Man säte vielerlei Bäume und Pflanzen, vor allem Blumen (Rosen) darin aus, so dass aus dem Gehege ein Garten wurde, dessen Bäume und Rosen bzw. Blumen mit aller Sorgfalt und Regelmäßigkeit angelegt und ausgerichtet wurden und der mit seinem Bewässerungs- und Wegenetz zum Spaziergehen einlud. Dieses Netz hatte, wie bereits erwähnt, sein symbolisches Vorbild im Himmel. In vielen Werken werden *firdaus*-Gärten und Siedlungen, welche mehrere von derlei Eigenschaften aufweisen, wie zum Beispiel in Ekbatana, beschrieben. Und so wenden wir uns nun unserem Thema, dem Muster des Rosengartens (*gulistān*) zu.<sup>18</sup>

Eines der Motive des Perserteppichs stellt einen Garten dar und entspricht in seinen Grundzügen dem Motiv der *firdaus*-Gärten. Die älteste Beschreibung eines solchen Motivs stammt aus den islamischen Geschichtsbüchern. Dabei handelt es sich um einen Teppich, der für den Palast von Ktesiphon angefertigt wurde und einen Rosengarten (*gulistān*) darstellte. Für diesen Teppich wurden viele Edelsteine sowie Gold und Silber verwendet. Auf sein Schicksal wurde bereits hingewiesen.

Die *gulistān*-Teppiche, die uns im Wesentlichen erhalten geblieben sind, stammen aus der Safawiden- und Nach-Safawidenzeit, darunter insbesondere eine Art, die in Nordwestpersien beheimatet ist und eindeutig das typische *gulistān*-Motiv aufweist.<sup>19</sup> Der Teppich besitzt mehrere – etwa sieben – Blumenbordüren, darunter einige breite, die gewöhnlich voller Blumen, Bäume oder Rosen und Nachtigallen sowie mit einem Text versehen sind und die das Bewässerungsnetz mit einigen Wasserbecken grundsätzlich in beispielsweise vier, sechs oder acht Teile aufteilen. Dabei ist jeder

Teil für sich wiederum in sechs oder manchmal auch vier Teile unterteilt, und zwar so, dass die Einteilung in sechs, zwölf oder vierundzwanzig Felder beibehalten wird. Das sich bewegende Wasser in den Bächen wird durch wellenförmige, blaue Linien wiedergegeben, und in den Bächen gibt es Fische und Wasservögel. Dabei ist zu beobachten, wie Entwurf und Motiv des Himmelsgartens auf den Teppich übertragen ist. Es liegt auf der Hand, dass dieses Motiv im Laufe der Geschichte Umwandlungen erfahren hat, vor allem seit dem 18. Jahrhundert, als neue und andersartige Versionen aufkamen.

Jetzt gibt es am Saum des Perserteppichs – sowie unter seinem Einfluss bei den bedeutendsten Teppiche der Welt – und auf der Trennungslinie der Bordüren Streifen bzw. dünne Linien, die manchmal nur aus einer Knotenreihe bestehen und von den Teppichknüpfen Westpersiens „āb“ (= „Wasser“), in Aserbaidschan „sū“, oder „rāh“ (= „Pfad, Weg“), in Aserbaidschan „yol“, genannt werden. Dies erinnert an den am äußersten Rand entlangfließenden Bach im Wassernetz der Paradiesgärten und an den Weg, der offensichtlich um den gesamten Garten herum führte, vielleicht um seine entferntesten Punkte miteinander zu verbinden. Da sich die alten Rosengartenmotive in beispielloser Art und Weise an den altüberlieferten Vorbildern genau orientieren, kann man sich meiner Ansicht nach vielleicht sogar mit ihrer Hilfe ein vollständigeres Bild von den *firdaus*-Gärten der Antike und ihrer idealen oder mythischen Form, also dem himmlischen Paradies, machen. Es sind uns noch um die zwanzig Teppiche mit dem Rosengartenmotiv weltweit in Museen, Sammlungen und Märkten erhalten geblieben, die wir bis jetzt erfolgreich erfassen konnten.

Wie gesagt, ergibt das Rosengartenmotiv ein Bild von den Paradiesgärten und geht mindestens bis auf das zweite Jahrtausend v. Chr. zurück. Dies konnte sich keiner der früheren Forscher, wie



Pope, im Traum vorstellen, weil sie nicht glauben konnten, dass die Teppichknüpferei als Kunstform schon in der Bronzezeit existierte.<sup>20</sup> Ebenso wie es heute sogar noch viele Forscher gibt, die dies als Beginn der Völkerwanderungen bezeichnen und bis vor der Entdeckung des Knüpfteppichs von Pasirik der Epoche vor Christi Geburt keine Beachtung schenkten. Wenn der im nördlichen Altai entdeckte Teppich von Pasirik, der aus der Zeit um 400 v. Chr. stammt, mehrere Bordüren, darunter eine breite, aufweist, so kann dies nur auf den Einfluss der persischen Kultur zurückzuführen sein, so wie auch seine Motive – blaue Seerosen, altpersischer Reiter und Griffin – persisch sind und nach den Worten des Entdeckers dieses Teppichs, Rodenko, an Persepolis erinnern. Der Teppich von Pasirik, der aus dem Grab eines skythischen Königs stammt, zählt zur skythischen Kunst und tritt in der Teppichknüpfttradition der westpersischen Kultur in Erscheinung.<sup>21</sup>

Zu welchem Ergebnis führt das vollständige Ordnen und Zusammenfassen des Netzes der Teile des Rosengartens? – Jeder Teilgarten muss als Quadrat oder Rechteck herausgearbeitet und mit einem bestimmten Saum versehen sein. Diese Art von Motiven wird in Persien als *hištī* (etwa „Ziegelmotiv“) oder *qābqāy* (etwa „Rahmenmotiv“) bezeichnet. Insbesondere die Form, die in den Provinzen Čahār-Maḥall und dann in Baḥtiyārī in Umlauf gebracht wurde, zitiert die *gulistān*-Motive unmittelbar. Dass dieses Motiv in Westpersien, der Wiege der altpersischen<sup>22</sup> Kultur und seiner charakteristischen Webtradition, vorherrscht, ist nicht erstaunlich. Und die alten *hištī*-Arten von Čahār-Maḥall, insbesondere die Webarten aus Čāl-Šutur und den benachbarten Dörfern, erinnern auf bezauberndste Weise an die *gulistān*-Motive und daran, was für Auswirkungen die veränderten religiösen Überzeugungen auf die dort beheimatete Ornamentierung gehabt haben.

Es sind aber auch andere Formen des Rosengartenmotivs überliefert. Statt nämlich den gesamten Garten darzustellen, dessen Einzelteile dann kaum wiederzugeben waren, stellte man eine Ecke oder einen Ausschnitt mit nur einem Bach und drei, vier oder fünf Wasserbecken dar. Bei diesem Muster konnte man mehrere, vor allem drei, skizzierte arabeskenartige Motive erkennen, was bis in unsere Zeit das hauptsächliche Muster bei Bauern und Nomaden war. Interessanterweise nennt man in Persien die Bäche bzw. Wasserläufe, die diese zitrusfruchtförmigen Motive verbinden, auch *galūgāh* („Schlund“) oder *bugāz* („Meerenge“), da sie als Wasserweg benutzt werden. Von den Arabeskenmustern gibt es, wie ich erwähnt habe, eines, das aus drei Arabeskenmotiven besteht, und diese drei veränderten sich im Laufe einer bestimmten Entwicklung, über die ich früher einmal geschrieben habe, hin zu einem dreieckigen Arabeskenmotiv.<sup>23</sup>

Und so stammen die dreieckigen Arabeskenmotive<sup>24</sup> vom Rosengartenmotiv ab. Aus diesem Grund werden die zitrusfruchtförmigen Motive in vielen Gegenden Persiens auch *ḥauz* und in Aserbajdschan *göl* („Wasserbecken“) genannt. Und genau darin liegt der Grund dieser Blumen- und Pflanzenfülle in jenen Arabeskenmotiven. Es ist klar, dass sich im Laufe der Zeit das Denken und die religiösen Vorstellungen in Persien verändert haben und dass ebenso aufgrund der Freude am Ausprobieren in die Arabeskenmotive Elemente Eingang gefunden haben, auf die einzugehen die Grenzen dieses Aufsatzes sprengen würde. Aber nachfolgend werden wir uns mit einem Aspekt zur Ursache dieser Veränderung beschäftigen. Kehren wir zu den irdischen und materiell fassbaren Paradiesgärten (*firdaus*) zurück und fragen uns, wie es dazu kam, dass sie von der Erde verschwunden sind, obwohl das, was von ihnen zurückgeblieben ist, nämlich der Glaube an den himmlischen Paradiesgarten (*firdaus*), das Grundkonzept der

Religionen dieser Weltgegend, d. h. des Judentums, des Christentums und des Islams, ausmacht.

Die Geschichte hat uns übermittelt, dass die Paradiesgärten bis in die Achämenidenzeit hinein bestanden und gleichfalls heilig, bewohnt und geschützt waren. Im sechsten vorchristlichen Jahrhundert kam in Westpersien eine Dynastie an die Macht, die sich religiös am meisten am Osten Persiens orientierte und jene Gottheit als besonders hoch stehend betrachtete, die in der Religion des Zarathustra an allerhöchster Stelle stand. Die Achämeniden glaubten nicht an einen derartigen Paradiesgarten, insbesondere nicht an dessen irdisches Vorbild. Stattdessen empfanden sie die irdischen Paradiese, die sehr groß und voller Blumen, Pflanzen, Bäume und Tiere waren, als ideal für die Jagd. Und so machten sie die heiligen Gärten zu Jagdgehegen.<sup>25</sup> Unsere Muster von Jagdgehegen haben hier ihren Ursprung. Und der Hinweis Popes, dass die Paradiesgärten Jagdgehenge gewesen seien, ergibt sich daraus, dass diese Mythen nur noch verkümmert verstanden wurden.

Bei den altüberlieferten und klassischen Mustern von Jagdgehegen, wie beispielsweise bei denen aus safawidischer Zeit, die Popes Vorstellungen beherrschten, handelt es sich um Jagdszenen, in denen offensichtlich ein König auf der Jagd ist, d. h. mit Krone und weiteren Insignien, so wie sie normalerweise von früheren Herrschern getragen wurden. Jagdgehilfen, Dienerschaft, ja sogar Frauen, Köche und Musikanten zur Zerstreung gehörten alle zu einer königlichen Jagdgesellschaft. Die heutigen Jagdgehenge finden sich – vielleicht unter dem Einfluss der Miniaturmalerei – in den Bergen, obwohl sie durchaus auch Bestandteil eines alten Paradiesgartens sein konnten.

Auf safawidischen Teppichen, zum Beispiel auf dem des Ğiyāş ad-Dīn-i Ğāmī im Museum von Mailand (aus dem späten 16.

*Nicht will ich, dass der Teppich deines Festmahls als Schleier auf  
meinen Augen [liege,*

*Der Fuß auf der Rose, damit dein Fuß keinen Dorn sehe.]<sup>28</sup>*

Bei den neueren Teppichen ist diese Art von Zartheit und Feinheit leider verloren gegangen. Und in der Tat ist das edle Niveau der Rosengarten- und Jagdmotive im Zuge des Niedergangs und des Rückschritts der Teppichkunst immer tiefer gesunken. So beschränkt sich zum Beispiel auf dem berühmten Teppich, der den Kadscharenherrscher Muzaffar ad-Dīn Šāh auf der Jagd zeigt, die Jagdszene auf das Bildnis des Schahs, auf ein paar wenige Leute aus seinem Gefolge und ein paar wenige wilde Tiere. Ebenso deuten seine Inschriften weder auf ein Jagdgehege noch auf einen Rosengarten hin. Demgegenüber gibt beispielsweise auf dem aus der Safawidenzeit stammenden Teppich mit Arabeskenmotiven im Metropolitan Museum eines davon ein Wasserbecken wieder, in dem vier große Wasservögel, die wie Schwäne aussehen, symmetrisch verteilt sind und das an die Wasserbecken der Paradiesgärten erinnert. Darunter steht ein Vierzeiler, der als schöner Abschluss zitiert wird:

*Oh, im Herzen die Tulpe des Brandmals vom Kummer um dich  
Und, o Tulpe und Rose, den geheiligten Teppich deines Heiligtums*

*Aus Sehnsucht deinen Fuß geküsst, o wandelnde Zypresse,  
Gefallen sind Rosen und Gras unter deinen Tritt.*

- 
- <sup>1</sup> Deutsche Übersetzung: Dr. Thomas Ogger.
- <sup>2</sup> Dieser traditionelle deutsche Terminus wird bei der Übersetzung anstelle des wörtlichen Begriffes „geknüpfter iranischer Teppich“ verwendet. Grundsätzlich wird bei diesem Thema dem traditionellen deutschen Begriff „persisch“ (pers. *īrānī*, *fārsī*) bzw. „Persien“ gegenüber der neueren Landesbezeichnung (pers. *īrān*) des Kluges und der Konnotation wegen der Vorzug gegeben. (Anm. d. Übers.)
- <sup>3</sup> Vgl. ‘Alī Ḥaṣūri: *Herātī* („Aus Herat“), Verlag Farhangān, Teheran 1375 (1996). (Anm. d. Verf.)
- <sup>4</sup> Entspricht der Bedeutung von *gulistān*. (Anm. d. Übers.)
- <sup>5</sup> Die Bordüre des Safawidenteppechs im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand. Der Teppich ist in vielen Werken abgebildet, so z. B. bei Pope: *A Survey of Persian Art*, Bd. 12, S. 1154, sowie auf der Rückseite des Magazins *Dasthā wa naqšhā* („Hände und Bilder“), Nr. 1 (1373/1994). (Anm. d. Verf.)
- <sup>6</sup> Bezügl. des letzten Musters vgl. R. W. Ferrier: *The Arts of Persia*, ins Persische übersetzt v. Parwiz Marzbān, letzter Band, Teheran 1374 (1995), S. 127.
- Leider sind in dieser Übersetzung die Fachbegriffe bezügl. der Perserteppiche grundsätzlich falsch wiedergegeben. (Anm. d. Verf.)
- <sup>7</sup> Damit ist der Teppich in der Vorhalle des Palastes zu Ktesiphon, bekannt unter dem Namen „Frühling des Ḥusrau“ bzw. „Frühlingsgarten“ (*bahāristān*), gemeint. Nach aṭ-Ṭabarī fiel er in die Hände der Muslime, wurde zerschnitten und unter den islamischen Führern verteilt. Zur näheren Information s. Ṭabarī, Bd. 5, S. 2452 ff., oder Pope: *A Survey of Persian Art*, Bd. 6, S. 2247.
- Dieser Teppich maß 650 qm, und allein der Teil, der dem vierten Kalifen übergeben wurde, hatte einen Wert von umgerechnet ca. 130.000 \$. (Anm. d. Verf. u. Übers.)

- <sup>8</sup> Pope beschäftigt sich in seinem Werken auch mit den inhaltlichen Aussagen von Gedichten. Bezüglich des erwähnten Teppichs aus dem Mailänder Museo Poldi Pezzoli wurde auf den Ursprung des Gedichts eingegangen. So auch die Aussage Popes im oben erwähnten Werk *Survey of Persian Art*, Bd. 6, S. 2236, und Bd. 3, S. 1247–1445. (Anm. d. Verf.)
- <sup>9</sup> Ebd., Bd. 6, S. 2264 ff. (Anm. d. Verf.)
- <sup>10</sup> Hier wird der pers. Begriff *bihišt* = „Paradies“ im islamisch-christlichen Sinne gebraucht. (Anm. d. Übers.)
- <sup>11</sup> Arab.-pers. *ğannat* = „Garten“, steht für den arabisch-islamischen Paradiesgarten. (Anm. d. Übers.)
- <sup>12</sup> Mit dem verstorbenen und hoch verehrten Wissenschaftler und Freund Mihrdād Bahār habe ich 1369 (1990) über dieses Thema und über das, was ich über weitere Teppichmuster herausgefunden habe, gesprochen. Mihrdād Bahār war im Wesentlichen meiner Meinung und teilte mir mit, dass er selbst in seinen Studien, die bisher veröffentlicht wurden, zu demselben Ergebnis in Bezug auf die *firdaus*-Gärten gekommen sein, obwohl er von der semitischen Herkunft der mesopotamischen Zivilisation überzeugt war. (Anm. d. Verf.)
- <sup>13</sup> Es handelt sich um dieses *pairi-daeza*, das im Persischen die Formen *pardīs*, *pārīz*, *pālīz* („Gemüsegarten“) und arabisiert *firdaus* angenommen hat. Derselbe Begriff wird im Englischen und Französischen mit *paradise* bzw. *paradis* wiedergegeben. Doch auch in anderen Sprachen ist er nah mit „Paradies“ verwandt. (Anm. d. Verf.)
- <sup>14</sup> Wörtlich arab.-pers. *azal* = „Vor-Ewigkeit“ (vor dem Zeitpunkt des „Jetzt“, ohne Anfang) und *abad* = „Nach-Ewigkeit“ (ab dem Zeitpunkt des „Jetzt“, ohne Ende). Der biblische Ausspruch „von Ewigkeit zu Ewigkeit“, so ins Deutsche übertragen, entstammt diesem orientalischen Sprachgebrauch. (Anm. d. Übers.)
- <sup>15</sup> In diesem Abschnitt des Artikels werden sehr viele Informationen, die verhältnismäßig weit verstreut anzutreffen sind und die sich auf die Religionen und Mythen des Mittleren Ostens beziehen kurz

- zusammengefasst. Siehe diesbezüglich Xenophon: *Cyropaedia*, VIII, 6, wo über die meisten irdischen Paradiesgärten berichtet wird. Der Paradiesgarten der mosaischen Religion spiegelt die Himmelsgärten verhältnismäßig exakt wider. Im Buch Genesis 2,8–10 steht: „Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden gen Osten hin (*gan be eden magedem*) und setzte den Menschen hinein, den er gemacht hatte. Und Gott der Herr ließ aufwachsen aus der Erde allerlei Bäume, verlockend anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen. Und es ging aus von Eden ein Strom, den Garten zu bewässern, und teilte sich von da in vier Hauptarme.“ (Nach der Übersetzung Martin Luthers, Ausgabe 1981 – d. Übers.) (Anm. d. Verf.)
- <sup>16</sup> Es ist bemerkenswert, dass die bekanntesten Begriffe für „Siedlung“ (= *ābādī*) für ein eingegegtes Gebiet stehen, wie z. B. *firdaus* (*pairi-daeza*). So hat auch *ābādī* (von *a-pata*) grundsätzlich die Bedeutung „gehegter/gepflegter, umgrenzter Ort“. Der persische Begriff *šahr* hatte früher die Bedeutung von „Land“. Seine heutige Bedeutung „Stadt“ entspricht dem Begriff *ābādī*. (Anm. d. Verf.)
- <sup>17</sup> Nicht nur Paradiesgärten, sondern auch Siedlungen (*ābādī*) und Burgen am Ufer des Mittelmeeres wurden solchermaßen errichtet, z. B. mit einer sehr dicken Hauptmauer. Siehe auch Cohen, Sol: *Enmerkar and the Lord of Aratta*, Pennsylvania 1973. (Anm. d. Verf.)
- <sup>18</sup> Eine ausführlichere Darstellung des Themas bietet das Buch des Verfassers, *Mabānī-yi ʔarrāhī-yi sunnatī dar īrān* (Grundzüge traditioneller Muster in Iran). (Anm. d. Verf.)
- <sup>19</sup> Die Experten für Perserteppiche glauben an eine besondere Klassifizierung des persischen Knüpfteppichs. Sie beruht auf bestimmten technischen Eigenschaften und Teppichmustern, wie z. B. bei den östlichen, den zentralpersischen Teppichen usw. Der Verfasser dieses Artikels hat sich aufgrund seiner Studien bemüht, diese Klassifizierung präziser herauszuarbeiten. Und so bilden demzufolge die Teppiche Nordwestpersiens, genau genommen, eine eigene

Kategorie, die technische Spezifikationen und die bekannten Muster aufweist, darunter ebenjenes *gulistān*-Motiv. Aber dies bedeutet auch, dass sich das Verbreitungsgebiet des nordwestpersischen Teppichs z. B. bis nach Kaukasien erstreckt. (Anm. d. Verf.)

<sup>20</sup> Vgl. Ḥaṣūrī: *Die Werkzeuge der persischen Teppichwebkunst von der Bronzezeit bis zum Beginn der christlichen Ära* in: *Dasthā wa naqšhā*, 1. Jahrgang, Nr. 1, S. 5 ff. (Anm. d. Verf.)

<sup>21</sup> Der Verfasser des Artikels wurde aufgrund seiner Studien sowie im Verlauf seiner ausgedehnten Reisen durch Persien auf zwei „Muttertraditionen“ der Teppichwebkunst aufmerksam, die er prinzipiell in die „Geschichte des persischen Knüpfteppichs“ einarbeitete. Außerdem wird die Tradition Westpersiens mit den horizontalen und später vertikalen Webbalken (noch ohne Zylinder) für den „Türkischen Knoten“, mit einem oder zwei Einschüssen und beim „Gabbeh“ mehr als drei Einschüssen sowie mit bestimmten Mustern, wie jenem *gulistān*-Motiv, vorgestellt. In einem früheren Aufsatz hat der Verfasser auf diese Tradition tiefer gehend hingewiesen. (Anm. d. Verf.)

<sup>22</sup> Das persische *īrānī* ist hier nicht mit dem iranistischen Begriff „iranisch“ gleichzusetzen, da „iranisch“ und vor allem der Begriff „Iranier“ alle frühzeitlichen, auch neuzeitlichen, iranischen Stämme, also auch Skythen, Soghdier, Osseten, Alanen, Paschtunen usw., umfasst. Und so wird das persische *īrānī*, auf das heutige Persien (Iran) bezogen, mit „persisch“ wiedergegeben. (Anm. d. Übers.)

<sup>23</sup> Vgl. Ḥaṣūrī: *Von heute auf gestern*, in: Vierteljahresschrift „Kirmān“, Sommer 1370 (1991). S. 22–24. (Anm. d. Verf.)

<sup>24</sup> Der pers. Begriff *lačak-i turanğ* setzt sich aus *lačak* = „Dreieckstuch“ und *turanğ* = „Zitrusfrucht“ zusammen. Er bedeutet etwa Arabeskenmotiv mit Blumen und Sträuchern. (Anm. d. Übers.)

<sup>25</sup> Vgl. auch Xenophon: *Cyropaedia*, VII, 6, 7. Demzufolge errichteten die achämenidischen Prinzen und Würdenträger für sich selbst neue



---

Paradiesgärten (*firdaus*) als private Jagdgehege, die von Steuerzahlungen befreit waren. Vgl. ebd., VIII, 6, 1. (Anm. d. Verf.)

<sup>26</sup> Pope, S. 2312–2318. (Anm. d. Verf.)

<sup>27</sup> Ein Webteppich aus der Zeit der İlḫāniden mit einer Inschrift, vgl. Kjeld von Folsach: *Pax Mongolica – An Ilkhanid Tapestry-Woven Roundel*, 1996, S. 81–87. (Anm. d. Verf.)

<sup>28</sup> Leider fehlt der Teil innerhalb des Markierungszeichen, weil die den Webteppich umgebende Bordüre verloren gegangen ist. Ich habe mich bemüht, die Symmetrie wieder herzustellen, doch waren die Gedichte nicht mehr zugänglich. (Anm. d. Verf.)