



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der technischen Künste**

**Bucher, Bruno**

**Stuttgart, 1893**

III. Das Mittelalter

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74166](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74166)

## III.

## Das Mittelalter.

Die ältesten Nachrichten über die Seidenzucht lassen übereinstimmend Ostasien als ihre Heimat erkennen, und im Wesentlichen scheint sie bis ins 6. Jahrhundert nach Christus auf China und etwa einige Nachbardistrikte an der Westgrenze des Himmlischen Reiches beschränkt geblieben zu sein. Von den griechischen Schriftstellern des Alterthums erwähnt sie zuerst Aristoteles, und von da an häufen sich die Nachrichten, die namentlich in der römischen Kaiserzeit den stets wachsenden Verbrauch dieses Rohstoffs bei den Mittelmeervölkern bezeugen. Der Rohstoff selbst war im römischen Reiche ohne Zweifel bloß Handelsartikel, aber die Verarbeitung desselben zu Kleiderstoffen u. dgl. wird schon vor dem Jahre 476 nach Christus namentlich in Syrien mit Erfolg versucht worden sein. Einige — an Zahl allerdings nur wenige — Seidenstoffe, deren Musterung noch unzweifelhaft auf ungeschwächten Einfluss der spätrömischen Antike hinweist, sind seit längerer Zeit bekannt, woraus allein schon auf das Vorhandensein einer ausserchinesischen Seidenweberei vor der byzantinischen und arabischen geschlossen werden durfte. Mit den mehrerwähnten ägyptischen Textilfunden sind nun auch mehrere Fragmente von Seidenzeugen ans Licht gekommen, mit deren Hilfe sich die Geschichte dieser älteren Seidenweberei — mit Ausschluss der ostasiatischen — wenigstens in ihren hauptsächlichen Zügen feststellen lässt.

Freilich macht sich hier noch mehr als bei den im vorigen Capitel beschriebenen Funden der Mangel einer festen Datirung fühlbar, und es ist nicht ausgeschlossen, dass einzelne dieser in Aegypten gefundenen Seidenstoffe schon im 4. Jahrhundert, also noch unter der vollen Herrschaft der spätrömischen Antike, erzeugt worden sind, während andere vielleicht dem 7. Jahrhundert angehören. Aber dass uns hiemit überhaupt die ältesten erhaltenen Seidenstoffe vorliegen, geht aus der Betrachtung nicht nur ihrer Ornamentik, sondern auch ihrer technischen Beschaffenheit mit ziemlicher Gewissheit hervor.

Die Untersuchung der Textur ergibt sofort eine bemerkenswerthe Unsicherheit in der Ausführung. Wenn wir uns erinnern, auf welcher hohen Stufe die Textilkunst der hellenistisch-römischen Zeit in der Verarbeitung anderweitiger Rohstoffe gestanden ist, und wie die Wirkerei die Darstellung der schwierigsten Configurationen zu bewältigen wusste, dürfen wir aus der geringen technischen Vollkommenheit jener ältesten erhaltenen Seidenstoffe wohl den Schluss ziehen, dass man es in der *Seidenweberei* mit einem ganz neuen Rohstoffe zu thun hatte, der eine veränderte, noch nicht genügend erprobte und ausgebildete Technik erforderte.

Wir haben im vorigen Capitel gesehen, dass in der Weberei des Alterthums im Wesentlichen nur ziemlich einfache geometrische Muster hervor-

gebracht wurden; die Ornamentik höherer Ordnung beforgte die Wirkerei. In der Verarbeitung der Seide sah man sich aus Gründen, die weiter unten ihre Erörterung finden werden, veranlasst, die Wirkerei zu verlassen und die Musterung durch den Vorgang der Weberei herzustellen. Es ist nun ganz natürlich, dass man zunächst nicht nur in der Handhabung des neuen Rohstoffs und der neuen Technik einer complicirteren Kunstweberei sich unbeholfen zeigte, sondern auch gelegentlich — und zwar wohl unabsichtlich — in die herkömmliche Technik der Ornamentwirkerei zurückverfiel. Solches berichtet Esßenwein von einem im Germanischen Museum verwahrten Stoffreste: »Man sieht deutlich, dass der Weber jeden Faden einzeln zwischen die Kettfäden geschlungen, und möchte fast meinen, es sei dies eher mit der Nadel als mit dem Schiffchen geschehen. Wenn man so etwa mehr Handarbeit als Fabrikation in der Herstellung der Gewebe erkennt, wird man auch über die vielen Unregelmässigkeiten nicht erstaunt sein.« Dass man bei der Herstellung von Musterungen im Gewebe über die Taftbindung hinausgeschritten sein musste, ist selbstverständlich. Man versuchte sich nun zunächst in unregelmässigen Atlasbindungen, wie sie dem gegebenen Zwecke eben entsprachen, aber in der Folge scheint man die Köperbindung als die zweckmässigste und bequemste befunden zu haben, da sie in den ältesten figurirten Stoffen und auch weiterhin bis zur gothischen Zeit als die gebräuchlichste Art der Bindung bezeichnet werden kann. Mit der erwähnten technischen Unbeholfenheit dürfte es auch zusammenhängen, dass man sich zunächst womöglich auf die Herstellung geometrischer Muster beschränkte, deren einfache Configurationen keine Schwierigkeiten darboten. Dagegen treten an Zahl die vegetabilischen Musterungen zurück, die in strengster Stilisirung gehalten sind, und vollends die animalischen, während wir in den Hervorbringungen der Wirkerei jener Zeit, namentlich an den Thieren und Menschen, einen ausgesprochenen Naturalismus wahrnehmen. Gleichwohl kann es nicht lange gedauert haben, bis man sich auch in der Seidenweberei an figurale Ornamente höherer Ordnung herangewagt hat: dies beweisen mehrere in nordischen Kirchen gefundene Seidenstoffe, die namentlich zu Reliquienhüllen gedient haben, und jedenfalls die kostbarsten und technisch vollendetsten Erzeugnisse der ältesten Seidenweberei vorstellen. Die figuralen Darstellungen dieser Seidenreste gehören noch durchwegs dem Stoffkreise der Antike an. Die Konturen erscheinen in der Textur abgestuft und verlaufen daher nicht so rund und glatt wie an den späteren Seidenmusterungen oder an den gleichzeitigen gewirkten Figuren, an die aber noch Manches, namentlich die menschliche Gesichtsbildung, erinnert. Das reiche Rankenwerk, das zur Raumauffüllung bei gewirkten Darstellungen verwendet wurde, erscheint in den gewebten Seidenstoffen zunächst auf das allernothwendigste Minimum beschränkt; die Farben sind an Zahl gering und wechseln in der Regel nur streifenweise, wie es der Technik am bequemsten war.

Die Ornamentik der ältesten bekannten Seidenstoffe erweist sich mit

derjenigen der gewirkten Gewandverzierungen aufs engste verwandt. Es findet sich darin keine Spur von ostasiatischen Einflüssen, und es ist also sicher, dass durch das gesammte römische Reich von Spanien bis Mesopotamien zur Zeit des Unterganges von Westrom und darüber hinaus mindestens bis ins 7. Jahrhundert ein einheitliches System der Textilornamentik verbreitet war. Der Stoffkreis dieser Ornamentik war innerhalb der schmiegfamen Technik der Wirkerei ein ausserordentlich reicher. Als nun die Seidenweberei an Umfang und Ansehen gewann, war die nächste und natürliche Folge eine Einschränkung des Stoffkreises, wie wir dies auch an den vorhin besprochenen ältesten Seidenstoffen feststellen konnten. Vegetabilische Muster wurden noch stärker stilisirt, als sie es in spätrömischer Zeit gewesen waren; bei figuralen sträubte sich offenbar zunächst noch der nachwirkende antike Formen Sinn gegen eine Verzerrung in rein ornamental stilisirte Grottesken, aber man vereinfachte solche Darstellungen, indem man die darzustellende Gruppe innerhalb einer Bandeinfassung dermassen vertheilte, dass die eine Hälfte sich möglichst genau mit der anderen deckte. Hierzu eignete sich am besten die Fixirung eines Mittelpunktes, etwa eines symmetrisch stilisirten Baumes, zu dessen beiden Seiten, dem Mittelpunkt zu- oder abgewandt, in rein symmetrischer Weise die im Uebrigen noch naturalistisch behandelten Menschen, Vierfüssler oder Vögel vertheilt wurden. Dieses System der Ornamentik trat uns schon an Erzeugnissen des Wirkereistils entgegen (Fig. 356). Die absolute Symmetrie entspricht nicht dem Sinne der klassischen Antike; diese erhält das Gleichgewicht durch eine relative Symmetrie, innerhalb deren dem Auge des Beschauers durch Abwechslung mehr Reiz geboten ist. Die absolute Symmetrie mag eines der Elemente sein, die aus dem Orient in die hellenistische Kunst eingedrungen sind; wahrscheinlich wird man sie aus textiler Wurzel ableiten müssen. In der Katakombenkunst findet sie bereits umfassende Anwendung, eine gesteigerte in der ravennatischen und byzantinischen. Die Fortbildung äussert sich in einer zunehmenden Stilisirung: die naturalistischen Thierfiguren der spätrömischen Zeit werden allmählich zu den chimärischen Fabelwesen des Mittelalters.

Der Seidenweberei kam dieses System der absoluten Symmetrie sehr zu statten. Man konnte die Fläche, wie es schon in der Wirkerei geschehen war, mittels gerade oder gewunden hinlaufender Bandstreifen in eine Anzahl von Kreisen, Ovalen, Rauten oder Polygonen zerlegen, in die man ein sich stets wiederholendes figurales Muster hineincomponirte (Fig. 358). Dieses symmetrisch wiederholte Muster war aber gleichfalls aus zwei symmetrischen Hälften zusammengesetzt, so dass die Schussfäden in relativ kurzen Zwischenräumen in derselben Ordnung sich wiederholen konnten. Bei kreis- oder ovalförmiger Raumtheilung kam noch ein einfaches (meist stern- oder rosettenförmiges) Muster zur Ausfüllung der zwischen den Kreisen oder Ovalen freibleibenden Zwickel hinzu. Die Vereinfachung wurde durch Stili-

firung der Figuren gesteigert, wodurch namentlich die unbequemen Rundungen der Konturen mehr in Wegfall kommen konnten. Die Technik selbst beförderte also die fortschreitende Stilifirung der Figuren. Seidenstoffe, die wir mit einiger Sicherheit ins 10.—11. Jahrhundert zu datiren vermögen, zeigen bereits völlig ausgebildete schematische Musterungen, die zwar deutlich genug an ihre spätantiken Ausgangspunkte erinnern, aber durch ihre tadellose technische Ausführung in damascirendem Körper beweisen, dass die Seidenweberei zu dieser Zeit bereits zu einem eigenthümlichen Ornamentstil gelangt war.

Wenn wir hieraus die Berechtigung ableiten dürfen, dem Wirkereistil

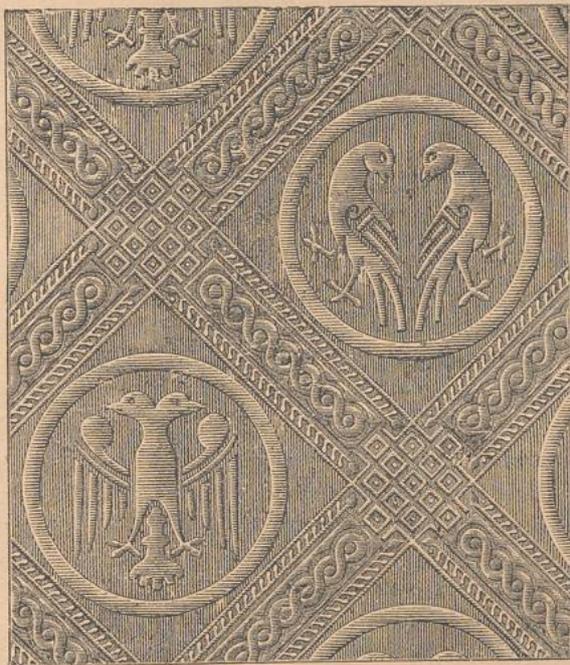


Fig. 358.

Weisser Seidenstoff, 10. Jahrhundert.

des klassischen Alterthums einen mittelalterlichen Seidenstil gegenüberzustellen, so müssen wir uns auch die Frage zu beantworten suchen, wesshalb man die so vollkommen ausgebildete Technik der Wirkerei verlassen hat, um dafür eine neue ungewohnte, in ihren Anfängen nicht ungeschwierige Technik zu pflegen. Es ist schon an und für sich wahrscheinlich, dass die neue Technik — die Herstellung von Ornamenten höherer Ordnung durch den Process der mechanischen Weberei — durch das gleichzeitige Aufkommen des neuen Rohstoffs bedingt war. Den unmittelbaren Beweis hiefür scheinen zwei Seidenstoffe im Oesterreichischen Museum (Nr. 4018 und 4019) zu liefern, von denen der Bock'sche Katalog sagt, dass sie in der Art der indischen Shawls gewebt seien. Beide sind unzweifelhaft Wir-

kereien, wovon der eine ein an den ägyptischen Funden häufig wiederkehrendes Blattmuster in ganz eigenthümlicher und charakteristischer Stilisirung aufweist, also wohl noch dem früheren Mittelalter angehört, der zweite (Fig. 359) stilisirte vegetabilische Ranken und Füllungsornamente in Bandverschlingungen zeigt, wie sie die früharacenische Kunst aus der Antike herausgebildet hat. Beide Stücke sind über eine Kette von rother Seide gewirkt; der Einschlag besteht aus Gold und rother Seide, wozu noch einige andere Farben in spärlicher Anwendung hinzutreten. Die Herstellung mag bei der mangelnden Straffheit der Fäden ziemlich mühsam und zeitraubend gewesen sein. Die Ripstextur tritt nicht so prägnant zu Tage wie an den Wollwirkereien, und an den Flächen, wo Gold den Einschlag bildet, war sie anscheinend gar nicht zu erzielen, so dass die rothen Kettfäden überall zu Tage treten und die Goldfläche in Folge dessen durch zahlreiche rothe Pünktchen gleichsam gesprenkelt erscheint. Wo es sich daher um nicht allzu breite Flächen, etwa um bandförmige Streifen, handelte, da wurde der Goldfaden nur in einer Richtung zwischen den Kettfäden abwechselnd hindurchgewirkt, im Zurückgehen aber auf der Vorderseite flott über die ganze Breite des Bandes hinübergeführt, so dass auf dieser Seite allerdings die dicht und flott nebeneinander liegenden Goldfäden eine ununterbrochene Bandfläche bildeten (Fig. 359), während auf der Rückseite der Wechsel von eingewirkten Goldfäden und rother Seidenkette ersichtlich bleibt. So behalf man sich, um den Uebelstand zu beheben, dass mit den Goldfäden die seidenen Kettfäden nicht genügend zu decken waren. Als Hauptnachtheil dieser Seidenwirkereien tritt uns aber der Umstand entgegen, dass namentlich an den grösseren Flächen die Unregelmässigkeit der Linien, in denen die eingewirkten Fäden nebeneinander herlaufen, störend ins Auge fällt. Die rauhen Wollfäden mit ihrer tiefen Färbung ergaben selbst bei der holperigsten Hin- und Herführung ein harmonisch schönes Vliess. Die Wirkung der Seidenzeuge ist aber desto grösser, je gleichmässiger die Fäden nebeneinander herlaufen, je einheitlicher sie das auffallende Licht zurückwerfen. In der Wirkerei konnten daher die Vorzüge der Seide nicht so frei zu Tage treten, als in der Weberei, und darin werden wir gewiss den zwingenden Grund dafür zu erkennen haben, dass man in der Verarbeitung der Seide die Technik der Wirkerei mit der entsprechenderen der Weberei vertauschte. Als nun unter Justinian die Seidenzucht auch im byzantinischen Reiche Eingang und Blüthe fand, so dass man in Bezug auf die Gewinnung der Rohseide nicht mehr allein auf die kostspieligen Ueberlandhandelsprodukte aus Ostasien angewiesen war, hat sich der Gebrauch der Seidenstoffe gewiss in dem Masse gesteigert, als derjenige der in Wirkerei verzierten Leinen- und Wollgewänder abnahm. So wurde die Seide im Laufe der frühmittelalterlichen Jahrhunderte der massgebendste Textilstoff, die feiner Verarbeitung entsprechende ornamentale Kunstweberei die wichtigste textile Technik, die hellenistisch-spätromische Ornamentik in ihrer inhaltlichen Reduktion, stilisirenden Fortbildung und

Anbequemung an Stoff und Technik der Ausdruck des vorherrschenden Stils in der Textilkunst des vorgotischen Mittelalters.

In Bezug auf die Frage, in welchem Theile der ausgedehnten byzantinisch-westasiatischen Culturwelt der eben geschilderte Uebergang von der



Fig. 359.

Seidenstoff, in Roth und Gold gewirkt, 8.—9. Jahrhundert.

Wollwirkerei zur Seidenkunstweberei sich abgepielt hat, war man bisher ziemlich einstimmig geneigt, das neupersische Saffanidenreich für die Wiege der ausserchinesischen Seidenweberei anzusehen. Hiernach wäre namentlich vor Justinians Einführung der Seidenzucht ins byzantinische Reich die gesammte römisch-byzantinische Welt mit ihren mehr oder minder abhängigen Annexen von jungen Staatenbildungen bezüglich ihres Bedarfes an Seidenzeugen auf die sassanidische Produktion angewiesen gewesen. Bei

näherer Betrachtung erscheint aber diese Hypothese hinfällig, da nicht nur gar kein zwingender Grund dafür vorhanden ist, sondern sogar genügende Anhaltspunkte vorliegen, um die vornehmsten Pflegestätten der Seidenindustrie in spätantiker Zeit in anderen Ländern zu suchen.

Das Wenige, was wir von sassanidischer Kunst wissen, zeigt — wenn man etwa von Eigenthümlichkeiten, die mit der Tracht zusammenhängen, absieht — im Allgemeinen den unveränderten Charakter des spätromischen Universalstils. Von den älteren Sassaniden haben sich fast gar keine Denkmäler erhalten; an der Herstellung ihrer Münzen müssen nach dem Urtheile ihres Bearbeiters Longpérier griechische Hände thätig gewesen sein. Auch die Inschriften der beiden ersten Könige sind neben der persischen in griechischer Sprache abgefasst. Verhältnissmässig viel hat sich von den Bauten des zweiten Chosroes (Parwiz) erhalten, dessen Regierung allerdings erst kurze Zeit vor der arabischen Eroberung fällt. Da treffen wir Wellenranken, akanthiförendes Laubwerk, aus Vasen hervorstehende Gewinde mit Vögeln und Thieren zur Flächenbedeckung und symmetrischen Raumausfüllung, kranzpendende Victorien: alles wohlbekannte Elemente der spätantiken Ornamentik, was um so bedeutamer erscheint, als der Hauptkünstler dieses Königs nach einheimischen Quellen ein Perse Namens Ferbad gewesen ist. Wenn wir ferner am Leibrocke des Chosroes zwei symmetrisch einander zugewendete Vögel finden, so haben wir das ihnen zu Grunde liegende Ornamentationsprincip in der Kunst jener Zeit — namentlich in der textilen — überhaupt massgebend gesehen. Nur die geflügelten Löwen mit Menschenköpfen und andere unnatürlich gestaltete Bestien, die man in der Folgezeit auch in den Produkten der Seidenweberei antrifft, könnten als etwas specifisch Sassanidisches angesehen werden, doch müsste sich früher erweisen lassen, dass dieselben in der That auf Rechnung national-neupersischen Einflusses zu setzen seien. Ihre Vorbilder liegen nämlich unzweifelhaft in der altassyrischen Kunst vor, und bei dem nachweislichen Einflusse, den diese letztere auf die Ausgestaltung der hellenistischen Kunst geübt hat, erscheint es keineswegs unmöglich, dass die unnatürliche Stilisirung gewisser Thierfiguren bereits vor der Sassanidenzeit in die hellenistisch-spätromische Ornamentik — etwa auf syrisch-mesopotamischem Boden — Eingang gefunden hat. Eine direkte Bestätigung für das frühe Eindringen grotesker Thierfiguren in diese Ornamentik treffen wir z. B. in Pompeji:<sup>1</sup> zwei in absoluter Symmetrie gegeneinander gestellte geflügelte Bestien mit Löwenleib und Menschenköpfen.

Vermögen wir also aus den Denkmälern der sassanidischen Kunst keinen zwingenden Grund für die Existenz einer eigenthümlichen sassanidischen Seidenstilperiode abzuleiten, so ist dieselbe noch weniger aus den schriftlichen Denkmälern zu rechtfertigen. Dafs das Land, durch welches seit vielen

<sup>1</sup> Niccolini, *Casa di Sallustio*, tav. 3.

Jahrhunderten die chinesische Seide nach dem Westen durchgeführt wurde, das immerhin auf respektabler Culturstufe stand, an höfischem Luxus aber zeitweilig mit dem Kaiserhofe von Byzanz wetteifern konnte, — dass ein solches Land die Rohseide selbst zu verarbeiten wusste, würde man selbst dann annehmen müssen, wenn uns dies auch nicht ausdrücklich bezeugt wäre. Aber die Pflege der Seidenweberei ist nicht minder auf dem Boden des byzantinischen Reiches ausdrücklich erwiesen. Wir wissen, dass ganz unzweifelhaft in Syrien, namentlich in Antiochien, eine Seidenindustrie blühte, die den Bedarf der Byzantiner und des Abendlandes in so reichem Masse gedeckt zu haben scheint, dass die Kaiser in Byzanz, namentlich der angebliche Begründer der byzantinischen Seidenweberei, Justinian, es wagen durften, durch fiskalische Massregeln einen grossen Theil der syrischen Seidenweber zur Auswanderung zu treiben, die nun bezeichnendermassen im Saffanidenreiche bereitwillige Aufnahme fanden. Aber schon im 4. Jahrhundert hatte Sapor I. aus Syrien und Mesopotamien eine grosse Anzahl von Seidenwebern als kostbare Kriegsbeute ins persische Reich versetzt, wie denn auch die spätere einheimische Ueberlieferung die Seidenindustrie aus dem Westen nach Persien gelangt sein lässt. Man wird daher berechtigt sein, die vornehmste Pflege dieser Kunstindustrie im früheren Mittelalter — vor und nach Justinian — nicht ins Saffanidenreich, sondern vielmehr nach Syrien zu verlegen, in dessen Häfen gleichfalls der westöstliche Handel sich concentrirte. Daneben mag man freilich auch in anderen Theilen des römisch-byzantinischen Reiches, wo günstige Handelsverbindungen existirten — in Sicilien, Spanien, Griechenland und Byzanz — ebenso wie im sassanidischen Reiche Seide verwebt haben.

Funde, die man in leicht datirbaren Gräbern von historischen Persönlichkeiten, namentlich geistlichen Würdenträgern, gemacht hat, lassen uns den Stand der Seidenweberei im 10. und 11. Jahrhundert ziemlich deutlich erkennen. Die Flächen sind in der bereits geschilderten Weise durch runde, ovale oder polygone Bandstreifen gegliedert, die an den Berührungs- oder Kreuzungspunkten in der Regel durch einen kleineren Kreis u. dgl. verbunden erscheinen. Diese bandförmigen Streifen zeigen gewöhnlich eine Musterung von stark stilisirtem Laubwerk, als Füllungen innerhalb der durch die Bänder gebildeten Ovale &c. begegnen zumeist zwei mehr oder minder stilisirte Thiere oder Vögel in absolut symmetrischer Anordnung, oder eine grössere Blattfigur in einer Stilisirung, wie sie in den Blattmustern der ägyptischen Wirkereien vorgebildet erscheint und späterhin im sogenannten Granatapfelmuster typische Gestalt erlangt hat (Fig. 360). Der Zusammenhang dieser Ornamentik mit derjenigen der spätantiken Seidenstoffe und der Process, der zu der erfolgten Vereinfachung und Stilisirung führte, wurde schon früher dargelegt. Es erhebt sich aber die Frage, wo wir das Herstellungsgebiet dieser Stoffe des 10. und 11. Jahrhunderts zu suchen haben.

Inzwischen hatte sich nämlich ein bedeutsames Ereigniss vollzogen, das gewiss auf die Geschichte der Textilkunst in der Folgezeit von sehr nachhaltigem Einfluss werden sollte: die Aufrichtung einer neuen Weltherrschaft im Osten, Süden und Westen des Mittelmeers durch die Araber. Man war aber bisher geneigt, den Einfluss dieses Ereignisses auf die Entwicklung der mittelalterlichen Textilkunst ebenso zu überschätzen, wie man die sassanidischen Neuperfer zu den ausschliesslichen Trägern der frühmittelalterlichen Seidenkunstweberei gemacht hat: beides aus Unterschätzung der Bedeutung

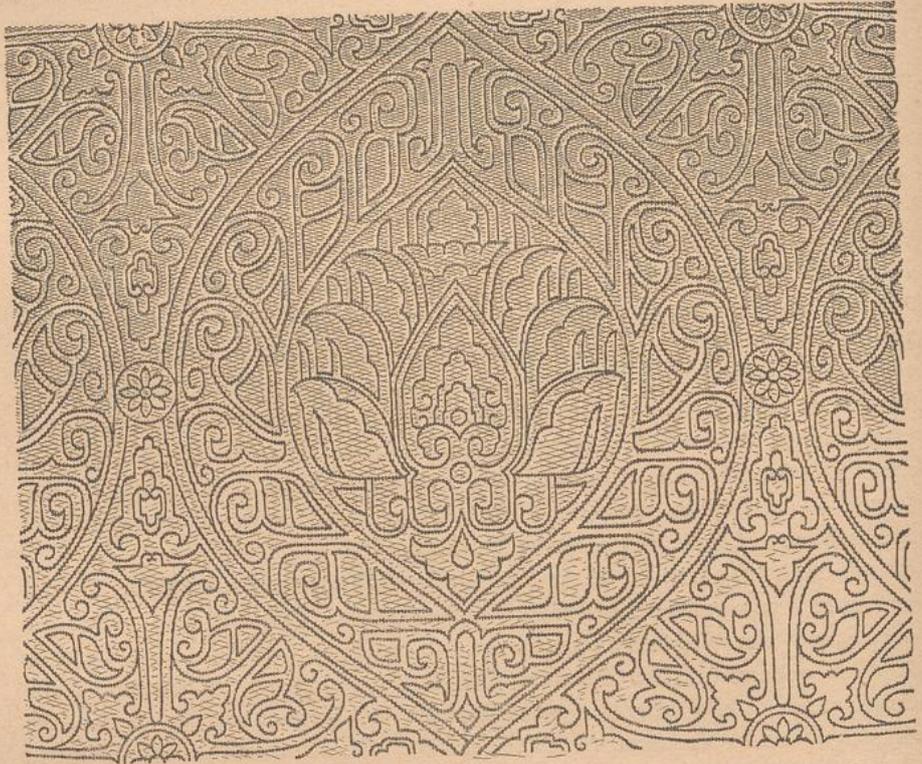


Fig. 360.

Schwerer grüner Seidenstoff, das Muster in vertieften Linien auf Köpergrund, 10. Jahrhundert.

der spätrömischen, und in der Folgezeit der byzantinischen und romanischen Kunst für die Textilindustrie, und aus Verkennung des Verhältnisses, welches zwischen christlicher und saracenischer Kunst im Mittelalter geherrscht hat.

Ueber die Anfänge der arabischen Kunst sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet. Wie die Araber ihren Siegeslauf beginnen, machen sie durchaus nicht den Eindruck, als ob sie im Besitze einer eigenthümlichen nationalen Kunst gewesen wären. Was in der Folgezeit nach jahrhundertelanger Herrschaft über einen so reichen Cultur- und Kunstboden wie Syrien, Mesopotamien und Aegypten sich zu einem den Arabern als eigenthümlich vindi-

cirten Stil ausgebildet hat, lässt sich ebenfogat aus der antiken Wurzel ableiten, als die byzantinischen und romanischen Kunstformen. Die Elemente der arabischen Ornamentik sind an Zahl sehr gering; ihr Reichthum beruht nur in der ungeheuer mannigfaltigen Variirung. Im geometrischen Ornament ist es namentlich die Bandverschlingung, die sie im Gegensatz zum europäischen Romanismus nicht so sehr in runden als in gebrochenen Linien ausgebildet haben. Im Vegetabilischen begegnet uns die Wellenranke, das lappig gegliederte Akanthusblatt und das ungegliederte Herzblatt, ferner zwei- oder dreispaltige lanzettförmige Ausläufer der Ranken; als grössere Einheit eine kelchförmige Blüthe, umgeben von filisirten Blättern. Das sind nun alles Elemente, die wir in den verwandtesten Formen auch in der späten Antike angetroffen haben. Es ist dieselbe Tendenz nach Beschränkung der ornamentalen Grundformen, wie wir sie an der älteren Seidenweberei beobachten konnten. Was bei dieser Ausgestaltung älterer Ornamentformen zu einem neuartigen geschlossenen Ganzen, als das uns die sogenannte saracenische Kunst etwa vom 11. Jahrhundert an entgegentritt, auf besondere Rechnung der Araber zu setzen ist, dürfte schwer zu sagen sein. So wie im Abendlande drängte es auch im Morgenlande nach einer selbständigen Ausbildung und Differenzirung der von der Antike überkommenen Formen, und eine allmähliche strengere Abscheidung gegenüber dem Westen wäre im Orient wahrscheinlich auch ohne die Dazwischenkunft der Araber erfolgt. Das eine aber ist ihr unbestreitbares Verdienst: dass fortan überall, wohin sich ihre Weltherrschaft erstreckte, von den Pyrenäen bis zum Hindukufch, wie zur römischen Kaiserzeit wieder ein einheitlicher Kunststil herrscht.

Diese Uniformität äussert sich späterhin auch in der Textilkunst. Mit den heutigen Mitteln ist es daher nicht möglich, wo nicht etwa Inschriften vorhanden sind, persische und syrische von ägyptischen, sicilischen oder spanischen Geweben zu unterscheiden, wenn man auch namentlich für letztere solche Kriterien gefunden haben möchte. Dass die Byzantiner allein den Bedarf des Abendlandes an Seide vom 9. Jahrhundert an gedeckt haben könnten, ist nicht anzunehmen. Es kann daher auch nach der Eroberung Syriens durch die Araber keine dauernde Stockung in der Ausführung von Seidengeweben aus levantinischen Häfen eingetreten sein, und da die erhaltenen Stoffreste bis zum 12. Jahrhundert einen vollkommen gleichmässigen stilistischen Charakter zeigen, ist der Schluss berechtigt, dass in der Ornamentik der westasiatischen Seidenzeuge auch nach der islamitischen Eroberung zunächst keine Aenderung eingetreten ist. Sofern also nicht geradezu Embleme des christlichen Cults an solchen Stoffresten sichtbar sind, lässt sich wenigstens heutzutage schlechterdings nicht sagen, ob solche Stoffe saracenischen oder byzantinischen Ursprungs seien. Das Auftreten der Araber hat also zunächst auf den Stand der Seidenindustrie keinen erheblichen Einfluss ausgeübt, nur scheint das Schwergewicht der Produktion thatsächlich eine Zeitlang von Syrien weg nach Mesopotamien (Bagdad) und

Perfien verlegt worden zu fein. Noch im 12. Jahrhundert lassen sich faracenische Produkte von den byzantinischen hauptsächlich nur durch eingewebte Inschriften unterscheiden. Besonders lehrreich in dieser Beziehung ist die Betrachtung der in Regensburg verwahrten Seidenstoffe vom Mantel Heinrichs VI., die laut einer eingewebten arabischen Inschrift von einem Palermitaner Meister Namens Abdul Aziz in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gefertigt worden sind. Dagegen könnten die daran befindlichen Ornamente: die gebrochenen Linienverfälingerungen (wie an gewissen byzantinischen Buchdeckeln), die Stilisirung der Thiere, das Ranken- und Blattwerk ebenfogut byzantinischer Herkunft fein. Es begegnen uns darunter überraschenderweise die reine antike Welle, das Weinblatt und das Dreipassblatt, das Hakenkreuz und das aus der kreuzweisen Zusammenfetzung von Spitzovalen sich ergebende Gitterwerk. Ein anderes, nicht minder sprechendes Beispiel für die unmittelbare Anknüpfung der faracenischen an die byzantinische Seidenweberei bietet die sogenannte Chape de St. Mesme, die in ihren Musterungen je zwei an einen dazwischen stehenden Baum angekettete Leoparden und je zwei Vögel mit einem thurmähnlichen Aufbaue dazwischen, in fortgesetzter Wiederholung aufweist. In dem Baume wollte man den persischen Lebensbaum Hom, in dem Thurme einen persischen Feueraltar erkennen, wesshalb dieser Stoff eine Hauptstütze derjenigen bildete, die die älteste ausserchinesische Seidenweberei den Neuperfern vindicirten. Nach Abtrennung eines Befatzes fand sich aber eine eingewebte arabische Inschrift, die an eine Entstehung des Stoffes vor dem 10. Jahrhundert gar nicht denken lässt, und was die Musterung deselben anbelangt, so enthält diese weder in den paarweise gestellten Thieren, in absoluter Symmetrie um einen Mittelpunkt gruppiert, noch in dem Thurmbaue, den wir an den ägyptischen Funden in Wirkerei und Stickerei antreffen, etwas Ausserordentliches.

Im 10. und 11. Jahrhundert sehen wir also die faracenische Seidenweberei in voller Abhängigkeit von den spätrömisch-byzantinischen Vorbildern. Vom 12. Jahrhundert an scheinen aber die faracenischen Seidenweber die Führung übernommen zu haben: so wird man nämlich den Umstand zu deuten haben, dass die meisten Stoffe von dieser Zeit an durch die nächsten zwei Jahrhunderte arabische Inschriften aufweisen. In diesem Sinne ist auch der schon oben mit einem Beispiele erwähnten Anwesenheit faracenischer Kunstweber in den Seidenmanufakturen der christlichen Normannenkönige in Palermo zu gedenken. Der bezeugten Ueberführung gefangener griechischer Seidenweber nach Sicilien durch König Roger um die Mitte des 12. Jahrhunderts hat man eine übertriebene Bedeutung beigelegt, indem man hierin den entscheidenden Augenblick sehen wollte, in welchem die Seidenindustrie in Italien zum ersten Male Eingang gefunden hätte. Doch ist wenigstens auf Sicilien sicherlich schon früher, wenn nicht bereits von den Byzantinern, so doch von den Saracenen die Seidenweberei ge-

pflegt worden. Diese faracenischen Webereien haben dann die Normannen übernommen, wie denn auch auf jenem Regensburger Seidenzeug von einem faracenischen Weber Namens Abdul Aziz, und nicht von einem Griechen die Rede ist. Kunstfertige Seidenweber waren aber seit Sapor I. eine willkommene Kriegsbeute, und so fanden die Chronisten Veranlassung, ihrer in diesem Falle besondere Erwähnung zu thun.

Mit dem Verluste der asiatischen Provinzen scheint die byzantinische Seidenweberei auch die Voraussetzungen ihrer Blüthe eingebüsst zu haben, und vom 13. Jahrhundert an wird nicht mehr viel von byzantinischen Stoffen ausserhalb der Grenzen dieses Reiches gelangt sein. Sieht man aber selbst von den inschriftlosen Stoffresten ab, so zeigen auch diejenigen, die durch Inschriften als faracenischen Ursprungs bezeugt sind, deutlich die Anknüpfung an die früheren Stufen der Seidenweberei. Der hauptsächlichste Fortschritt beruht darin, dass die beschränkenden Umrahmungen — die Kreise, Ovale u. dgl. — zum grössten Theile in Wegfall gekommen sind. In Folge dessen kann sich nun das vegetabilische Ornament etwas freier entfalten, und die dazwischen eingestreuten paarweisen Thierfiguren machen in minderm Grade den Eindruck der Gebundenheit. Das vegetabilische Ornament ist nur noch um ein Weniges mehr stilisirt als früher, während eine solche Steigerung bei den rundlicher konturirten Thierfiguren kaum mehr möglich war, im 14. Jahrhundert sogar eine theilweise Rückkehr zum Naturalismus erfolgte. Die Zahl der Thierspecies ist im Wesentlichen auf die herkömmlichen beschränkt: Löwen, Leoparden, Hirsche, Hunde, Greife, Papageien, Adler. Manchen von ihnen wurde, wie Karabacek nachgewiesen hat, von den Saracenen symbolische Bedeutung beigelegt, doch dass sie nicht schon ursprünglich dieser ihrer Bedeutung halber gewählt wurden, beweist allein der Umstand, dass dieselben Thiere sich auch in den nichtfaracenischen Geweben des früheren Mittelalters finden. Neben diesen reicher ornamentirten hat es zu dieser Zeit sowie immer früher und später auch einfachere, geometrisch gemusterte Seidengewebe für minder vornehme Zwecke gegeben.

In technischer Beziehung hatte die Seidenweberei mit dem 14. Jahrhundert bereits eine hohe Vollendung erreicht. Man ist allenthalben vom Körper bereits zur Atlasbindung, sowohl im Grund- wie im Figurenschuss, fortgeschritten. Das Gold findet vermehrte Anwendung in den Goldbrokaten. Die Broschirung, sowie die Sammetweberei waren zwar schon im Alterthum bekannt, aber in der Seidenweberei scheinen sie doch erst vom 13. Jahrhundert an grössere Anwendung gefunden zu haben. An technischen Bezeichnungen sind die Schriftsteller dieser Zeit kaum minder reich, als diejenigen des Alterthums, ohne dass wir heutzutage mit jenen viel mehr anzufangen wüssten, als mit diesen. Verhältnissmässig am besten steht es noch mit den Bezeichnungen der älteren Zeit, da man die Stoffe gewöhnlich nach den daran ersichtlichen Mustern benannte. In der Folgezeit finden

aber orientalische Benennungen Eingang, deren Deutung ausserordentlichen Schwierigkeiten unterliegt. So sei beispielshalber erwähnt, dass die erste Interpretation, die der auf diesem Gebiete mit grossem Scharf sinn thätige Orientalist Karabacek geliefert hat, wonach das vielgebrauchte Wort Siklatun auf einen damastartigen Stoff mit gleichsam gravirten Grundlinien zu beziehen wäre, sofort auf Widerspruch gestossen ist, da andere daselbe Wort auf Zeugdruck deuten wollen.

Die abendländische Welt konnte nicht dauernd von der saracenischen Produktion abhängig bleiben. Im 13. Jahrhundert hat die Seidenweberei bereits auf verschiedenen Punkten des festländischen Italien festen Fuss gefasst. Die Anfänge dieser italienischen Seidenindustrie sind nicht ganz klar. In Lucca ist sie am frühesten bezeugt, und deshalb pflegt man diese Stadt als die Wiege der italienischen Seidenweberei zu betrachten. Doch ist es unwahrscheinlich, dass eine Binnenstadt den Anfang damit gemacht haben sollte. Die Seidenindustrie war bisher, wie wir gesehen haben, den Hauptstrassen des Handels gefolgt, da das von ihr verarbeitete Rohmaterial zum grossen Theile von weit her durch den Handel beschafft werden musste. Man wird daher vielleicht annehmen dürfen, dass Lucca durch die Pisaner seine Seidenindustrie erhalten hat, sowie die Florentiner später, als sie Herren des Pisaner Hafens waren, diese Stellung zur Begründung einer namhaften Seidenindustrie ausnützten. Auch die anderen beiden wichtigsten Seestädte Italiens, Genua und Venedig, haben frühzeitig Seidengewebe erzeugt und scheinen im 15. Jahrhundert überhaupt die Führung hierin gehabt zu haben. Die Existenz der oberitalienischen Seidenzucht dürfte dagegen in weit frühere Zeit zurückreichen: schon unter Karl dem Grossen werden daselbst Maulbeerplantagen erwähnt.

Diese italienischen Stoffe des 13. und 14. Jahrhunderts schliessen sich in ihrer Musterung genau an die gleichzeitigen saracenischen an, ja sie übernehmen sogar ihre Inschriften, deren unvermeidliche, wenn auch sehr geringfügige Entstellungen fast das einzige Kriterium bieten, um die italienischen von den saracenischen Produkten auszuscheiden. Angesichts dessen ist man allerdings berechtigt, von Imitationen zu sprechen: eine ganz seltsame Erscheinung, wenn man das naive Kunstschaffen jener Zeit auf den anderen Gebieten in Vergleich zieht. Der befremdende Eindruck erfährt aber eine befriedigende Aufklärung, sobald wir uns den bisherigen Entwicklungsgang der Seidenweberei noch einmal im Kurzen vergegenwärtigen. Wir vermochten noch im 10. und 11. Jahrhundert keinen wesentlichen Unterschied zwischen byzantinischen und saracenischen Erzeugnissen zu erblicken, die beide aus einer gemeinsamen Wurzel herkommen. Deshalb mochte auch die saracenische Textilornamentik des 13. und 14. Jahrhunderts den Abendländern nicht so fremdartig erscheinen, als etwa uns heutzutage: sind doch darin im Wesentlichen dieselben Elemente enthalten, die durch viele Jahrhunderte auch in der byzantinischen Ornamentik die Hauptrolle spielten.

Nur die Schriftzeichen waren völlig neu und wurden von den Italienern als Ornament übernommen, als, welches sie ja auch die Saracenen aufgefasst haben. Den Wechselbeziehungen zwischen italienischer und saracenischer Seidenweberei dürfte gleichfalls die Wiederaufnahme der menschlichen Figur in die Ornamentik der Seidenstoffe zuzuschreiben sein. So erklärt es sich, dass man angesichts des fühlbaren Mangels an dekorativen Elementen, namentlich an Flachmustern, zur Zeit des gothischen Stiles im Abendlande keine Bedenken trug, nach den wohlbekanntem saracenischem Mustern zu greifen.

Den gleichen Charakter haben die italienischen Seidenstoffe noch bis tief ins 15. Jahrhundert hinein bewahrt. Im Laufe dieses Jahrhunderts treten neuartige Formen auf, deren Vorbilder zwar ebenfalls so weit zurückgehen, als wir die Seidenweberei zu überblicken vermögen, die aber besser im Zusammenhange mit der nachfolgenden Entwicklung in der Renaissancezeit betrachtet werden sollen. Dagegen dürften die vorübergehenden Versuche des Quattrocento, ganze Figuren und Figurengruppen, entweder in absolut symmetrischer Anordnung oder in rhythmischer Wiederholung, ohne irgend ein ornamentales Beiwerk, in der Weberei zur Darstellung zu bringen, noch als Rückfall in die frühmittelalterliche Auffassung zu verzeichnen sein.

Die Umwälzung, die sich in der Textilkunst in Folge der Einführung der Seide als des vornehmsten Rohstoffes vollzog, machte sich natürlich auf allen textilen Gebieten geltend. An Stelle der Wirkerei trat nicht nur in der Seiden-, sondern auch in der Leinenindustrie die Kunstweberei. Wenn wir in spätrömischer Zeit das Leinengewand durch gewirkte Wollborten verziert sahen, so hat man im Mittelalter alsbald die erlangte Fertigkeit in der Herstellung gemusterter Seidengewebe auch auf die Leinenweberei übertragen. Wir haben aus dem späteren Mittelalter Leinenstoffe mit blau oder roth gewebten Bordüren erhalten, die noch die stilisirten Thierfiguren der romanischen Zeit in rhythmischer Wiederholung und paarweise symmetrischer Anordnung zeigen: ein neuerlicher Beweis, wie wichtig jene Zeit für die Ausbildung der Ornamentik gewesen ist, die der neuen Technik der Kunstweberei am besten entsprechen sollte. Daneben hat man fortwährend an den einfachen Mustern festgehalten, die man schon in spätantiker Zeit mittels Lancirung und Broschirung im Leinen zu erzielen wusste. Die Erhaltung dieser primitiven Technik mit ihren Mustern bis zum heutigen Tage haben wir vornehmlich der sogenannten nationalen Hausindustrie im Südosten Europas zu verdanken.

Vollständig vergessen hat man aber auch die Wirkerei im Abendlande nicht. Freilich die Verzierung der Kleidung hat sie längst an die Weberei und Stickerei abgeben müssen, aber ihrer Solidität halber eignete sie sich fortdauernd zur Herstellung grösserer Textilflächen, namentlich von Wandbehängen, die in den kalten, kahlen Wohnungen des nordischen Mittelalters gewiss eine grosse Rolle gespielt haben werden. Wirkereien des früheren Mittelalters, die man aus keineswegs zwingenden Gründen in den

Orient verlegen will, sind erhalten in der Tapete von St. Gereon und in Affifi. Im Kunstindustrie-Museum zu Christiania befindet sich ein gewirkter Wandbehang mit figuralischer Darstellung, nach Grosch von ausgesprochen romanischem Stilcharakter, etwa aus der Zeit vom Ende des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Wolle (häufig über leinener Kette) ist hierbei allezeit das gebräuchlichste Material geblieben, und die geringe Zahl der erhaltenen Denkmäler dieser Art aus älterer Zeit dürfte aus den Schwierigkeiten zu erklären sein, denen die Erhaltung von Wollerzeugnissen mit Rücksicht auf die Motten ausgesetzt ist. Gegen Ende des Mittelalters sehen wir die Wirkerei in der gedachten Weise in Frankreich, Deutschland und in den Niederlanden in Uebung, während Italien sich feinen Bedarf aus dem Norden decken musste, was wohl damit zusammenhängen dürfte, dass man unter diesem Himmelsstriche sich zum Zwecke der Wandverkleidung mit der Malerei begnügen konnte und im Laufe des Mittelalters jene antike Technik daselbst in Vergessenheit gerieth. Im Orient ist gleichfalls die Wirkerei allezeit in bevorzugter Uebung geblieben, ja man hat sogar in den Saracenen die Lehrmeister der Franzosen in dieser Technik erblicken zu müssen geglaubt. In dem Handwerksbuche des Boileau vom Ende des 13. Jahrhunderts ist nämlich von *tapissiers sarrazinois* im Gegensatze zu den heimischen die Rede, welche erstere man für Gobelinwirker erklären wollte. Nun sind aber die saracenischen Teppiche wahrscheinlich nichts Anderes gewesen als die *tapis à la Turquie*,<sup>1</sup> die man später in der Savonnerie erzeugte, indem man unter Heinrich IV. an die alte in Paris niemals ganz ausgestorbene Technik der ehemaligen saracenischen Teppichweber anknüpfte.<sup>2</sup> Diese saracenischen Teppiche sind aber Plüschteppiche, die allerdings auch auf der Hochkette hergestellt werden, jedoch ein Produkt von Weberei und Knüpfung sind. Einen solchen altorientalischen Plüschteppich aus dem 14. Jahrhundert hat Karabacek beschrieben und hierbei nachgewiesen, dass diese Technik, soweit wir heute zurückzublicken vermögen, im Oriente, und zwar in Persien zu Hause ist. Dagegen mögen die zum Jahre 1302 in Paris erwähnten *Haute-lieciers* wirkliche Wirker im herkömmlichen Sinne gewesen sein, die, sowie die deutschen und niederländischen Wirker vorwiegend religiöse Stoffe, aber auch historische Scenen und selbst ornamentale Laub-, Frucht- und Thierstücke zur Darstellung brachten.

Nach Verdrängung der Wirkerei aus der Verzierung der Gewänder blieb aber noch immer eine Anzahl von Aufgaben übrig, die durch die

<sup>1</sup> Wenn gelegentlich später mit diesem Namen ein Gobelin benannt wird, so ist dies wohl eine der so überaus häufigen Ungenauigkeiten in der Bezeichnung textiler Gegenstände von Seiten der Nichtkenner.

<sup>2</sup> Vgl. Havard et Vachon, *Les manufactures nationales*. Paris 1889, p. 308. Dass die damaligen Unternehmer die Technik als eine in Paris neue bezeichneten, darf nicht irreführen: das Gleiche geschah bei der angeblichen Neueinführung der Venetianer Spitzenfabrikation unter Colbert.

Kunstweberei nicht leicht zu lösen waren. Diese musste nun die Stickerei beforgen, die in Folge dessen im Mittelalter eine stets wachsende Bedeutung erlangte, bis sie in der Renaissance die wichtigste textile Kunsttechnik geworden ist. Der Vorgang war ein verschiedener, je nachdem es sich um die Verzierung von Leinen- oder Seidenflächen handelte. Bei einer Leinenunterlage war es die Hauptaufgabe, den Grund, soweit die zu verzierende Fläche reichte, vollständig zu bedecken, so wie in der Wirkerei die Kette vollständig unsichtbar bleiben muss. Man verwendete hiezu gewöhnlich Wolle oder Seide, in einzelnen Fällen, namentlich für die gemusterten Hintergründe, auch Gold. Zur Ausfüllung der Flächen diente hauptsächlich der Zopfstich, d. i. ein in Verschränkungen fortlaufender Kreuzstich, der sich streng an das Fadenschema des Leinengrundes hält. Für die Umrisse, aber nicht selten auch zur Füllung, gebrauchte man den Kettenstich; auch der Stielstich fand eine Verwendung, die ihn leicht mit dem Kettenstich verwechseln lässt. Seltener wurde der vom Fadenschema des Leinengrundes unabhängige Plattstich gebraucht. In solcher Weise bedeckte man ganze Antependien, Tafeln, Rauchmäntel &c. mit buntem figuralem Schmuck. Eine ganz zereinzelte Anwendung fand die sonst der Goldstickerei eigenthümliche Technik der aufgelegten und überfangenen Fäden, aber in Wolle auf Leinen, in der sogenannten Tapifferie von Bayeux; dieselbe Technik lebte fort in der Seidenstickerei der Renaissance und wird heute als arabische Technik bezeichnet, wodurch sie ganz unbegründeter Weise auf orientalische Erfindung zurückgeführt erscheint. War die Unterlage Seide, dann wäre es widersinnig gewesen, den kostbaren Grund zu verdecken. Man wählte daher zur Bestickung von Seidenzeugen gewöhnlich Gold, und zwar wurden die Goldfäden entweder der Länge nach über die Seidenfläche gelegt und mit Ueberfangstichen festgehalten, oder sie wurden quer zur Richtungsaxe des Ornaments hin und her geführt, wobei die Nadel an den Umkehrstellen jedesmal den Stoff durchbrach, so dass das Gold in kleinen Pünktchen auch auf der Rückseite des Stoffes sichtbar wurde. In allen diesen Fällen handelte es sich natürlich um Prachtwerke zum festlichen Gebrauche der geistlichen und weltlichen Würdenträger, deren Verzierung die Stickerei im ganzen Mittelalter stets vornehmlich gedient hat. Erzeugnisse der vulgären Hausstickerei sind uns aus älterer Zeit nicht erhalten, aber die Fertigkeit, die man am Ende des Mittelalters in der Beherrschung der verschiedenen Stickereitechniken nach gezählten Fäden befass, wie sie dem quadratischen Leinengrunde am natürlichsten entsprachen, ferner das spätere Vorhandensein einer geschlossenen Ornamentik, namentlich im Rautenschema und in geradlinig stilisirten Bäumchen, wie sie der Kreuzstickerei bis ins 19. Jahrhundert unverändert eigen geblieben ist, lässt darauf schliessen, dass man bereits in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters mit Erfolg darauf bedacht war, zum Zwecke der Leinenverzierung die in Wegfall gekommene Wirkerei durch eine diesem Stoffe entsprechende

Stickerei zu ersetzen. Dagegen ist die Verzierung von Seidenstoffen und mit ihr der ganze Reichthum der Plattstickerei der Profankunst des Mittelalters im Wesentlichen noch fremd geblieben.

Auch des Zeugdrucks muss man sich im Mittelalter in sehr ausgedehntem Masse bedient haben, und nur die Inferiorität der in dieser Technik verzierten Stoffe dürfte Ursache sein, dass uns namentlich aus der früheren Zeit des Mittelalters so wenig Einschlägiges erhalten geblieben ist. Ein solcher Zeugdruck im Berliner Kunstgewerbemuseum mit der Darstellung des Raubes des Ganymed wurde für sassanidisch erklärt, doch keineswegs aus zwingenden Gründen; und wenn man sich erinnert, was oben über die sassanidische Hypothese gefagt worden ist, so wird man aus jenem ohne Zweifel frühmittelalterlichen Zeugdruck nur das ableiten können, was wir

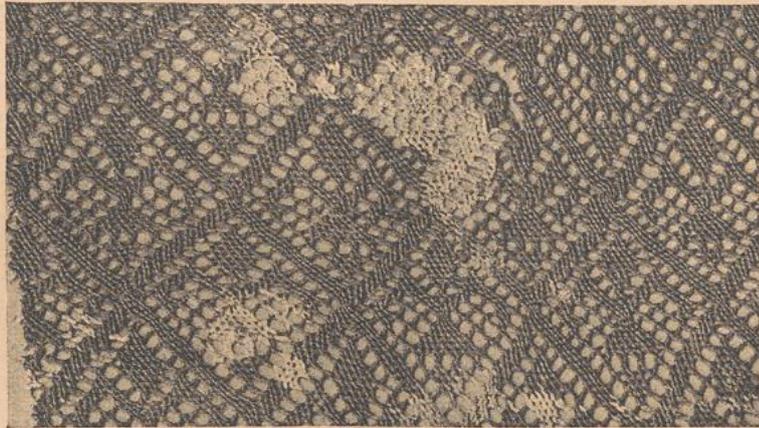


Fig. 361.

Spitze, hergestellt durch ein dem Klöppeln verwandtes mechanisches Verfahren.  
13.—14. Jahrhundert.

auch von den ägyptischen Funden her wissen: dass man am Ausgang der Antike volle Kenntniss von dieser Technik besass. Aus der späteren, namentlich aber aus der gothischen Zeit sind Zeugdrucke in ziemlich beträchtlicher Zahl erhalten. Sie werden besonders zur Fütterung der Gewänder gedient haben. Auch die zunehmende Einfuhr der Baumwolle, die — wie schon die Alten wussten — zur Aufnahme des Druckes sich besser eignet als das Leinen, dürfte dieser Technik zu statten gekommen sein. Orientalische Muster, namentlich in Gold- und Silberdruck auf blauem Grunde, lassen darauf schliessen, dass auch der Orient sich fortdauernd des Zeugdrucks bediente.

Von jenen textilen Techniken, zu deren Herstellung ein fortlaufender Faden genügt, hat jedenfalls die Strickerei und die Netzarbeit ausgedehnte Anwendung im Mittelalter gefunden. Die Netzarbeiten erfuhren vielfach künstlerische Behandlung durch die Stickerei, meist zur Erzielung kleiner

Muster (Lilien, Sterne), die sich nicht über viele Maschen erstrecken. Diese Filettickereien mögen dann hauptsächlich auch jene allerdings damals nicht stark beanspruchten Dienste geleistet haben, wie später die Spitzen. Aber es steht ausser Zweifel, dass die der Klöppelei nächstverwandte Technik, die wir an den ägyptischen Textilfunden der ausgehenden Antike constatiren konnten, auch im Laufe des Mittelalters nicht völlig in Vergessenheit gerathen sein kann. Den Beweis hiefür liefert ein in derselben Technik, wie jene ägyptischen, gefertigtes Fragment einer Spitze (Fig. 361), deren stilisirtes Linienmuster den Ursprung in spätromanischer oder frühgothischer Zeit suchen heisst.

#### IV. Neuere Zeit.

Eines der hervorragendsten Merkmale der Renaissance, welche die Neuzeit in der Kunstgeschichte einleitet, ist die ungeheure Entfaltung der Ornamentik. Wenn wir uns erinnern, dass das Aufkommen des mittelalterlichen Seidentils begleitet war von einer wesentlichen Einschränkung der reichen spätantiken Ornamentik, so werden wir daran die Bedeutung ermessen können, von welcher die Emancipation des Ornaments in der Renaissance für die textile Kunst gewesen sein muss. Freilich ist in dieser Periode das textile Element nicht in dem Masse stilbildend gewesen, wie am Beginne des Mittelalters. Die vegetabilischen Ornamentformen der Frührenaissance stehen fast ganz ausser jedem organischen Zusammenhange mit der Textilornamentik des 14. und 15. Jahrhunderts. Als in letzterem das Bedürfniss nach einer reicheren Ornamentik empfunden wurde, wandte man sich zunächst an die Reste von Kunstschöpfungen aus Perioden eines mehr dekorativen Kunstschaffens: im Süden insbesondere an die Antike oder was man damals darunter verstand, also an Werke etwa aus dem 1.—12. Jahrhundert nach Christus, was der italienischen Frührenaissance bis zu einem gewissen Grade einen antikisirenden Charakter gegeben hat, nordwärts der Alpen dagegen, wo Denkmäler aus den ersten christlichen Jahrhunderten nur in ungenügendem Masse vorlagen, namentlich an gewisse vegetabilische Ornamentformen des 9.—12. Jahrhunderts, woraus das spätgothische Ast- und Laubwerk entstand. Nur in Bezug auf die orientalisirenden Elemente, von denen gleichfalls eine Anzahl insbesondere in die italienische Renaissance Eingang gefunden hat, konnte die Textilkunst des späteren Mittelalters entwicklungsfähige Vorbilder abgeben. Aber auch die Gesamtentwicklung der Textilkunst im Mittelalter gerieth zunächst in Widerspruch mit der neuen Kunstbewegung. Wir haben die erstere im Wesentlichen bedingt und geführt gesehen von der Entwicklung der Seiden-