



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der technischen Künste

Bucher, Bruno

Stuttgart, 1893

IV. Neuere Zeit

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

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 Textilonamentik 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-

kunstweberei. Mochte auch inzwischen die technische Vervollkommnung der letzteren ganz ausserordentlich gesteigert worden sein: dem fast schrankenlosen Bedürfnisse nach dekorativen Gebilden und dem dadurch herbeigeführten ungeheuren Aufschwung dekorativen Kunstschaffens war die Weberei keinesfalls im Stande zu folgen. Es gab überhaupt nur eine Technik, die solchen ins Unendliche gewachsenen Ansprüchen genügen konnte: die Stickerei. Diese übernimmt denn auch von nun an die Führung; an ihr lassen sich hinfort die Phasen der Entwicklung der Textilkunst und ihr Zusammenhang mit der kunstgeschichtlichen Bewegung im Allgemeinen am deutlichsten verfolgen.

Die Seidenweberei suchte zunächst mit ihrem Besitze an orientalisirendem Flachornament das Auslangen zu finden. Das 15. Jahrhundert erzeugte noch fortwährend jene Seidenstoffe, in deren Musterung die herkömmlich stilisirten vegetabilischen Formen und die wenigen conventionellen Thiere rhythmisch wiederkehren. Daneben finden sich Musterungen in dichten Weinblattranken, die — wie es scheint — schon im 14. Jahrhundert aufgekomen sind, und gegenüber den orientalisirenden Ornamenten vielleicht als ein eigenthümlich italienisches bezeichnet werden dürfen. Hiezu tritt das sogenannte Granatapfelmuster, das alsbald alle anderen Ornamente der Seidenweberei zurückdrängt und etwa von 1450 bis 1550 namentlich in Sammt in überwiegendem Gebrauche gestanden ist. Man hat daselbe unmittelbar auf orientalischen Ursprung zurückführen wollen. Es mag auch vielleicht orientalischen Vorbildern entlehnt worden sein, da ähnliche Gebilde in der westasiatischen Kunst in der That nicht selten sind. Aber wenn wir an gewissen Seidenstoffen des 11. Jahrhunderts (vergl. Fig. 360) genau daselbe Dekorationschema wieder finden, und wenn wir damit zusammenhalten, dass die Frührenaissance auf ihrer Suche nach *antiken*, d. i. nichtgothischen Formen vielfach auch an romanische Elemente anknüpfte, so werden wir uns offenhalten müssen, ob das Granatapfelmuster nicht etwa das letzte Glied einer Entwicklungsreihe bildet, die von der selbständigen gemusterten Blattfigur der späten Antike ausgeht, diese letztere im 10. bis 12. Jahrhundert in streng gebundener Weise vervielfältigt, im 15. Jahrhundert endlich innerhalb dieses Vervielfältigungsschemas den ovalen Kern mit einer Anzahl radial angeordneter Blüthen umgibt. — Die Hauptstätze der Seidenkunstweberei sind auch zu dieser Zeit noch immer in Italien, namentlich im nördlichen Theile deselben zu suchen.

Dass man sich in der Seidenkunstweberei fast durch hundert Jahre im Wesentlichen mit der einfachen Variirung des Granatapfelmusters begnügen konnte, beweist allein schon, dass man im Bewusstsein der Unzulänglichkeit dieser Technik von vornherein darauf verzichtete, mittels derselben den neugewonnenen ornamentalen Reichthum auf das textile Gebiet zu übertragen. Diese Aufgabe wurde der Stickerei zu Theil, die sich ihrer auch in der glänzendsten Weise entledigte. Im Alterthum fahen wir diese Technik fast

ganz beschränkt auf die Hervorbringung folcher Verzierungen, die auf ihrem Untergrunde in einigem Relief erscheinen sollten. Im Mittelalter erweiterte sich der Kreis ihrer Aufgaben, aber bei der geringen Entfaltung der Ornamentik fiel ihr zu dieser Zeit hauptsächlich die Wiedergabe figuraler Darstellungen zu: sie schuf in Folge dessen zwar viele monumentale Werke im Charakter der damaligen Plastik, jedoch nur wenig Dekoratives, worin sie ihre Bewegungs- und Gestaltungsfähigkeit hätte entfalten können. Im Gefolge der Renaissance fiel ihr nun ein ähnlicher, ja noch grösserer Reichtum an ornamentalen Vorlagen zu, wie der spätantiken Wirkerei. Die Renaissancestickerei wusste Alles zu bewältigen: sie übernahm das vegetabilische Rankenwerk mit seinen spielenden Einfreuungen aus allen Bereichen der Natur und Kunst, sie bildete die menschliche Figur mit jener Vollendung, die in den Werken der Grossmeister der italienischen Hochrenaissance gipfelt, sie wusste aber — was ihr vielleicht am höchsten anzuschlagen ist — trotzdem fast immer die Stilgrenzen innezuhalten, die ihr durch das textile Material und durch den jeweiligen Gebrauchszweck gezogen waren.

Von entscheidender Bedeutung für diese ungeheure Entfaltung der Stickerei war der Umstand, dass nunmehr auch die Profankunst ihre Dienste in ausgedehnter Weise in Anspruch nahm. Nicht nur an den Stuhlwänden und Altären der Kirche und an den Gewändern der Priester, sondern überall am Hausrath und am Costüme des Fürsten, des Adelligen und des Bürgers begegnen wir in dieser schmuckfreudigen Zeit den Hervorbringungen der Stickkunst. Die Stickerei nach gezählten Fäden, die dem Leinengrunde technisch und stilistisch angepasst ist, wurde aus dem Mittelalter übernommen. An den Bordüren, die man in Italien in der Regel in rother Seide in die gelbtönigen Leinentücher stickte, äussert sich die Uebertragung der vegetabilischen Renaissance-Ornamentik in den gebundenen Zopfstich in unübertrefflicher Weise. Im Norden hat man dagegen vorwiegend die aus dem Mittelalter übernommenen stilisirten Bäumchenmuster beibehalten. Das eigentliche Element der Renaissancestickerei ist aber der Plattstich. Dieser ist gewiss ursprünglich aus der Nothwendigkeit hervorgegangen, einen Seidengrund, der kein deutliches Schema von Fadenkreuzungen wie das Leinen darbot, durch Stickerei zu verzieren. Seine Mittel sind viel freiere, seine Darstellungsfähigkeit ist eine fast unbegrenzte. Im Mittelalter wurden die wenigen ungemusterten Seidenzeuge in der Regel durch Goldstickerei verziert; die Renaissance wagt dagegen die buntesten Seidenstickereien auf Seidengrund. Kunstwerke, wie z. B. gewisse allegorische Figuren im Stile Michelangelo's und der Manieristen, wurden in sogenannter Nadelmalerei auf Leinen zahlreich in Italien ausgeführt. Die Nadelmalerei fasste ihre Aufgabe als Wetteifer mit der Malerei, und ihre vollendeten Leistungen beschwichtigten die Bedenken, die sich gegen eine solche Verückung der Stilgesetze regen könnten. Erst im Verlaufe des 16. Jahr-

hunderts wurde man bequemer und behalf sich an besonders schwierigen Stellen (namentlich im Nackten, z. B. an den Köpfen und Händen) mit der Applikation bemalter Seidenstücke. Die Gold- (und Silber-) Stickerei wurde in der schon im Mittelalter üblichen Weise fortgesetzt, wobei man aber auch den eigentlichen Plattstich nicht mehr scheute, der den Faden auch auf der Rückseite nicht schont; es hängt dies augenscheinlich mit der Herstellung billigerer Seidenfäden seit dem 15. Jahrhundert zusammen. Die höchsten Leistungen der Renaissancestickerei sind aber mittels einer Vereinigung der Gold- und Seidenstickerei bewerkstelligt worden, die nach einer Gruppe ihrer glänzendsten Hervorbringungen, den sogenannten burgundischen Gewändern (Messgewändern des goldenen Vliess-Ordens) in der Wiener Schatzkammer die *burgundische Technik* genannt wird, obzwar sie nicht nur in den Niederlanden und in Frankreich, sondern auch in Italien und in Spanien vom 15. bis zum 17. Jahrhundert bekannt und geübt war. Diese Technik beruht darauf, dass man den Grund mittels (auf Leinen) aufgelegter Goldfäden herstellt und diesen Grund gleichsam als Kette benützt, um rechtwinklig dazu genau so wie in der Wirkerei mittels der Nadel die Seidenfäden einzutragen, nur nicht so dicht wie im Gefüge der Ripsbindung, sondern mehr oder minder schütter, um das Gold des Grundes durchschimmern zu lassen, wodurch man eine ganze Scala von Lichtern und Schattirungen zu erzielen vermochte. Die rein dekorative Seite der italienischen, aber auch der spanischen und französischen Renaissancestickerei fand hinwiederum ihren beredtesten Ausdruck in der Applikationsstickerei (Fig. 362), die naturgemäss hauptsächlich zur Verzierung von Samstofften (Fig. 363) herangezogen wurde und mit der ausserordentlichen Verbreitung dieser Stoffe im 15. und 16. Jahrhundert ihre höchste Ausbildung erfuhr.

Die Urfachen, die den ausserordentlichen Aufschwung der Renaissancestickerei herbeigeführt hatten, bedingten aber zugleich ein verhältnissmässig rasches Ausleben und einen baldigen Wechsel. So wie die Humanisten hatten auch die Künstler jener Zeit den Autoritätsglauben abgestreift. Den Formen der älteren Stilperioden haftete eine religiöse Weihe an, die nicht so sehr aus der vorwiegend sacralen Bestimmung der antiken und der mittelalterlichen Kunst, sondern aus der althergebrachten, durch Jahrhunderte und Jahrtausende begründeten Uebung zu erklären ist. Das hatte nun mit der Renaissance ein Ende: neue Formelemente hatte sie ja eigentlich nicht geschaffen, aber im Gebrauch der alten sich durch kein anderes Gesetz bestimmen lassen, als dasjenige der Schönheit und Zweckmässigkeit in jedem gegebenen Einzelfalle. Damit hängt auch die massgebende, ja entscheidende Rolle der Profankunst zu dieser Zeit zusammen. Die Folge war, dass man sich einerseits in der jeweiligen Auswahl der Formen grösseres Mass auflegte, wodurch innerhalb einer bestimmten, mehr oder minder eng begrenzten Zeit immer eine gewisse Uniformität erzielt wurde, dann aber



Fig. 362.
Italiensche Applikationsstickerei. 16. Jahrhundert.

andererseits die eben gebrauchten Formen, die Niemandem mehr ein höheres Interesse einflössten, weil die Elemente der Kunst den früheren kanonischen Charakter eingebüsst hatten, ebenso rasch wieder verliess, um zu anderen



Fig. 363.
Französische Applikationstickerei, 16. Jahrhundert.

zu greifen, die gleichfalls nur für kurze Zeit ihre Modebeliebtheit behaupteten: es war eben an Stelle der langsamen aber stetigen Entwicklung der älteren autoritativen Stile die sprunghaft wechselnde Mode getreten. Die Folge davon war ein immer rascher sich vollziehender Wechsel der

herrschenden Kunstformen im Abendlande seit dem 16. Jahrhundert. Auch äussere Umstände begünstigten einen solchen Verlauf der Dinge: so namentlich die Vervollkommnung der Buchdruckerei und der vervielfältigenden Künfte, die es ermöglichte, die Einfälle eines Einzelnen durch Modelbücher (Fig. 364), deren seit dem 16. Jahrhundert eine grosse Anzahl erhalten ist, in kürzester Zeit über die weitesten Räume zu verbreiten. Diesen historischen Gang der Entwicklung nimmt nun auch die Textilkunst, und zwar ist es fortdauernd die Stickerei, die den Rapport mit dem jeweiligen Mode-



Fig. 364.

Aus einem venezianischen Spitzenmusterbuche, 16. Jahrhundert.

stil am deutlichsten offenbart, dem Stilwechsel jederzeit am raschesten und schmiegsamsten sich anbequemt.

Die technische Vollendung, die die Stickerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreicht hatte, konnte kaum noch überboten werden, und die Weiterentwicklung besteht in dieser Hinsicht lediglich in einer wechselnden Bevorzugung gewisser Techniken. Im 17. Jahrhundert hat andauernd der Plattstich die Herrschaft, die er nunmehr auch auf Gebrauchsgegenstände aus Leinen erstreckt. Das Ornament bleibt zwar vorwiegend ein vegetabilisches, aber es vollzieht sich darin ein zunehmender Uebergang zum Naturalismus. Die grossen lärmenden Blumenmuster in Nadelmalerei, sowie die Goldstickereien in hohem Relief entsprechen vollkommen dem

schwülig monumentalen Charakter des Barockstils. Die Anknüpfung an die italienische Hochrenaissance ist noch immer unverkennbar, Italien daher fortdauernd die künstlerische Vormacht, wenn auch zu dieser Zeit fast jedes Land bereits bis zu einem gewissen Grade eine textile Specialgeschichte aufzuweisen hat. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird der Primat auch auf textilem Gebiete von Frankreich übernommen. Die Wirksamkeit weitsehender Staatsmänner, wie Sully und Colbert, hat zwar die Künste, die von nun an durch zwei Jahrhunderte Frankreichs Privileg bleiben sollten, nicht neugeschaffen, denn neuere Forschungen haben ergeben, dass die wichtigsten darunter bereits früher in Frankreich geübt worden



Fig. 365.

Französische Stickerei. 18. Jahrhundert.

waren. Das unbestreitbare Verdienst jener Männer bleibt es aber, durch staatliche Intervention eine Reihe von Musteranstalten geschaffen zu haben, aus denen die französische Kunst selbst nach verheerenden Krisen immer wieder die Kräfte zur Behauptung ihrer Weltstellung schöpfen konnte. Unter Louis XIV. war es zunächst noch der monumentale Barockstil, den man von den Italienern und ihren gelehrigen Schülern, den Niederländern, übernahm. Im 18. Jahrhundert äussert sich das entfesselte Rococo namentlich in der Goldstickerei; das eigentliche Ornament dieser Zeit fand aber in der naturalistischen Blumenstickerei (Fig. 365) feinen Ausdruck. Neben dem Plattstich übte man namentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in bevorzugter Weise den Kettenstich, ferner Schnürchen-, Knötchen- und Chenillestickereien. Auch die Modethorheit der Chinoiserien

machte sich in der Stickerei um die Mitte des Jahrhunderts breit. Das ganze Abendland war hierin abhängig von Frankreich. Die nächstgrösste Bedeutung hatte nach dem Urtheile zeitgenössischer Franzosen die wiener Seidenstickerei. Die glänzende Entwicklung, die diese Industrie damals genommen hat, ist in erster Linie dem Zeitcostüm zuzuschreiben, das in ausgedehntestem Masse Seidenstickereien verwendete. Die Leinenstickerei bewahrte dagegen auch zu dieser Zeit noch ihren conservativen Charakter, indem sie im Wesentlichen an den Sticharten nach gezählten Fäden festhielt und den Plattstich vorwiegend nur zur Herstellung von Blumenmustern im stilisirten Charakter des 17. Jahrhunderts gebrauchte. Einfarbiges, namentlich rothes Garn blieb noch immer das Hauptmaterial der Leinenstickerei; erst in unserm Jahrhunderte griff die Anwendung der Wolle in der sogenannten Straminstickerei überhand, was schliesslich in Verbindung mit den unerfreulichen Farben der neuesten Zeit den allgemeinen Ruf nach Abhilfe und Reform wachrief.

In der Weberei kommt auch in den letzten drei Jahrhunderten nur die Seidenkunstweberei in Betracht, denn Kunstgewebe in anderen Rohstoffen, z. B. Leinendamaste, haben ihre Gesetze nicht minder von der Seidenweberei entlehnt. In der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren insbesondere Streumuster beliebt, die meist in stilisirten Blüten und Blätterzweigen, aber auch in kleinen conventionellen Configurationen ohne naturalistisches Vorbild bestanden. Daneben bleiben die grossen Granatapfelmuster in gebundener Vervielfältigung, häufig in akantthirenden Umbildungen, andauernd im Gebrauch. Auch in der Seidenkunstweberei büsst im Laufe des 17. Jahrhunderts Italien den Primat ein, der nun auf Frankreich übergeht: die lyoner Seidenindustrie, die schon im 16. Jahrhundert namhafte Bedeutung erlangt hatte, bleibt nunmehr tonangebend bis auf unsere Zeit. Unter Louis XIV. verrieth auch sie noch die italienische Barockweise in den buschigen lärmenden Mustern von conventioneller Zusammenfetzung, alsbald aber gewinnt sie den specifisch französischen Charakter des 18. Jahrhunderts mit den bunten und hellen naturalistischen Blumen, die sie entweder in Sträusschen über die Fläche verstreut oder in geschlängelten Guirlanden aneinanderreihet. In technischer Beziehung bedeutet diese Stufe der Seidenkunstweberei die höchste Vervollkommnung vor der Heranziehung der Maschine; insbesondere versucht man sich in Damasten mit bunter Broschirung, wogegen bezeichnenderweise der Sammt mit feinen kräftigen tiefen Farbentönen weit weniger gebraucht wird, und in der Regel nur kleinliche schwächliche Muster aufweist. Der Gracismus der nachfolgenden classisistischen Periode konnte der Kunstweberei wenig bieten, und so kam es, dass die Erfindung der Jacquard-Maschine zeitlich zusammenfiel mit einer äusserst sterilen Periode der Textilonamentik. Die Kleinmuster des dritten und vierten Decenniums unseres Jahrhunderts erfreuen gegenüber denjenigen der unmittelbar nach-

folgenden Jahrzehnte lediglich durch ihre natürlichere und gefälligere Färbung. Die Jacquard-Maschine hat aber bis heute einen merklichen Einfluss auf die Seidenweberei nach künstlerischer Seite nicht auszuüben gewusst.

Der Wirkerei bediente man sich in der Renaissancezeit fortdauernd zur Herstellung von Wandbehängen. Auch sie stellte man insofern in den Dienst der Profankunst, als nun nicht mehr testamentarische oder legendarische Szenen, sondern mythologische oder historische Stoffe die häufigere Darstellung fanden. Mit solchem weltlichen Inhalt dienten die gewirkten Behänge allerdings vielfach auch zum Schmucke der Kirchen, wie denn überhaupt die Renaissancezeit zwischen sacraler und profaner Kunst fast ebensovienig Unterschied machte, wie die späte Antike. Die Herstellung solcher Wandbehänge in vielen Farben gemäss den Abtönungen an den gemalten vorbildlichen Cartons erforderte grossen Aufwand an Zeit und Mühe und verursachte in Folge dessen ganz ungewöhnliche Kosten. Damit wird es zusammenhängen, dass wir in Deutschland nur Stücke in kleinen Dimensionen vorfinden, und selbst diese gegen das 16. Jahrhundert aufhören, so dass die Herstellung grosser gewirkter Wandbehänge im 15. und 16. Jahrhundert im Wesentlichen nur auf einige wenige Städte sich beschränkt zu haben scheint. Es war dies namentlich Arras im 15. und Brüssel im 16. Jahrhundert. Die daselbst seit Langem betriebenen bürgerlichen Wirkereigewerbe befassen nämlich einen so grossen Ruf, dass sie den grössten Theil des europäischen Bedarfes an gewirkten Wandbehängen zu decken hatten, und in Folge dessen stetige Beschäftigung fanden. Wo man dagegen solche Werkstätten erst neu ins Leben rufen wollte, da musste der Staat interveniren, weil ein privater Unternehmer hätte nicht auf die Kosten kommen können; so musste Franz I. von Frankreich sich eine eigene königliche Manufactur errichten, als er Teppiche nach Vorlagen der Schule von Fontainebleau im eigenen Lande wirken lassen wollte. Die gewirkten Wandbehänge dienten zum weitaus grössten Theile zur Wiedergabe von Werken der Historienmalerei, wozu den niederländischen Wirkern von den ersten Malern der Zeit, von Raffael und Lionardo, den Manieristen und den Rubens-Schülern die Vorlagen geliefert wurden. Rein ornamentale Stücke finden sich nur selten: so insbesondere die sogenannten Verduren, d. i. Blumen- und Fruchtstücke in naturalistischer Einzelbildung, aber ornamentaler Gesamtauffassung, oft von Thieren durchsetzt, also in demselben Stil, den wir in den Randeinfassungen gleichzeitiger burgundischer Miniaturbücher antreffen. In den Bordüren der figuralen Bilder verbreiten sich entweder ähnliche vegetabilische Füllungen oder groteske Ornamente. Die Niederländer behaupteten den Primat in der Wirkerei bis ins 17. Jahrhundert, trotzdem viele europäische Fürsten von Franz I. an trachteten, für ihre Bedürfnisse eigene Werkstätten zu schaffen: so in Italien die Medici und zahlreiche oberitalienische Höfe, unter Urban VIII. auch die päpstliche Curie, in Deutschland insbesondere Bayern, in England Jakob I., wobei

ihnen — etwa mit Ausnahme Italiens — wahrscheinlich die nie ganz erloschene heimische Uebung dieser Technik zu Hilfe kam, wengleich überall niederländische Werkführer zur Leitung herangezogen wurden. Wie in den meisten übrigen Künsten ergriff auch hierin im 17. Jahrhundert Frankreich die Führung. Sowie die grossen Stecher aus Rubens' Schule wurden auch die tüchtigsten Brüsseler Wirker in französische Dienste gezogen, und mit der Gründung der *Manufacture royale aux Gobelins* im Jahre 1667 war das Schickal der Brüsseler Wirkereiindustrie entschieden. Wir finden ihre Werke zwar noch bis ins 18. Jahrhundert hinein vertreten, aber diese verrathen schon äusserlich die Abhängigkeit von der französischen Malerei. Vom 18. Jahrhundert an sind die Gobelins allein herrschend geblieben und haben auch in der neuesten Zeit durch bescheidene Versuche in Belgien, Windsor, Berlin, Rom und anderswo bisher keine wesentliche Einbusse erlitten. Auch die Gobelins dienen in überwiegendstem Masse der Wiedergabe grosser figuraler Compositionen; Lebrun war der erste Director der Anstalt, die sich auch in der Folge jederzeit einen entsprechenden Stab von Malern zu sichern wusste. Ornamentale Wirkereien dagegen, namentlich zu Möbelüberzügen, wurden in der Manufacture von Beauvais hergestellt, auch einer Schöpfung aus Colbert's Zeit, die unter Karl X. mit der Manufacture des Gobelins vereinigt wurde. Die Erzeugnisse von Beauvais werden jedoch auf der wagrechten Kette (*basse lisse*) gewirkt, womit eine beschränkte Anwendung mechanischer Thätigkeit und in Folge dessen eine Verminderung des Aufwandes an Zeit und Geld verbunden ist.

Eine sehr wichtige Rolle spielen in der Textilkunst der Neuzeit die durchbrochenen Arbeiten, insbesondere die Spitzen. Man hatte noch vor nicht langer Zeit das Aufkommen der Spitzen nicht hinter das 15. Jahrhundert zurückdatiren wollen, bis man an der Hand der vielbesprochenen ägyptischen Gräberfunde zur unumstösslichen Gewissheit gelangte, dass sowohl die Näh- als auch die Klöppelspitze wenigstens in ihren Principien bereits den Alten der spätantiken Zeit wohlbekannt gewesen sein müssen. Die Uebung einer der Klöppelei nächstverwandten Spitzenfabrikation liess sich auch fürs Mittelalter erweisen. Bezüglich der Nähspitze sind wir, soweit das Mittelalter in Frage kommt, bisher nur auf Vermuthungen angewiesen, doch darf man wohl annehmen, dass die zunehmende Uebung der Stickerei in dieser Zeit auch der Spitzennäherei Vorschub geleistet haben mag, wie denn auch die plötzliche grosse Verbreitung derselben im 16. und 17. Jahrhundert aus dem Umstande zu erklären sein wird, dass diese Technik unmittelbar aus der Stickerei abgeleitet ist, und gerade die Stickerei es war, die — wie wir gesehen haben — zur Renaissancezeit die führende Rolle in der weiteren Entwicklung der Textilkunst übernommen hatte. Daher mag es ferner auch kommen, dass in der Neuzeit bis zum 17. Jahrhundert die Nähspitzen im Vordergrunde stehen, wesshalb sie auch hier vor der Klöppelspitze Betrachtung finden mögen.

Beim Mangel an datirten Stücken lässt sich eine genaue Zeitstellung für die Entwicklung der Spitzennäherei in der Neuzeit nicht leicht construiren; namentlich ihre früheren Phasen im 15. und 16. Jahrhundert sind mit den heutigen Mitteln nicht genügend klarzustellen. Als man noch die Nähspitzen für eine Erfindung der Renaissance anah, glaubte man sie aus anderweitigen durchbrochenen Textilarbeiten ableiten zu müssen. Man zog zu diesem Zwecke gewöhnlich die Filettickerei heran, die aber ein System von fest abgeknüpften Maschen durch Stopfstich (den eigentlichen und einige verwandte, die alle auf dasselbe hinauslaufen) ausfüllt, und auf diese Weise in die regelmässigen quadratischen und rhombischen Durchbrechungen durch zusammenhängende Ornamentflächen Abwechslung bringt. Von den specifischen Sticharten der Spitzennäherei ist in dieser Art der Filettickerei keine Spur. Eher war dies der Fall, sobald man das Netz durch Ausziehen von Fäden bereitete und die auf solchem Wege im Leinengrunde entstandenen quadratischen Durchbrechungen durch Ausnähen im Knopflochstich fixirte, was das Wesen des *punto tirato* ausmacht. Der Knopflochstich (Fig. 352) ist nämlich die eine von den beiden Sticharten, auf denen alle Spitzennäherei beruht. Durch den geschilderten Vorgang hatte man aber noch ebenfowenig eine Spitze im späteren Sinne hergestellt, als wenn man eine Weissstickerei aus dem Leinengrunde auschnitt, so dass der weggefallene Grund das gestickte Muster als durchbrochen erscheinen liess. Die eigentliche Spitzennäherei begann erst mit dem Augenblicke, da man innerhalb einer gegebenen leeren Fläche, etwa eines im Leinengrunde ausgeparten Quadrats, einzelne Fäden in der Weise ausspannte, dass sie ein bestimmtes Muster bildeten. Diese Fäden wurden im Knopflochstich umnäht und ergaben fonach ein festes ornamentales Gerippe von linearer Zusammensetzung. Handelte es sich aber darum, an irgend einer Stelle eine grössere Ornamentfläche, die freilich ein bescheidenes Mass nicht überschreiten durfte, anzubringen, dann brauchte man bloss die gelegten Fäden an jener Stelle in entsprechendem Masse zu verdoppeln oder zu vervielfachen, worauf sie mittels derselben Stichart wie der Einzelfaden umnäht und zusammengehalten werden konnten. Dies ist die älteste uns bekannt gewordene Spitzenart der neueren Zeit. Ihre Benennungen sind so zahlreich, dass man dieselben mehreren verschiedenen Spitzenarten zuweisen zu müssen glaubte. Man nannte sie *point coupé* (*punto tagliato*, *cutwork*), weil die auf die angegebene Weise hergestellten durchbrochenen Muster, sofern sie nicht eine Bordüre bildeten, gewöhnlich in ausgeschnittenen Leinengrund eingesetzt wurden. *Punto a groppo* und *point noué* beziehen sich auf das knotige Aussehen, das der Knopflochstich namentlich bei der so häufigen Anwendung von grösseren Fäden erzeugte. Die Bezeichnung *reticella* dürfte von der regelmässigen, meist sternförmigen Musterung (Fig. 364) abzuleiten sein, die durch die Spannung der Fäden zunächst bedingt war. Selbstverständlich fehlte es hiebei nicht an Mischgliedern, die durch gleichzeitige

Heranziehung der übrigen Durchbruchtechniken entstanden. So konnte man die Fäden des Netzwerks zur Musterbildung und Umnähung benutzen, und zahlreiche Beispiele zeigen eine solche Verwendung des Netzwerks, ohne dass sich aber auf Grund dessen die beliebte Ableitung des *point coupé* aus der Netzstickerei genügend rechtfertigen liesse. Die eigentliche Spitze beginnt eben erst dort, wo die Krücke — sei es Netz oder Gewebegrund — aufhört, da sich die Spitze ihr Fundament selbst bereitet.

Der weitere Fortschritt in der Spitzennäherei knüpft an die zweite Stichart (Fig. 353) an. Durch diesen Festonstich in der Luft (*punto in aria*), der sich vom Knopflochstich im Wesentlichen nur dadurch unterscheidet, dass er die Maschen nicht fest zuzieht und abknüpft, sondern mehr oder minder frei hängen lässt, liess sich ein doppelter Fortschritt erzielen. Fürs Erste brauchte man an den Stellen, wo eine dichtere Ornamentfläche beabsichtigt war, nicht mehr eine grössere Anzahl von Fäden zu legen, da an jeden vorangehenden Festonstich sich ein neuer hängen liess, die Musterfläche also beliebig verbreitert werden konnte. Durch den Wegfall der gelegten Fäden wurde aber auch die Arbeit ungleich verfeinert. Stellte man die einzelnen Festonstiche sehr dicht aneinander, so erhielt man fast ganz undurchsichtige Flächen; um nun in diese letzteren durch Durchbrechungen einige Abwechslung zu bringen, brauchte man nur beim Aneinanderreihen zweier Festonstiche den Faden doppelt (dreifach oder selbst öfter) zu verschlingen und dies beim nächsten Stich zu wiederholen: die in der Mitte liegende Masche wurde durch das in Folge der Drehung bewirkte Anziehen der Fäden schärfer nach rechts und links abgegrenzt, so dass im festen Gefüge eine kleine Lücke entstand. — Aus den genannten einfachen Elementen ist nun alle Spitzennäherei der Folgezeit zusammengesetzt. Als provisorische Unterlage bei der Arbeit verwendete man in der Regel ein Pergamentblatt, auf dem die äusseren Umrisse und einige innere Linien durch aufgelegte und mit Ueberfangstichen befestigte Fäden gegeben waren. Im *point coupé* war das geometrische Muster das vorherrschende: auf diese Stichart gehen wohl ursprünglich die zackigen Spitzen mit radianten Füllungen zurück, die das Costüm der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts charakterisieren, obzwar auch figurale Einstreuungen in groteskem Stile nicht selten sind. Wir finden die Hervorbringungen des *point coupé* im ganzen Abendlande, soweit überhaupt die Renaissance gedrungen ist. Es ist daher fast unmöglich, ein gegebenes Stück lediglich auf Grund von Technik und Muster mit voller Bestimmtheit einem enger begrenzten Entstehungsgebiet zuzuweisen, wobei noch die grosse Verbreitung der italienischen, deutschen und französischen Spitzen-Musterbücher in Betracht gezogen werden muss, die im Wesentlichen alle dieselben Muster bieten. Auch die Frage nach dem Orte des ersten Aufkommens dieser Spitzengattung lässt sich nicht bestimmt beantworten: für Italien, das man allgemein für seine Heimat hält, spricht auch nicht mehr, als die Wahrscheinlichkeit, die sich darauf gründet, dass Italien auch

der Schauplatz der nächstspäteren Entwicklung gewesen ist. Dass in Venedig die meisten bekannt gewordenen Modelbücher herausgekommen sind, darf aus der Bedeutung dieser Stadt für den Holzschnitt und den italienischen Kunstdruck überhaupt während des ganzen 16. Jahrhunderts erklärt werden. Im 16. Jahrhundert scheint man im Wesentlichen bei der Technik des *point coupé* und den ihr entsprechenden geometrischen Mustern stehen geblieben zu sein. Der *punto in aria* kam nur vereinzelt zur Füllung breiterer ornamentaler Flächen, z. B. dreieckiger Sternspitzen, in Anwendung. Die im Knopflochtich umnähten Linien waren in mässigen Abständen mit kleinen Knötchen (*picots*) besetzt, die durch dieselbe Stichart hervorgebracht wurden und allzeit ein charakteristisches Beiwerk der das Muster verbindenden Stege (*brides*) geblieben sind.

Im 17. Jahrhundert gewinnt der *punto in aria* in der Herstellung des Musters die Oberhand, und mit ihm das vegetabilische Rankenornament, das der Bordürenstickerei in jener Zeit so geläufig ist. Der freibleibende Grund zwischen dem in Festschnitt ausgeführten Rankenwerk wurde durch zahlreiche knötchenbesetzte Stege, die noch immer in Knopflochtich gearbeitet waren, ausgefüllt. Man nennt diese Spitzenart *point de Venise*; es ist aber unzweifelhaft, dass sie auch in Frankreich, Spanien, Deutschland und den Niederlanden geübt wurde, allerdings wahrscheinlich unter italienischem Einfluss. Ein spezifisch italienisches Genre dürfte dagegen die sogenannte *venezianische Relieffspitze* (Fig. 366) gewesen sein, die sich durch reliefartige Conturen ihres Blattwerks und häufig auch durch tadellose Reinheit der Zeichnung von allen übrigen Spitzenarten in der ausgeprägtesten Weise unterscheidet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging auch in Bezug auf den *point de Venise* die Führung an Frankreich über. Wie in anderen Fällen knüpfte hierin Colbert an eine im Lande, namentlich in Alençon, bereits vorhandene Kenntniss dieser Industrie an, die in der Folge durch fortgesetzte staatliche Fürsorge zu solcher Vollkommenheit gedieh, dass auf dem Gebiete der ausschliesslich genähten Spitzen vom Ende des 17. Jahrhunderts an die französischen — ob sie nun *point de France*, *point d'Alençon*, *d'Argentan* u. s. w. heissen, die alle unter einander essentiell gar nicht verschieden gewesen zu sein scheinen — die unbestrittene Alleinherrschaft behaupteten. Der *point de Venise* konnte aber in Frankreich naturgemäss nicht mehr lange seine der italienischen Spätrenaissance entsprechende Eigenart bewahren. Das klare und breite Rankenwerk macht einer dichterem Blumenmusterung — stellenweise mit grotesken Eintreibungen — Platz, die dem Stile der französischen Ornamentisten des Louis XIV. entspricht, wie denn auch die prachtvollsten Spitzen dieser Art ihre Muster unmittelbar von Bérain empfangen zu haben scheinen. Technisch ist hierbei das Wichtigste das allmähliche Verschwinden der im Knopflochtich ausgeführten Stege, die nun gleichfalls durch netzartige Füllungen in Festschnitt oder durch quer gelegte und einfach umwickelte Fäden er-

fetzt werden. An Stelle der Stege (*brides*), die das Charakteristische der fogenannten *Guipurespitze* ausmachen, tritt nunmehr das fogenannte Netz (*résseau*). Ganz verschwunden sind aber jene Stege mit ihren Knötchen

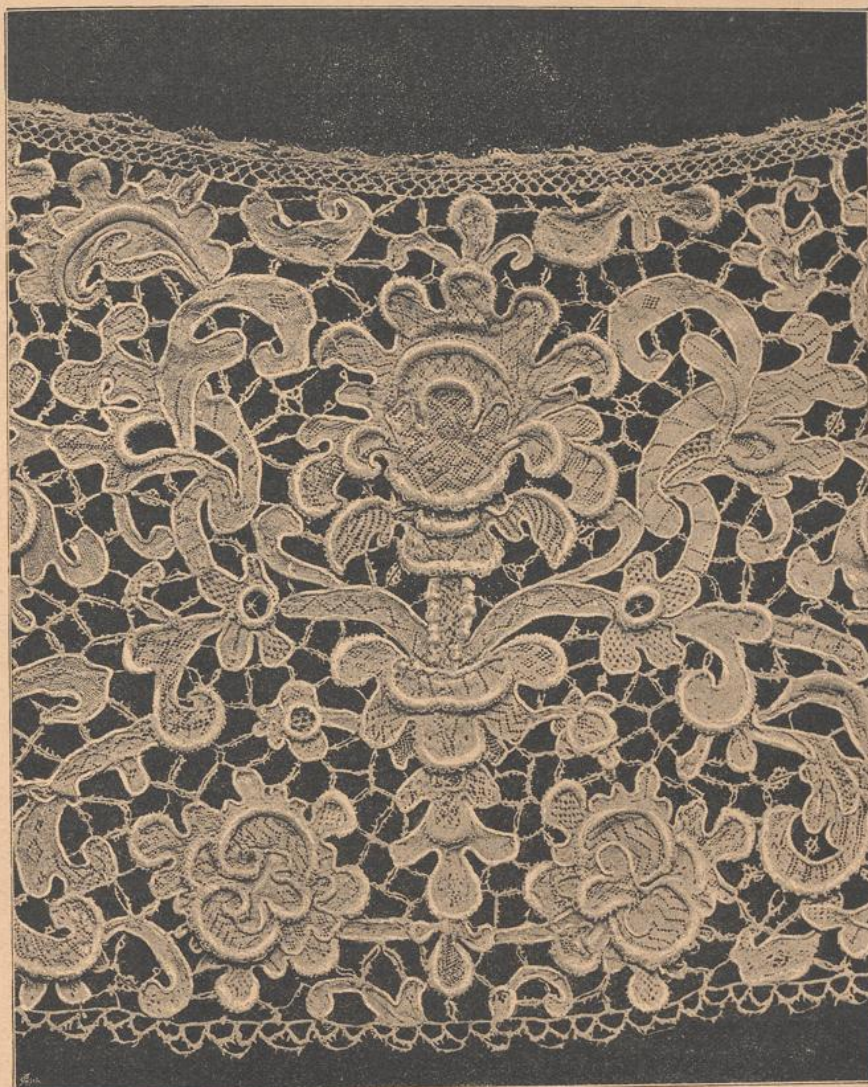


Fig. 366.

Venezianische Relieffpitze. 17. Jahrhundert.

oder Zähnchen auch später nicht, wie denn der Reichtum der französischen Nähspitze hauptsächlich auf dem Wechsel der verschiedenartigsten Netze und Durchbrechungsmuster beruht. In der ersten Zeit des französischen Primats scheinen fogar die Stege im fogenannten *point de rose* ihre höchste

Blüthe gefeiert zu haben, bei dessen Herstellung man zwar schon zu den dichten und kleinen Mustern des späteren *point de France* gegriffen hatte, aber die alten Stege des *point de Venise* noch beibehielt und dieselben anstatt mit einfachen Knötchen mit ganzen und halben Rosetten oder Rädchen — auch im Knopflochstich gefertigt und mit kleinen Zähnen besetzt — ausstattete. Doch fehlt es anderseits nicht an solchen, die bei der Beurtheilung der Herkunft des *point de rose* nicht auf das Muster, sondern auf die Technik das entscheidende Gewicht legen, und dieses Spitzengenre, das allerdings als die weiteste Ausbildung des *point de Venise* erscheint, noch als venezianische Arbeit bezeichnen möchten.

Im 18. Jahrhundert war die nunmehr französisch gewordene Nähspitze einer weiteren technischen Ausbildung auf den bisherigen Grundlagen kaum mehr fähig. Ihre Geschichte läuft von nun an parallel mit der Ornamentik: unter Louis XV. ergeht sie sich noch in breiten blumengemusterten Guirlanden, unter Louis XVI. beschränkt sie sich zusehends auf kleine magere Streublümchen, die auch noch unter dem Empire anhalten. So vererbte sich die Technik der ausschliesslich genähten Spitze auf französischem Boden bis zum heutigen Tage, da sie an dem Neuaufschwunge älterer kunstgewerblicher Techniken nicht bloss in Frankreich, sondern auch anderwärts, namentlich in Belgien und Oesterreich, erfolgreich Antheil nimmt.

Die Klöppelspitze ist im Allgemeinen als Surrogat für die Nähspitze zu betrachten, da ihre Herstellung gegenüber derjenigen der Nähspitze eine wesentliche Ersparnis an Zeit und Kosten ermöglicht. Dasselbe lehrt aber auch ihre Geschichte in den letzten Jahrhunderten. So wie sie uns im 16. Jahrhundert entgegentritt, stellt sie nichts anderes dar, als eine Uebertragung der zackenförmigen *Point-coupé*-Muster in die mehr mechanische Klöppelei. Man pflegt solche Spitzen als italienisch, namentlich geneuesisch zu bezeichnen, allein keineswegs aus sicheren Gründen: gerade die Klöppelei hat in Deutschland und den Niederlanden im 17. Jahrhundert eine weit grössere Rolle gespielt als in Italien. Vom Ursprunge der ergebirgischen Spitzenklöppelei existirt eine Legende, die auf das 16. Jahrhundert zurückführt; das Wahre an derselben dürfte sich darauf reduzieren, dass Barbara Uttmann die Klöppelei, die dafelbst bis zu ihrer Zeit nur im Wege des Hausfleisses betrieben worden war, zum Range einer auf Erwerb berechneten und daher mit Verdienst verbundenen Hausindustrie emporhob. Im 17. Jahrhundert treffen wir das italienische Rankenwerk auch in der Klöppelei, doch werden die Verschlingungen dieser Rankenbänder sehr bald wirr und unsymmetrisch, was mit ziemlicher Sicherheit auf nordische Kunstübung zu deuten ist. Der Grund zwischen den Verschlingungen ist, wie im *point de Venise*, durch knötchenbesetzte Stege hergestellt; diese sind entweder geklöppelt oder aber in Knopflochstich genäht, in welchem letzterem Falle auch die Rankenbänder (*Litzen*) häufig nicht geklöppelt, sondern gewebt sind und dann die fogenannte *Litzen spitze* ergeben, die keinesfalls unter die

Klöpplspitzen, sondern um der Stege willen unter die Nähspitzen zu zählen ist. Das Vorkommen beider Techniken — Klöppelei und Näherei — an einem und demselben Stücke ist sehr wichtig, weil die spätere Entwicklung und Ausbildung der *brüsseler Spitze* daran anknüpft. Die Hauptsitze der Klöppelei dürften vom Ende des 17. Jahrhunderts an in der That in den Niederlanden zu suchen sein. Wir finden da ausschliesslich geklöppelte Spitzen mit krausen Blumenmustern, entweder zu Sträusschen zusammengefasst in Töpfchen (die sogenannte *pottekant*, angeblich holländischen Ursprungs), oder verstreut in geschlängelten Guirlanden, wobei die Muster ge-

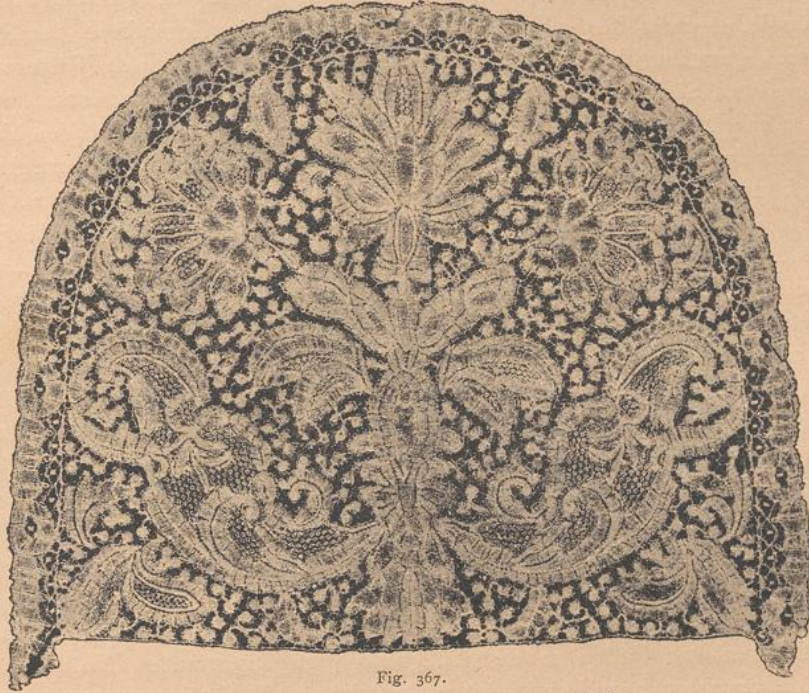


Fig. 367.

Brüsseler Spitze. 18. Jahrhundert, erste Hälfte.

wöhnlich mit einem Glanzfaden eingefasst sind, und dann als *mecheler Spitze* bezeichnet werden. Die Krone der niederländischen Spitzenfabrikation bilden aber die *brüsseler Spitzen*. Ursprünglich waren sie wie alle anderen niederländischen Spitzen bloss geklöppelt, in welcher Technik sie durch unendlichen Reichtum an den verschiedenartigsten Durchbrechungen der Muster und Mannigfaltigkeit der Netzgründe so ziemlich die Grenzen der Leistungsfähigkeit erreichten (Fig. 367). Aber trotzdem sind sie nur als Surrogate für die Nähspitzen von Alençon anzusehen, die in der genähten Arbeit gleichfalls den grössten Reichtum an Abwechslung in Muster und Netzgrund entfalteteten. Hiefür ist auch der Umstand bezeichnend, dass man im Laufe des 18. Jahrhunderts in Brüssel zu einer Combination der Näh-

und Klöppelarbeit geschritten ist, indem man die Flächen innerhalb der Blumenornamente vielfach durch genähte Netzmuster ausgefüllt hat. Die dadurch erzielte Mannigfaltigkeit macht den Hauptreiz der neueren brüffeler Spitze aus, bedingt aber zugleich eine weitgehende Arbeitsteilung. Die moderne brüffeler Fabrikation ist in überwiegendem Masse Nàharbeit. — Auch in Frankreich wurden im 18. Jahrhundert an zahlreichen Orten Klöppelspitzen erzeugt, die unter den Namen *Valenciennes*, *Chantilly* u. s. w. in die Welt gingen und in den Mustern allezeit die Anlehnung an die Nähspitzen festhielten. Die Produktion der Klöppelspitze war zu dieser Zeit im Westen bereits überall eine marktmässige geworden, während sie ursprünglich gewiss in den meisten Ländern Europa's Gegenstand des Hausfleisses gewesen ist, auf welcher Stufe sie sich bei einzelnen Völkern des Ostens und Südens von Europa noch bis in unser Jahrhundert erhalten hat. An solche Reste altherkömmlicher Hausklöppelei hat man nun in den Tagen der modernen kunstgewerblichen Reform wieder angeknüpft, meist mit günstigem Erfolge. Allerdings hat das Zeitalter der Maschine auch auf dem Gebiete der Spitzenfabrikation ein noch billigeres Surrogat für die Nähspitze geschaffen, wodurch naturgemäss nicht so sehr die von jeher nur für die vornehmsten und wohlhabendsten Kreise berechnete Nähspitze, sondern die mehr bürgerliche Klöppelspitze in ihrer Gebrauchsausdehnung eine empfindliche Einschränkung erleiden musste.

Als Rohstoff hat man in der älteren Spitzenfabrikation in überwiegendem Masse Leinen verwendet; erst in unserem Jahrhundert hat auch Baumwolle Eingang gefunden. Seidenspitzen (*Blonden*) sind seit dem vorigen Jahrhundert nicht selten; das Material brachte es mit sich, dass man zu ihrer Herstellung zumeist die Klöppelei verwendete, mit deren jeweiligen Modeerzeugnissen die Blonden auch in der Ornamentik zusammenfallen. Die Erfindung des mechanisch gewebten Tülls hatte zur Folge, dass man nun genähte oder geklöppelte Blumen auf Seidentüll applicirte oder auch durch Einflechten von Fäden in den Tüllgrund (den sogenannten *Tülldurchzug*) leichte durchbrochene Verzierungen herstellte. — In Südeuropa werden auch Aloefasern zur Fabrikation von Spitzen verwendet.

Gold- und Silberfäden wurden gleichfalls seit Langem zu Klöppelspitzen verarbeitet. Die Steifheit des Fadens brachte es mit sich, dass man hiebei in der Regel dichte Musterungen vermied. In Folge dessen haben die Metallspitzen vom 16. Jahrhundert an allezeit ein ziemlich uniformes Aussehen gehabt. Eine Ausnahme hiervon bildet die sogenannte *spanische Goldspitze* (Fig. 368), deren Technik weitaus zu den vornehmsten gehört. Der Musterung nach, die in einem auf- und abwallenden Rankenwerk mit stilisirten Blumen besteht, gehört sie der Zeit etwa von 1550—1650 an. Die das Muster componirenden Bänder wurden in der Weise hergestellt, dass man eine Reihe von Goldfäden nebeneinander legte und dieselben mit bunter Seide im Knopflochtich umnähte — eine Technik, deren Vorbild

offenbar in den sogenannten burgundischen Stickereien zu suchen ist: hier wie dort erscheint die leuchtende Seide mit dem durchschimmernden Goldgrund zur prunkvollsten Gesamtwirkung vereint. Der Zusammenhang



Fig. 368.

Spanische Goldspitze, um 1600.

zwischen den einzelnen Gliedern wird durch stellenweise Verschlingung der Randfäden zweier benachbarter Rankenbänder hergestellt, so dass die auf diese Weise entstandenen Goldfadenschlingen die Stelle der Stege vertreten. Dagegen steht eine andere Art von durchbrochener Spitze zurück, die man gewöhnlich auch als *spanische* bezeichnet, die aber nur in bedingtem Sinne

zu den Spitzen zu zählen ist. Das Rankenmuster wird in diesem Falle in Leinen oder Seide ausgeschnitten und nur die Ränder mit Goldfäden umnäht, die allerdings auch hier durch ihre Verschlingungen den Zusammenhang des Ganzen aufrecht erhalten. Das ausgeschnittene Muster erscheint überdies in der Regel noch mit farbiger Stickerei verziert.

Die Errungenschaften der neuesten Zeit auf den Gebieten der Mechanik und der Chemie hat sich am frühesten und vollkommensten der Zeugdruck zu Nutze gemacht. Der Aufschwung der Kattundruckerei knüpft an Mülhausen im Elsass an; man glaubt sogar ein bestimmtes Jahr (1746) als Epoche dieser Entwicklung nennen zu können. Was wir aber über die einschlägige Produktion jener Zeit wissen, erweist sich im Wesentlichen als Handarbeit, wie sie mit geringen Veränderungen seit dem Alterthum geübt worden ist. Die fertigen Baumwollgewebe bezog man dazumal aus Indien, die Konturen der Muster druckte man mit primitiven Modeln, die zwischen den Konturen liegenden Farbenflächen wurden mit dem Pinsel aufgetragen und mittels Beizen fixirt. Erst bei zunehmender Ausbildung der Mechanik und Chemie, des Fabriksbetriebes und des die Baumwolle beschaffenden Weltverkehrs gewann der Zeugdruck jene bedeutungsvolle Stellung innerhalb der Textilproduktion, die er etwa seit den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts fortdauernd und ungeschwächt innehat.

Im Laufe dieser Darstellung ist zu wiederholtenmalen von Einflüssen des Orients auf die abendländische Textilkunst und von einer textilen Hausindustrie die Rede gewesen. Diese beiden Gebiete haben das Gemeinsame, dass sie ältere Stufen der Textilkunst repräsentiren und sonach ein vornehmlich historisches Interesse beanspruchen dürfen. Wenn also hier eine kurze Uebersicht über dieselben im Anschlusse an die Darstellung der neueren Textilkunst gegeben wird, so geschieht dies nicht im Sinne eines engeren Zusammenhanges jener beiden Gebiete mit den neueren Entwicklungsphasen der Textilkunst im europäischen Westen, sondern nur um des Umstandes willen, dass wir Denkmäler der fraglichen Art mit äusserst geringen Ausnahmen nur aus den letztverfloffenen Jahrhunderten besitzen. Dass zwischen orientalischen und osteuropäischen Hausfleissarbeiten einerseits und französischen Textilprodukten des 18. Jahrhunderts andererseits eine weite Kluft herrscht, erscheint mit Rücksicht auf die Verschiedenheit zwischen den beiderseitigen Entwicklungsstufen selbstverständlich. Man hat aber in Folge dessen ziemlich allgemein insbesondere die orientalische Textilkunst als etwas völlig Eigenthümliches angesehen, das mit der Entwicklung im Abendlande wohl zufällige Berührungspunkte und wechselseitige Entlehnungen, aber keinerlei organischen Zusammenhang besitzt.

In der Kunst des Orients sind vor Allem zwei Gebiete auseinander zu halten, wovon das eine — die Kunst des Islam — häufig als das orientalische schlechtweg bezeichnet wird. Es umfasst diese Kunst, die man auch die *faracenische* zu nennen pflegt, alle jene geographischen Gebiete,

die feinerzeit unter den politischen und religiösen Einfluss der Araber gerathen sind: sie erstreckt sich somit auf ganz Westasien einschliesslich Indiens, Nordafrika und einen Theil von Südosteuropa. Wie die Verhältnisse der Textilkunst in diesen Ländern im Alterthum beschaffen waren, darüber lassen sich nur Conjekturen auf Grund von sekundären Beobachtungen aufstellen, die naturgemäss nicht in den Rahmen unserer Darstellung fallen. Im Ausgange der Antike fanden wir fast alle diese Gebiete innerhalb der politischen und künstlerischen Sphäre des römischen Weltreichs. Nur das persische Sassanidenreich und Indien entzogen sich der politischen Machtphäre der Spät Römer. Was das erstere anbelangt, haben wir aber schon bei Betrachtung der mittelalterlichen Textilkunst gesehen, dass daselbst der künstlerische Einfluss des oströmischen Reiches übermächtig gewesen sein muss. Minder bestimmt lässt sich dies von Indien behaupten, doch wird die gleiche Vermuthung gestattet sein, sobald man hinzuhält, dass Indien und Persien in der Folgezeit eine im Wesentlichen übereinstimmende Entwicklung durchgemacht haben. Es wurde nämlich bereits bei der Untersuchung der Anfänge der saracenischen Textilkunst im Mittelalter festgestellt, dass die Araber an denselben höchstens nur einen sehr geringen schöpferischen Antheil gehabt haben dürften, und der gemeinsame Charakter der späteren saracenischen Kunst von Gibraltar bis zum Indus hauptsächlich auf die gemeinsame spätantike Wurzel zurückzuführen sein wird, der namentlich das vegetabilische Element in der saracenischen Ornamentik unstreitig entsprossen ist. Im maurischen Spanien, Aegypten, Syrien (Damaskus) und Mesopotamien (Bagdad) lagen die Centren saracenischer Kunstthätigkeit im Mittelalter. Die Ursachen, die in der Folge die politische Bewegung des Islam zum Stillstande brachten, mochten auch auf die Fortentwicklung seiner Kunst lähmend eingewirkt haben, so dass wir sie heute noch in Bezug auf die technischen Mittel auf einer verhältnissmässig niedrigen Stufe sehen. Die Textilkunst hat im Oriente allezeit eine sehr wichtige Rolle gespielt, ist aber nichtsdestoweniger bis zum heutigen Tage im Wesentlichen Handarbeit geblieben, worin allerdings andererseits auch die Quelle ihrer Hauptreize zu suchen ist. Der saracenisch-orientalischen Textilkunst eigenthümlich sind die geknüpften Teppiche, die durch eine Combination der Weberei mit der Einknüpfung von kurzen Woll- (seltener Seiden-) Büscheln hergestellt werden. Auch die dekorative Wirkerei der Spät Römer hat sich der saracenische Orient bewahrt. In der Stickerei sind daselbst noch heute Techniken üblich, die im Abendlande seit der Renaissance nicht mehr im Gebrauche stehen, z. B. die sogenannte arabische Technik. Nur die Herstellung von Seidenstoffen erforderte eine grössere Heranziehung mechanischer Hilfsmittel, und es mag daher nicht zufällig sein, dass gerade auf diesem Gebiete die meisten — technischen und ornamentalen — Berührungspunkte liegen, die den Orient mit dem Abendlande verbinden. Muster im Schema des Granatapfels kommen im Orient noch vor, nachdem

sie das Abendland längst wieder verlassen hatte. Wie der von spitzoval zulaufenden Bändern umschlossene Kern des Granatapfelmusters in eine grosse Anzahl von radianten Blüten aufgelöst ist, so finden wir genau dasselbe im *persischen Palmwipfelmuster*, nur dass an Stelle des gebundenen spitzovalen Einfassungs-Schema's das Streumuster des sogenannten Palmwipfels getreten ist. So wie im Abendlande jede Stilperiode der neueren Zeit in den einzelnen Ländern ihrer Pflege lokale Eigenthümlichkeiten aufweist, war dies allezeit auch im saracenischen Orient der Fall, wenn auch in weit schwächerer Masse, wie sich das aus der geringen Anzahl von Elementen in der saracenischen Ornamentik und aus der bald eingetretenen Stagnation in ihrer Fortentwicklung naturgemäss erklärt. Unmittelbaren Beeinflussungen des Abendlandes durch den saracenischen Orient sind wir schon im Mittelalter begegnet. Bis zum 16. Jahrhundert ist aber bei der Beurtheilung solcher Beeinflussungen grosse Vorsicht geboten, weil die beiden Stilgebiete zu jener Zeit sich noch nicht so schroff und fremd gegenüberstanden, wie in den darauf folgenden Jahrhunderten und heutzutage. So ist z. B. in Bezug auf das maureske Ornament bereits sehr schwer zu sagen, was hierbei von den Saracenen entlehnt wurde, und was selbständige abendländische oder gar gemeinfame Fortbildung gewesen ist. Doch erscheint auf gewissen enger begrenzten Gebieten, wie z. B. auf demjenigen der Fabrikation der polnischen Gürtel mit ihren persischen Mustern, die einfache unmittelbare Entlehnung ganz unzweifelhaft.

Seit einiger Zeit hat neben dem saracenischen Kunstgebiet des Orients ein anderes zunehmende Bedeutung gewonnen, das in Ostasien seinen Sitz hat und hauptsächlich von Chinesen und Japanern getragen wird, wozu aber noch ein grosser Theil von Central- und Südostasien hinzukommt. Auch diese ostasiatische Kunst ist uralt, und zwar älter als die saracenische, was schon daraus hervorgeht, dass die Textilkunst der Chinesen einen ausgesprochenen Seidenstil zur Schau trägt, der Gebrauch der Seide aber, wie wir gesehen haben, nachweislich erst verhältnissmässig spät aus China nach dem Westen gelangte. Von textilen Rohstoffen sind in Ostasien alle vier Hauptarten in Verarbeitung; kunstgewerblich kommt aber fast ausschliesslich nur die Seide in Betracht. Da in der dortigen Kunstweberei noch immer die Handarbeit vorwiegt und nur durch höchst einfache Stühle unterstützt wird, ist es erstaunlich und nur aus der Jahrtausende alten Uebung zu erklären, dass man damit die reichsten Brokate und Samme herzustellen weiss. Nicht minder bewundernswürdig ist die Sicherheit, mit der die Chinesen in ihrer Seidenkunstweberei die leuchtendsten und grellsten Farben nebeneinandersetzen, ohne dass diese in Missklang verfallen. Wo die Weberei nicht mehr zulängte, muss die Stickerei aushelfen, die gleichfalls in Seide und Gold die grösste technische Vollkommenheit zur Schau trägt. Der ostasiatische Seidenstil kennt natürlich nicht die Stickerei nach gezählten Fäden, ebensowenig Durchbruch und Spitzen. Dagegen spielt der Platt-

flich, der die leuchtenden Seidenfäden gleich einem Atlasgrunde parallel nebeneinander hinlegt, die vornehmste Rolle, daneben Goldstickerei mit aufgelegten Fäden, ferner aufgenähte Cordeln u. f. w. Das Wesen der durch alle die genannten Techniken zur Darstellung gebrachten Ornamentik zu erörtern, würde hier zu weit führen. Auf die europäische Textilproduktion hat die ostasiatische Kunst schon zu wiederholtenmalen Einfluss geübt: so namentlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo sie die sogenannten *Chinoiserien* zeitigte, und heutzutage, da das japanische Genre in Mode steht. An dieser Stelle mögen auch die javanischen *Batik-Sarongs* Erwähnung finden, da sie wenigstens äusserlich in ihren Mustern der chinesisch-japanischen Kunst am nächsten stehen. Es sind dies Baumwollzeuge, die ihre Musterung nicht durch Modelldruck oder Beizen, sondern durch einfaches Färben im Kessel empfangen, wobei die mit der jeweiligen Farbe nicht zu überziehenden Flächen vor dem Bade mit Wachs überzogen werden, so dass der Färbstoff des Bades an diesen Stellen nicht eindringen kann. Durch Wiederholung dieses Processes lassen sich selbst bunte Musterungen erzeugen, doch bilden zweifarbige die Mehrzahl.

Zum Schlusse seien noch einige Bemerkungen über die textile Hausindustrie hinzugefügt. Nach gemeinem Sprachgebrauch versteht man darunter keineswegs eine Hausindustrie in statistisch-wissenschaftlichem Sinne, die dort, wo sie sich heutzutage vorfindet, fast überall mit der modernsten Textilproduktion zusammenfällt, sondern Arbeiten der primitiven Erwerbstufe des Hausfleisses, die sich naturgemäss nur bei solchen Völkern erhalten konnte, die sich noch bis vor Kurzem — wo nicht bis zum heutigen Tage — auf einer primitiven Stufe der volkswirtschaftlichen Entwicklung befunden haben: also im Wesentlichen im Osten und Südosten Europas. So wie die Erwerbstufe ist auch das Produkt derselben ein antiquirtes, und hierin liegt ein inniger Berührungspunkt mit der saracenischen Textilkunst, der in Südosteuropa stellenweise zu solcher Verquickung zwischen beiden geführt hat, dass man geneigt war, diese sogenannte Hausindustrie überwiegend auf orientalische Wurzeln zurückzuleiten, während Andere darin den Ausfluss eines uralten Nationalstils — insbesondere der Slaven — erblicken wollten. Es finden sich aber in dieser textilen Hausfleiss-Produktion weder Techniken noch Muster, deren Herkunft wir nicht wenigstens annähernd historisch zu fixiren vermöchten. In der Leinenweberei finden wir primitive Lancirung und Broschirung, wie bei den spätantiken Aegyptern. Die Wirkerei erzeugt geometrische oder sehr stark stilisirte figurale Ornamente. In der Stickerei begegnen wir entweder den Bäumchenmustern nach gezählten Fäden, wie sie vom Ende des Mittelalters bis vielfach noch in unser Jahrhundert allgemein Gegenstand der Hausstickerei geblieben sind, oder den barocken Blumenmustern in Plattflich, die insbesondere im 17. Jahrhundert in Anwendung waren (vergl. die serbische Stickerei, Fig. 369, und die deutsche aus den Elbmarschen, Fig. 370). Bei den Südflaven und im Orient treffen



Fig. 363.

Serbische Hausstickerei, 18. Jahrhundert.

wir bezeichnendermassen auch noch die Einflechtung von platten Goldfäden in das dünne Weisszeug, also eine Technik, die wir in ganz ähnlicher, wenn



Fig. 370.

Deutsche Hausstickerei aus den Elbmarfchen, um 1770.

gleich ausgebildeterer Weise an einer spätantiken Silberstickerei beobachten konnten. Klöppelspitzen und Durchbruch mögen dagegen erst vom 16. bis 17. Jahrhundert an dem Hausfleisse der öftlichen Völker angehören.

Nachlese zur Literatur.

Die Literatur über die Geschichte textiler Kunst ist sehr umfangreich, und ihre Aufzählung würde selbst bei Beschränkung auf die werthvolleren Erzeugnisse noch immer einen weit gröfseren Raum beanspruchen, als ihr hier zugestanden werden kann. Es mögen daher nur einige allgemeine und grundlegende Werke, sowie eine Anzahl von Aufsätzen Erwähnung finden, die zum Theil die Ergebnisse älterer Werke resumiren und deren Aufzäh-