

BILDHEFTE DES BADISCHEN LANDESMUSEUMS KARLSRUHE

ALTE TEXTILIEN

EINE AUSWAHL AUS DEN BESTÄNDEN DES
BADISCHEN LANDESMUSEUMS

Umschlagbild: KOPF EINES PUTTO

Ausschnitt aus einem spätantiken Vorhang, Wirkerei in Wolle und Leinen; siehe Beschreibung zu Abbildung 4



Das Ornament gilt als der letzte und subtilste Ausdruck einer Stilepoche. Deshalb sind alte Textilien durch ihre Abstraktion oft deutlicher als andere Werke der bildenden Kunst – weil weitgehender gelöst von direkter Zweckbindung – reiner Ausdruck des Stilwillens. Ihrem Wesen nach sind sie Teil der Mode, dadurch auch internationaler in ihren stilistischen Zusammenhängen. Das zeigt sich immer wieder in den manchmal auftretenden Schwierigkeiten bei der wissenschaftlichen Bestimmung ihres Ursprungs. In der zweiten Hälfte

des 19. Jahrhunderts wurden mit dem Bestreben nach internationaler Breite, Textilsammlungen in den Museen angelegt, ursprünglich mit der Aufgabe, Vorbilder für die zeitgenössische Produktion zu sein. Das Badische Landesmuseum besitzt, besonders aus dem ihm eingegliederten ehemaligen Kunstgewerbemuseum, reiche Bestände, darunter schöne spätantike Wirkereien aus ägyptischen Gräbern. Die Entwicklung der abendländischen Seidenweberei kann vom Ende des 14. Jahrhunderts an fast lückenlos dargelegt werden. Einige spätgotische Stickereien sind Beispiele für den damaligen Stand der textilen Künste am Oberrhein, während der barocke Kunstbesitz des Landes durch einige aus badischen Schlössern stammende Gobelins vertreten ist. Asien, während des gesamten historischen Ablaufs der europäischen Textilkunst immer unerreichtes Vorbild, ist durch einige sehr schöne Stücke belegt. Bei den Bildern dieses Heftes, die nur einen kleinen Teil der Sammlungen repräsentieren, mußte leider auf die Farbe verzichtet werden, was bei Textilien besonders schmerzlich ist, da gerade hier die Farbigkeit den differenzierten Geschmack einer Zeit deutlicher als an anderen Zeugnissen der Vergangenheit wiederzugeben vermag. Die Auswahl besorgte Fräulein Dr. Eya Zimmermann, die auch Text und Katalog verfaßte. Neben dem Kulturhistorischen betont der Text vor allem das Technische der textilen Produktion der Vergangenheit, dessen Kenntnis zum Verständnis alter Gewebe und Wirkereien unerläßlich ist. Doch möge dabei nie vergessen werden, daß in allen künstlerischen Dingen die Technik wie die handwerkliche Fertigkeit nur Voraussetzung, niemals Endergebnis sein kann. Denn dazu bedarf es des Künstlers, der sich der ihm gemäß erscheinenden Technik bedient, die selbst immer nur dienendes Instrument bleibt für den ordnenden Sinn und die allein schöpferische künstlerische Idee.

DR. RUDOLF SCHNELLBACH
DIREKTOR

ÜBER WEBEN UND WIRKEN

„... Und mit zartem Gespinste bespannen sie jede den Webstuhl.
Fest am Baum ist die Web', und der Rohrkamm scheidet den Aufzug;
Mitten hindurch wird geschossen mit spitzigem Schifflein der Einschlag,
Aus der entwickelnden Hand; und gestreckt nun zwischen die Faden,
Drängen ihn dicht mit dem Stoß die gereiheten Stäbe des Kammes...“

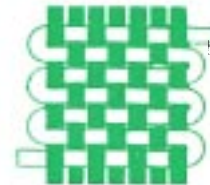
So beginnt nach den Worten des römischen Dichters Ovid der mythische Wettkampf zwischen der größten irdischen Weberin, Arachne, und der göttlichen Meisterin dieser Kunst, Pallas Athene. Der Kampf endet unentschieden; Arachnes Werk scheint dem der Unsterblichen ebenbürtig. Wenn Pallas daraufhin ihre Gegnerin in eine Spinne verwandelt, so ist dies nur Strafe für deren Übermut, denn Arachne hatte ihren Teppich mit gotteslästerlichen Bildern geschmückt. Diese Sage, die eine außerordentlich hohe Meinung von menschlicher Webekunst wie vom Weben selbst verriet, ist nicht die einzige ihrer Art. Noch in vielen Mythen der Griechen und anderer Völker kehrt das Motiv des Spinnens und Webens wieder, oft als sinnbildliche Handlung, deren Gehalt sich dem modernen Menschen nur schwer erschließt.

Auch bei dem fertigen Gewebe, dem Gewand, meint die mythische Bildersprache meist etwas anderes als unser heutiges Kleid, das, von jedermann getragen, bloß dem unberechenbaren Wandel der Mode unterworfen ist. Kostbares Material und ungewöhnliche Feinheit der Arbeit machen das mythische Kleid zum Sinnbild für Adel und Amt seines Trägers. Die ins Elend gestoßene Königstochter des Märchens besitzt noch drei Kleider, eines so golden wie die Sonne, eines so silbern wie der Mond und eines so glänzend wie die Sterne; es sind Feengeschenke, die in zauberischer Weise das wahre Wesen ihrer Trägerin offenbaren; mit ihnen geschmückt, vermag das Mädchen auf dem Fest das Herz des Königs zu gewinnen. Während das Märchen nur in allgemeinen, freilich sehr schönen dichterischen Formeln vom königlichen Gewande zu sprechen vermag, besitzt dieses in der historischen Wirklichkeit eine konkrete Sinngabe, die bis in Einzelheiten — etwa bis in die Wahl der Farben — geht; wir erinnern an den Krönungsornat der deutschen Kaiser und an den Purpur, der seit der Antike als kaiserliche Farbe gilt. Auch unserer Gegenwart sind diese Vorstellungen nicht völlig fremd; wir kennen den von alten Symbolgehalten bestimmten Ornat der katholischen Priester, wir kennen die Farbensprache im Schwarz unserer Trauerkleidung, im (erst im 19. Jhd. aufgekommenen) Weiß des Brautkleides; doch dies sind nur Reste einer uralten Anschauung, die ursprünglich viel tiefer im Menschen wurzelte und mit ihrer Wirkung weiter ins Leben hineinreichte. Der entscheidende Schritt von dieser Auffassung fort, die wir hier kurzerhand „die alte“ nennen, obwohl sie natürlich ihre eigene, sehr weitläufige Geschichte hat, scheint sich am Ende des 18. Jahrhunderts vollzogen zu haben. Gleichzeitig mit diesem geistigen Wandel beginnt eine technische Revolution: die Umstellung von der Handarbeit auf die Herstellung mit der Maschine. Obwohl ein wichtiger Zweig der Textilkunst, die Weberei, schon von altersher weitgehend mechanisiert war, kommt es erst jetzt dahin, daß die menschliche Hand an entscheidender Stelle (z. B. beim Einführen des Schusses) aus dem Arbeitsprozeß ausgeschaltet wird. Auch in dieser Hinsicht ist die Bezeichnung „alte Textilien“ ein einheitlicher Begriff.

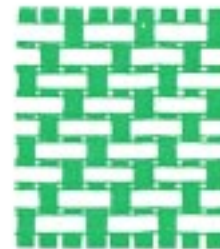
In der Grundstruktur der Textilien selbst herrscht freilich Verwandtschaft, seien sie alt oder neu. Doch schon bei den komplizierteren Formen zeigt sich, daß es auch

hierin eine Geschichte der Technik gibt, die oft merkwürdig mit der Stilgeschichte, der Entwicklung des Fasermaterials, der Färbung und anderen Faktoren verquickt ist. Diese historischen und künstlerischen Fragen können hier nur angedeutet werden. Vordringlicher scheint es, einige Erklärungen über Technik und Material der alten Textilien zu versuchen. Von den textilen Techniken ist die Weberei am meisten zweckgebunden, grundsätzlich verschieden von Stickerei und Stoffdruck, die nur der Verzierung dienen. Ein Gewebe entsteht (im einfachsten Fall) durch die rechtwinklige Kreuzung von zwei Fadensystemen. Die eine Fadengattung, die Kette, bildet die im Stoffstreifen längs laufenden Fäden, während die andere als Schuß quer hinüber von Webekante zu Webekante verläuft.

Die einfachste und festeste Form der Bindung ist die **Leinenbindung**, bei der der Schußfaden abwechselnd den einen Kettfaden überkreuzt und den zweiten unterfährt — oder anders ausgedrückt: auf jedes Heben des einen Kettfadens ein Senken des nächsten folgt, während sich beim nächsten Schuß die Folge umkehrt (Grundstoff in Abbildung 4, 5). Je nach dem Fasermaterial heißt das in dieser Grundbindung hergestellte Gewebe auch Tuch (Wolle) oder Taft (Seide) oder Kattun (Baumwolle). Eine Abart der Leinenbindung ist die Ripsbindung, bei der die für die Grundbindung typische Gleichwertigkeit von Kette und Schuß aufgehoben ist: entweder binden mehrere Schüsse oder mehrere Kettfäden zugleich in derselben Leinenbindung; daraus entstehen Querrippen (Schußrips) bzw. Längsrippen (Kettrips). Ripseffekte werden auch durch verschiedene Stärke von Kett- und Schußfäden hervorgerufen (Abb. 3, Stoffgrund auf Abb. 31; Gobelintechnik).



Bei der nächsten Grundbindung, dem **Körper**, rücken die Bindungspunkte (Kreuzungspunkte) weiter auseinander, werden bei jedem Schuß um einen Faden versetzt, so daß sich im Gewebe diagonale Grate bilden. Dadurch entsteht je nach der Richtung Linksgrat- oder Rechtsgratkörper. Im Gegensatz zum Leinen überwiegt die eine Fadengattung auf der Oberfläche des Stoffes, der Fadenlauf wird nicht durch ständige Verflechtung gebrochen; dadurch erhält das Ganze ein glänzenderes Aussehen. Auch hier wird nach dem jeweils vorherrschenden System zwischen Kett- und Schußkörper unterschieden.



Körpergewebe sind mindestens dreibündig, d. h. erst nach drei Kettfäden und drei Schußfäden kann sich das Bindungsmuster (bzw. Bindungsrapport) wiederholen.

Während der echte Körper schon in der Bronzezeit in Europa nachweisbar ist, hat sich die dritte Grundbindung, **Atlas** oder **Satin** genannt, aus China kommend, offenbar erst im 15. Jahrhundert im Abendland in größerem Maße durchgesetzt. Beim Atlas sind die Bindungspunkte so über das Gewebe verstreut, daß sie sich nicht mehr berühren. Die Bindungszahl beträgt mindestens fünf. Die Glanzwirkung hat sich gegenüber dem Körper noch gesteigert. Folgerichtig wird der geköperete Grund, der bei den mittelalterlichen Stoffen eine glänzende Folie für das Muster schaffen will (z. B. Abb. 6, 7), bei den späteren Stoffen durch einen Atlasgrund ersetzt (z. B. Abb. 13, 14).



Leinen, Körper und Atlas sind die drei Grundbindungen, von denen sich wieder zahlreiche Varianten ableiten und aus denen sich kompliziertere Bindungen zusammensetzen lassen. Das Stoffmuster kann allein auf Bindungseffekten beruhen (z. B. beim

Gerstenkorn-, beim Fischgrätenmuster), es kann ein bildhaftes Muster sein, dessen Zeichnung nur durch den Wechsel der Bindung zutage tritt (Abb. 10, 29) oder durch den Wechsel der Farbe (Streifen, Schottenkaro) oder durch den Wechsel der Bindung und der Farbe (Abb. 6, 7).

Hierbei steht der echte Damast als einkettiges und einschüssiges Gewebe nicht, wie man vielleicht denken könnte, am Anfang der Entwicklung, sondern bezeichnet bereits einen ihrer Höhepunkte. Wahrscheinlich in China zuerst entstanden, ist die Damastweberei auch im spätantiken Raum nachweisbar. In der europäischen Textilgeschichte taucht sie jedoch erst im Spätmittelalter auf. Grund und Muster kontrastieren beim Damast nur durch die Verschiedenheit ihrer Bindung. Schuß- und Kettkörper, Schuß- und Kettatlas sind die häufigsten Gegensatzpaare. Die wechselnde Reflexion des Lichts ergibt dann den für Damast typischen Tonkontrast von Matt und Glänzend. Auf der Rückseite erscheinen Grund und Muster spiegelbildlich getreu wieder, sind jedoch in ihrem Tonwert vertauscht (Abb. 12, 29).

Die übrigen fassonierten Gewebe (d. h. Stoffe mit eingewebtem Muster) haben meist mehr als ein Kett- und ein Schußsystem. Hier wird je nach Funktion zwischen Musterkette und Bindekette, Musterschuß und Bindschuß unterschieden (wobei technisch Musterkette und Bindschuß usw. zusammengehören). Manche dieser Stoffe stellen eigentlich nichts anderes als zwei ineinander verwobene Gewebe dar, von denen jedes für sich bestehen könnte; man nennt sie deshalb auch Doppelgewebe. Die beiden Stoffschichten, Musterschicht und Grundschrift, können unverbunden übereinander liegen, so daß dazwischen ein Hohlraum entsteht und nur an den



Grenzen des Musters beim Tausch der Schichten, dem sogenannten **W a r e n w e c h s e l**, eine Verbindung stattfindet (vgl. Abb. 8, 9), oder die Kette der einen Stoffschicht bindet den Schuß der anderen

Stoffschicht an, dann entsteht ein zusammenhängendes Gewebe (Abb. 31). Bei mehrfarbigen Geweben treten auch mehrere Musterschüsse auf (Abb. 13). Eine Sonderform ist das „Broschieren“ (von französisch *brocher* = stechen). Teile des Musters werden beim Webvorgang mit der Broschierlade gewissermaßen eingestickt, d. h. die Fäden durchmessen nicht wie gewöhnliche Schüsse die Stoffbreite, sondern nur die dem Muster entsprechende Fläche. Dieses Verfahren spart Material, was vor allem für die Brokatweberei von Bedeutung ist (Abb. 6, 7, 8), nimmt dem Stoff etwas von seiner Schwere und erlaubt, mit vielerlei Farben zu arbeiten, — ein Vorteil, den besonders das farbenfrohe 18. Jahrhundert nutzte (Abb. 31).



Die Erfindung des **S a m t s** bereicherte die Weberei um einen Stoff von schwerem, oft mehrstufigem Relief mit tiefen satten Farben, technisch gesehen, um ein höchst kompliziertes Gebilde. Zur Herstellung

des Samtflors bedarf es einer nur lose gespannten zweiten Kette, der sogenannten Polkette. Beim Weben wird die Polkette zwischen einzelnen Bindschüssen auf der Vorderseite des Stoffes über Ruten gelegt, so daß sie Schlingen bildet. Diese Schlingen können mit einem den Ruten entlanggeführten Messer aufgeschnitten werden, dann entsteht geschnittener Samt, oder die Ruten werden nur herausgezogen, und die Schlingen bleiben stehen als Noppensamt. Nach diesem umständlichen Verfahren sind alle alten Samte hergestellt. Während Samtweber in Venedig schon im Jahre 1347 als eigene Zunft erwähnt werden, stammen die frühesten gemusterten Samte, die

uns überkommen sind, erst aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Der Samt ist einer der Lieblingsstoffe der Renaissance gewesen, jener Zeit, die auch den orientalischen Knüpftappich mit seinem schönen Flor besonders schätzte. Während die frühen Samte großformige, schwere Muster wiederzugeben pflegten wie das berühmte Granatapfelmotiv (Abb. 12), ändert sich später der Stoffcharakter von Grund auf: durch eine eigentümliche Mischung von genopptem und geschnittenem Samt wird ein Muster mit unruhig flimmernder Oberfläche geschaffen (Abb. 22).

Eine Abart der Weberei ist die Wirkerei, auch Gobelintechnik genannt (nach der berühmten, im 17. Jahrhundert gegründeten Manufaktur gleichen Namens in Paris). Im modernen Sprachgebrauch wird der Ausdruck Wirkerei auch für Strickwaren verwendet, die jedoch mit der hier betrachteten Technik nichts zu tun haben. Wirkereien sind im allgemeinen mehrfarbig, jedoch von einheitlicher Bindung. Die Schußfäden laufen nicht wie beim Gewebe über die ganze Webebreite, sondern nehmen auf Vorder- wie Rückseite des Stoffes nur die ihnen vom Muster bestimmten Farbflächen ein; an den Grenzen entstehen die charakteristischen Schlitzze, die als Musterform belassen (Schlitzweberei, vgl. letzte Umschlagseite) oder nachträglich zugenäht werden können, wie es bei abendländischen Gobelins die Regel ist (Abb. 24-27). Außerdem gibt es mehrere Möglichkeiten, durch ein Ineinanderwirken der verschiedenfarbigen Fäden die Schlitzbildung zu vermeiden. Am bekanntesten ist die vor allem bei spätgotischen Gobelins sehr auffällig verwendete Schraffentechnik (deutlich auf den Gewändern von Abb. 24). Die helle Zeichnung der spätantiken Wirkereien ist oft mit der „fliegenden Nadel“ eingetragen. Bei diesem Vorgang, der während des Wirkens stattfindet, wird der Schußfaden auf- oder absteigend um den Kettfaden gewickelt, wechselt dabei oft in freier Weise über mehrere Kettfäden hinweg (besonders deutlich auf Abb. 4). Die alten Wirkereien sind, streng genommen, leinenbindig, die Struktur des fertigen Gobelins wirkt jedoch ripsartig, da die Schußfäden im Gegensatz zu den weit stehenden Kettfäden so dicht geschlagen werden, daß die Kettfäden hinter ihnen verschwinden. Bei den großen abendländischen Gobelins läuft die Kette meistens quer zur Bildrichtung (Abb. 24-27).

Im Gegensatz zum Webstuhl besitzt der Wirkstuhl keine Vorrichtung, die eine mechanische Wiederholung des Musters erlauben würde. Im Grunde genommen stellt die Wirkerei eine primitive Stufe der Weberei dar. Dafür ist der Gobelins frei vom Zwang des Rappports. Hieraus erklärt sich die Neigung dieses Textilzweigs zum Bildhaften, auch in großem Maßstab. Seit altersher wird deshalb die Wirktechnik zur Herstellung von Wandbehängen benutzt. So dürfte es sich beim Wettkampf zwischen Arachne und Athena um die Schöpfung des schönsten Wirkteppichs gehandelt haben. Auf Grund reicher Grabfunde, die vor allem aus ägyptischem Boden zutage kamen, wissen wir, daß in der Spätantike die Verzierungen des Gewandes, die aus Medaillons, bandförmigen Einsätzen und Kanten bestand, meistens gewirkt war (Abb. 1). Diese Arbeiten sind vielfach mit dem gewebten Grundstoff auf einem Stuhl gefertigt worden. Beispielsweise wurde die Tunika, ein hemdartiges Untergewand, ohne Schulternaht gleich abgepaßt gewebt und gewirkt und brauchte dann nur seitlich unter den Ärmeln zusammengenäht zu werden. Auch bei Vorhängen gibt es das Ineinanderarbeiten von gewebtem Untergrund und gewirktem Muster (Abb. 4, 5). Offensichtlich hat eine Weiterentwicklung der Weberei diese Sitte des gewirkten Gewandschmuckes später aus der Mode kommen lassen. Im Abendland bleibt das Aufgabengebiet der Wirkerei auf die Fertigung von Wandbehängen, Decken, Kissenbezügen etc.

beschränkt. Seit der Renaissance orientiert sich die Bildgestalt der Gobelins in wachsendem Maße an den Gemälden großer Meister. Bei dem Versuch, die reichen Farb- und Farbtonstufen dieser Vorbilder wiederzugeben, verliert die Arbeit immer mehr an textilem Charakter, wird zugleich schwieriger und deshalb luxuriöser, denn an einem Gobelin von sehr feiner Qualität (9-10 Kettfäden pro cm) und kompliziertem Musterbild kann ein Arbeiter nur ca. 1¼-2¼ qm im Jahr fertigbringen.

Von den natürlichen Fasern sind vier für die Verarbeitung zum Gewebe besonders geeignet: Leinen und Baumwolle, die pflanzlichen Ursprungs sind, Wolle und Seide, die tierischen Ursprungs sind. Durch glückliche Funde wissen wir, daß es Leinen- und Wollgewebe in Mitteleuropa bzw. in England schon in der jüngeren Steinzeit (3. bis 2. Jahrtausend v. Chr.) gegeben hat. Im Orient reichen entsprechende Reste in noch ältere Zeiten zurück. Die ursprüngliche Heimat der Baumwolle ist Indien, in dessen Boden sich Gewebe dieser Art aus dem 3. Jahrtausend erhalten haben. Von dort ist die Baumwolle allmählich bis zum Mittelmeerraum gewandert.

Das glänzendste, feinste — kurzum das edelste Material, das die Textilkunst kennt, ist die Seide. Die Geschichte dieser Faser hat etwas Abenteuerliches, fast wie die des Goldes. Ihre Heimat ist China. Hier soll, so berichtet die chinesische Geschichtsschreibung, im Jahre 2689 v. Chr. die Kaiserin Hsi li shi beim Spaziergang mit ihren Damen das Sicheinspinnen der Seidenraupen beobachtet und die Nützlichkeit dieses Gespinstes für den Menschen entdeckt haben. Diese sagenhafte Kaiserin wurde bis in die jüngste Zeit vom chinesischen Volk als Seidengöttin verehrt, deren Kult sich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Pflege der Seidenkultur vollzog. Nun ist die Wildseide, d. h. das Gespinst wild auf Bäumen lebender Seidenraupen, auch in Indien schon früh verwendet worden, ebenso zu klassischer Zeit auch im Mittelmeergebiet, wenn wir das Zeugnis des Aristoteles recht verstehen. Demgegenüber bestand die Leistung der Chinesen in der Erfindung der Seidenzucht, d. h. der Auslese solcher Raupen, die einen besonders feinen und gleichmäßigen Faden liefern und die, aus ihrer natürlichen Umgebung gelöst, unter menschlicher Pflege weiterzugedeihen vermögen. Das Geheimnis ihrer Seidenzucht haben die Chinesen lange zu wahren gewußt. In der Naturgeschichte des Römers Plinius aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. steht der Satz von den Serern (römischer Name für die sagenhaften Seidenvölker), die die Seide vom Laub ihrer Bäume kämten; und am Ende heißt es: „so ist man in vielfältiger Arbeit und in fernen Landen darum bemüht, daß die (römische) Dame in der Öffentlichkeit durchsichtig (gekleidet) erscheint“. Dieses Bonmot, das die Schamlosigkeit der Seidenmode anprangern sollte, war naturwissenschaftlich falsch. Man bezog wohl die Seide, auch fertige Gewebe aus China, die auf mühseligen Fahrten über die Seidenstraßen Innerasiens nach dem Westen gebracht wurden, doch man hatte keine Ahnung von der wahren Herkunft der Faser. Seide war damals im römischen Reich noch so kostbar, daß sie mit Gold aufgewogen wurde. Bei dem zu Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. regierenden Kaiser Heliogabal wird als besonderer Luxus vermerkt, daß er ein ganz und gar aus Seide bestehendes Kleid besaß. Erst um 550 n. Chr., zur Zeit des Kaisers Justinian, haben nach dem Bericht des Geschichtsschreibers Prokop zwei aus China kommende Mönche die Kenntnis der Seidenzucht und, in ihren hohlen Wanderstäben verborgen, auch Raupeneier mitgebracht.

Natürlich war die Seide ein Luxusstoff, darin hatten die strengen römischen Schriftsteller recht, — wenn beispielsweise Seneca ironisch fragt, ob Seidenkleider noch „Kleider“ genannt werden dürfen, — und ein Luxusstoff ist sie auch bis in die jüngste

Vergangenheit geblieben. Beim Betrachten alter Seidengewebe darf man deshalb nie vergessen, daß sie nicht von Alltagsgewändern stammen, sondern daß sie nur von Menschen, die durch Geburt und Stellung bevorzugt waren, bei besonderen Gelegenheiten getragen wurden. Doch außer jenen Eigenschaften, die die Seide zum idealen Stoff für Festgewänder machen: Glanz, Leuchtkraft der Farben, einer gewissen Schwere — besitzt die Seide noch eine andere Eigenheit: sie ist fein und schmiegsam, das bildsamste Material, das die Weberei kennt. Diese Bildsamkeit der Seide wurde für die künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung; denn ohne die Kenntnis dieser Faser hätte die Geschichte des fassonierten Gewebes im Abendland sicher einen anderen und längst nicht so großartigen Verlauf genommen. Die hohe Kultur der Seidenweberei beeinflusste auch die anderen Zweige des Weberhandwerks; die im Spätmittelalter aufkommenden Bilddamaste aus Leinen wären wohl nicht ohne das Vorbild der Seidendamaste (Abb. 12) entstanden.

In der abendländischen Wirkerei hingegen bleibt Wolle das vorherrschende Material; denn bei Wolle verschimmt das Bild des einzelnen Fadens unter einer Oberfläche von vielen feinen Fäserchen, die dafür die großen Farbflächen um so besser in Erscheinung treten lassen. Nur helle Töne und Bildteile mit feiner Binnenzeichnung pflegen in Seide gewirkt zu sein.

Neben der Frage des Materials spielt die Bereitung des Fadens eine wichtige Rolle. Mit Ausnahme der Seide müssen alle natürlichen Fasern versponnen werden, d. h. durch ständiges Drehen in einer Richtung wird aus den einzelnen kurzen Fasern ein fortlaufender Faden gebildet. Werden zwei oder mehrere fertige Fäden nochmals zusammengedreht, so nennt man das Zwirnen. Da der von der Raupe gesponnene Seidenfaden für ein Gewebe zu schwach ist, werden auch hier mehrere zusammengenommen oder zusammengedreht. Durch verschiedene Stärke und wechselnde Richtung der Drehung, Ein- und Mehrfädigkeit, Zwirnung usw. ergeben sich in der Kombination von Kette und Schuß vielfältige Möglichkeiten, die die Gewebestruktur entscheidend beeinflussen.

Außer der natürlichen Eigenfarbe der Fasern hat in der Textilkunst die künstlich vom Menschen hervorgerufene Färbung Bedeutung gewonnen. Die Figuren, Tiere, Flechtbänder der spätantiken Wollwirkereien erscheinen meist in Purpur, dessen Tönung dunkler ist als das, was wir heute unter dieser Farbe verstehen — „nächtlich“ nannten sie die antiken Autoren. Neben der violetten (vgl. letzte Umschlagseite) gab es noch bräunliche, ja sogar schwarzblaue Nuancen (Abb. 3). Von diesem dunklen Hauptton sticht dann nicht nur der naturfarbene Leinengrund, sondern auch das buntfarbige Beiwerk prachtvoll ab. Bei den mittelalterlichen Seidengeweben erscheint Erdbeerrot und Lindgrün als besonders beliebte Farbkombination (Abb. 6-8), deren Wirkung leider nur in wenigen Fällen erhalten ist, weil das Rot zur Rosenholzfarbe verblaßte. Renaissancegewebe sind meist satter im Ton, mit einer vorherrschenden Hauptfarbe, es fehlen jene raffinierten Farbkombinationen der gotischen Zeit, für die auch Zwischentöne von Bedeutung waren. Erst im sogenannten Manierismus (Ende 16.-Anfang 17. Jhdt.) gibt es wieder gewagte Farbbilder: sehr gerne wird ein dunkles Samtmuster auf einen blitzend hellen Grund von kontrastierender Farbe gesetzt (Abb. 22). Die Stoffe des 18. Jahrhunderts überraschen durch ihre ungemein reiche Farbenskala. Manche von ihnen könnten unerträglich bunt wirken, würde nicht eine Aufflichtung der gesamten Palette oder auch die häufige Verwendung von Weiß (Abb. 31) Gleichklang und Verbindung schaffen. In dieser Farbenfreude macht sich

vielleicht ein Einfluß Asiens geltend, dessen vielfältige, manchmal üppige, manchmal zarte Farbkombinationen freilich unerreicht geblieben sind (Abb. 23).

Zu der hier skizzierten Abfolge gibt es auch in der Farbgeschichte der Gobelinwirkerei Parallelen, die sich jedoch mehr durch Gemeinsamkeit der Stiltendenzen als durch wechselseitige Beeinflussung beider Textilzweige erklären lassen. Bei den Gobelins haben vor allem die Seidenfäden an Farbe verloren, d. h. daß die hellen Teile heute farbig einheitlicher wirken. Bei der Wolle ist das Schwarz oft ausgefallen; das Grün hat sich unter der Einwirkung des Lichts in Blaugrün verwandelt.

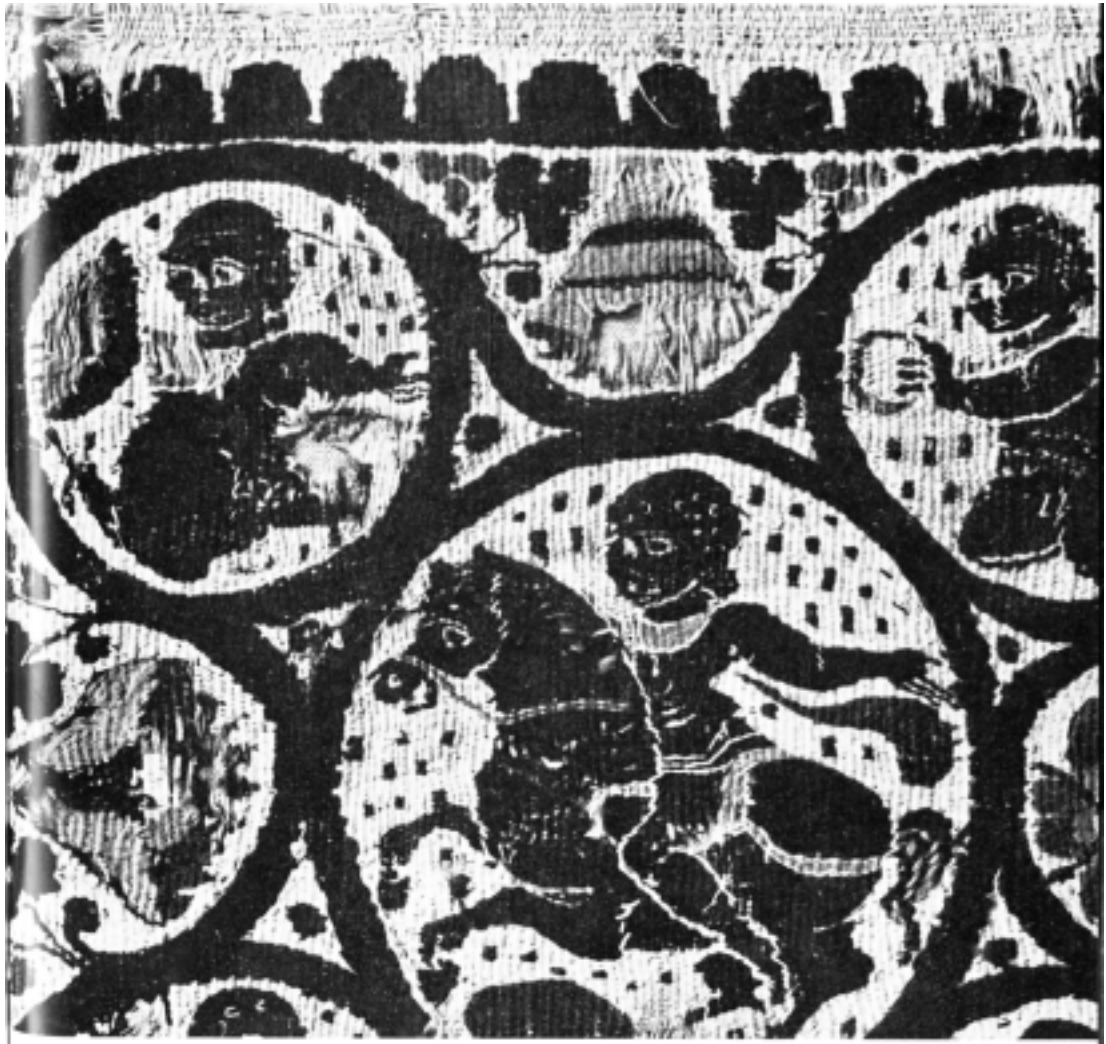
Als wichtiges Zierelement kommt bei Prunkstoffen wie kostbaren Gobelins (Abb. 26 und 27) der Brokatfaden hinzu. Seine Beschaffenheit wechselt je nach Zeit und Ort seiner Entstehung. Meist ist der Edelmetallfaden, der aus Gold, vergoldetem Silber oder Silber zu sein pflegt, um einen Träger, die sogenannte Seele, gewickelt, die aus Leinen, Seide oder Baumwolle besteht. Der Brokatfaden selbst ist im Mittelalter eine einseitig mit Blattgold vergoldete Darmhaut (Abb. 6-9, 11, 13-15); dieses Häutchengold ist offenbar in Byzanz zu Anfang des 11. Jahrhunderts zum erstenmal aufgefunden. Seit dem 15. Jahrhundert wird statt dessen Metallahn, d. h. ein feiner Streifen Edelmetalls verwendet (Abb. 12, 28, 30), der auch ohne Seele als Zierschuß im Stoffgrund vorkommt (Abb. 23). Metalldraht (d. h. ein Faden von kreisrundem Querschnitt) findet fast nur in der Stickerei Verwendung (Abb. 16). Chinesische Arbeiten benutzen meist vergoldete Lederriemchen (ohne Seele) oder vergoldetes Papier mit Seele (Abb. 20, 21). Der Brokatfaden bleibt immer Schmuckelement, ist nie in dem Sinne gewebebildend wie ein Seiden- oder Wollfaden. Der Stoff wird durch ihn steif und schwer, er erhält einen schönen metallischen Glanz, der jedoch leicht verletzlich ist. Warum hat man dieses spröde Element mit einem Gewebe verbinden wollen? Wohl nicht nur oder nicht immer nur, um das menschliche Prunkbedürfnis zu befriedigen, sondern wahrscheinlich auch um der besonderen Bedeutung des Goldes willen. So scheint es kein Zufall, daß sich aus dem Mittelalter mehr Brokatstoffe als reine Seidengewebe erhalten haben. Zwar wurde dieser Reichtum zweifellos erst durch die Verwendung des Häutchengoldes ermöglicht, das wesentlich billiger war als das Streifengold, allerdings auch weniger haltbar; doch dürfte die tiefere Ursache in dem magischen Ansehen liegen, welches das Edelmetall im Mittelalter genoß. In den Goldschmiedewerken der Zeit und dem Goldgrund ihrer Bilder ist das heute noch spürbar. Auch die Stoffe mit ihren märchenhaften Tier- und Pflanzenmustern müssen eine ähnlich zauberische Wirkung besessen haben.

Heute sind die Farben der alten Textilien verblaßt, ihr Gold ist schwarz geworden. Oft ist gerade noch das Muster schattenrißhaft erkennbar. Schuld daran ist nicht nur die Vergänglichkeit des Materials, sondern auch die starke Abnutzung, der die Textilien als intimster Gebrauchsgegenstand des Menschen unterworfen waren. Doch die uns überkommenen Reste genügen, um die Bedeutung dieses alten Kunstzweiges ahnen zu lassen, dessen künstlerische wie technische Leistungen neben den besser erhaltenen Arbeiten des übrigen Kunsthandwerks so leicht übersehen werden.

EVA ZIMMERMANN

Die Abbildung „Penelope am Webstuhl“ über dem Vorwort gibt eine der vielen Federzeichnungen wieder, mit denen Hans Holbein d. J. ein Exemplar des 1515 in Basel gedruckten Werkes „Lob der Narrheit“ von Erasmus von Rotterdam ausstattete. Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Kupferstichkabinetts der öffentlichen Kunstsammlung im Kunstmuseum Basel.

1 Zierstück von einem Gewand. Wirkerei. Ägypten, 5. Jhdt. n. Chr.





2 Borte mit Tieren. Wirkerei. Ägypten, 5. Jhdt. n. Chr.

Flechtwerk mit Löwen und Vögeln. Woll-Leinengewebe. Ägypten(?), 5. Jhdt. n. Chr. ■







4/5 Teile eines Vorhangs. Wirkerei in Leinengewebe. Ägypten, 5.-6. Jhdt. n. Chr.



6

Seidenbrokat, Italien.

Ende 14. – Anfang 15. Jhdt.

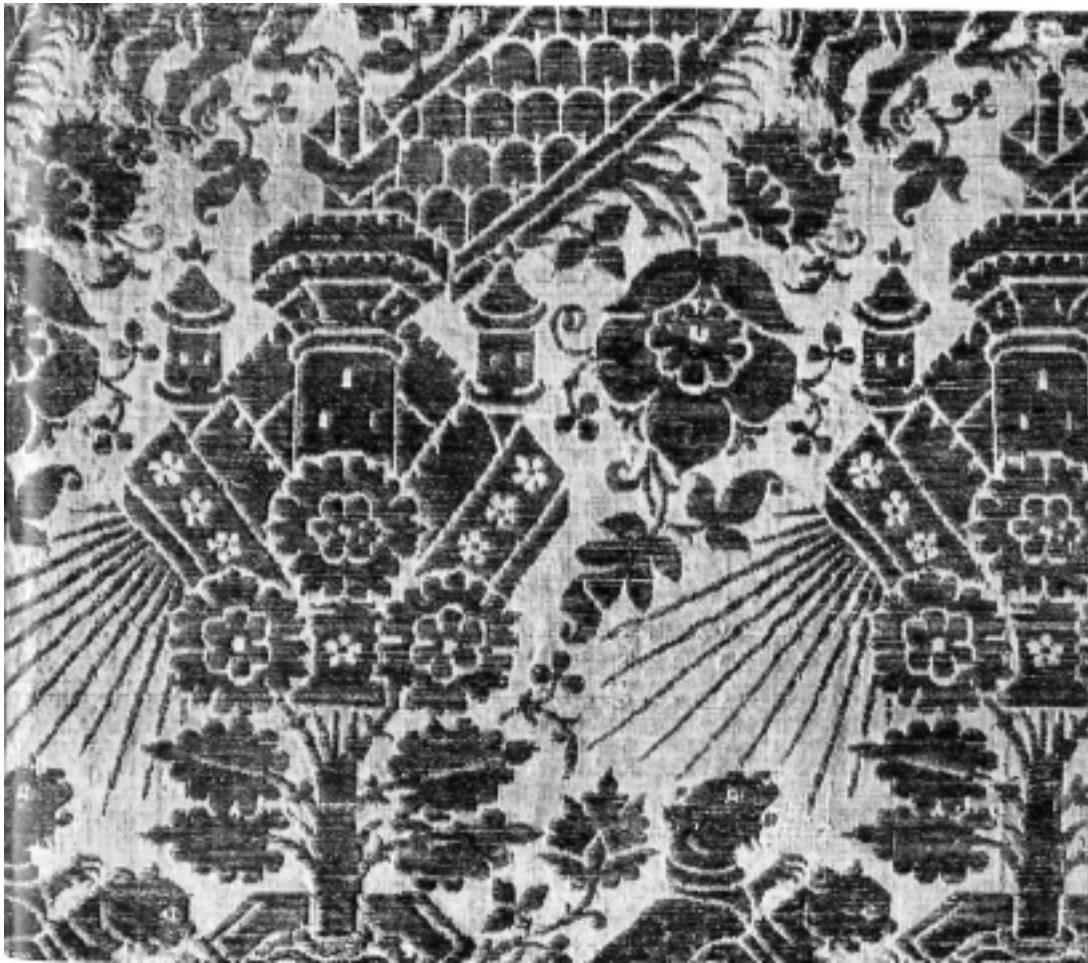


7 Seidenbrokat mit Gazellen und Raubvögeln. Italien, Ende 14. - Anfang 15. Jhdt.



4 Seidenbrokat mit Löwen und Adlern. Italien, 1. Hälfte 15. Jhdt.

9 Seidenbrokat mit Burgen und Jagdleoparden. Italien, Anfang 15. Jhdt.







TO
S
H
T



Copyright © 1911 by the American Book Company
New York, N. Y.



◀ 12

Damastbrokat

Italien

15. Jhdt.



Seidenbrokatbo

Itali

2. Hälfte 15. Jh

14 Verkündigung. Seidenbrokatborte. Florenz, um 1500

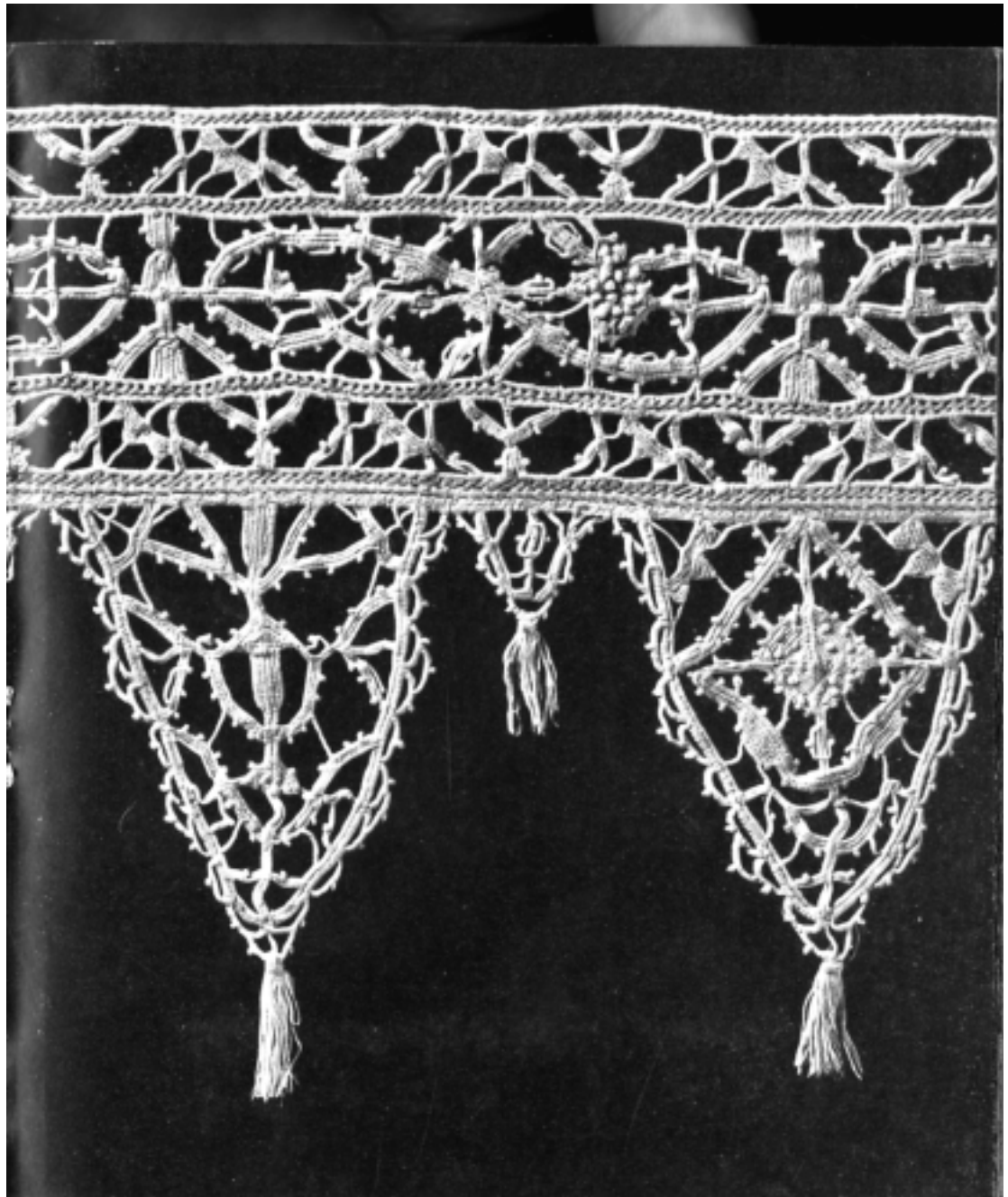




15
Gürtelspende
Seidenbrokatborte
Florenz, um 1500

16 Wappenhaltender Engel von einem Kasselstab. Reliefstickerei. Oberrhein, 1523





17 Nähspitze aus Leinen. Italien, 16. Jhdt.



18/19 Vogel und Harfenspieler von einem Stickeppich. Deutschland, letztes Viertel 16. Jhdt.





20/21 Reiter und Pfau von einer gestickten Seidendecke. Ostasien, Ende 16. Jhdt.







23 Jüngling und Bettler. Samtbrokat. Persien, 2. Viertel 17. Jhdt.

24 Szene aus einem barocken Schäferspiel. Gobelin. Paris, um 1620





25 Lagerleben der Soldaten. Teilbild aus einem Gobelin. Brüssel, um 1700





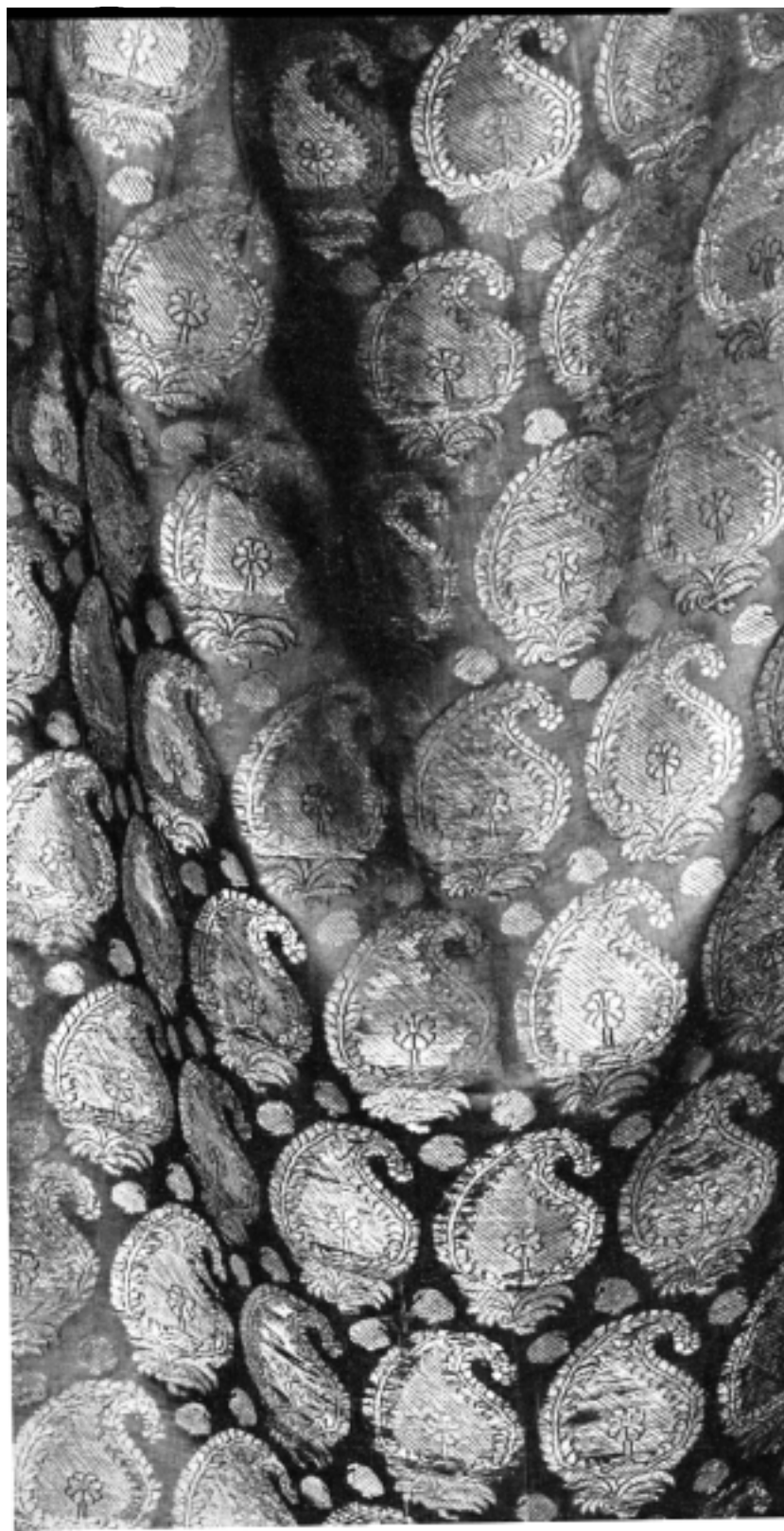
26/27 Artemis entrückt die vom Flußgott Alpheios verfolgte Nympe Arethusa.
Aus einem Gobelin. Frankreich, Anfang 18. Jhdt.



28 Seidenbrokat mit Voluten und Pagoden. Italien(?), Anfang 18. Jhdt.

Seidendamast. Frankreich, 2. Viertel 18. Jhdt. ►





4
5
6
7





32 Stoffdruck. Deutschland, Ende 18. Jhdt.

BESCHREIBUNG DER ABGEBILDETEN TEXTILIEN

1 EIN MITTELKREIS MIT NACH LINKS SPRENGENDEM REITER

wird umgeben von vier kleineren, durch Schlingen miteinander verbundenen Kreisen mit knienden Gestalten, die einen Schild oder Ring halten. In den Zwickelfeldern Blumenkörbe. Teilbild vom Zierquadrat eines Gewandes. Wirkerei in Leinengewebe. Die im Bild schwarz erscheinenden Teile in dunkelviolett-purpurner Wolle, sonst gelbe, rote, grüne Wolle und naturfarbenedes Leinen (teilweise mit „fliegender Nadel“ gewirkt) auf zwei- und dreifädiger Leinenkette. 5–6 Kettfäden, 22 bis zu ca. 44 ein- und zweifache Schußfäden (das Pferd sehr fein einfädig gewirkt); alle Fäden nach rechts gedreht. Etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Wahrscheinlich aus Achmim stammend. Vermutlich Ägypten, 5. Jhdt. n. Chr.

2 FLECHTBANDSCHLINGEN MIT SPRINGENDEN TIEREN

Randborte mit großer Wellenranke. Wirkerei in dunkelblau-purpurner Wolle und naturfarbenedem Leinen (teilweise mit „fliegender Nadel“ gewirkt) auf zweifädiger Leinenkette. 10 Kettfäden, 36–40 Schußfäden; alle Fäden nach rechts gedreht. Ausschnitt etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Wahrscheinlich aus Achmim stammend. Vermutlich Ägypten, 5. Jhdt. n. Chr.

3 NETZ AUS FLECHTBANDSCHLINGEN

mit springenden und zurückblickenden Löwen, in den Zwickelfeldern jeweils ein Vogel. Zweischüssiges Gewebe in dunkelblau-purpurner Wolle und naturfarbenedem Leinen auf naturfarbener zweifädiger Wollkette in einer Art Leinenbindung. Da die (senkrecht zum Muster stehenden) Kettfäden zwischen den dicken und dicht geschlagenen Schußfäden verschwinden, entsteht ein der Wirkerei entsprechender Ripseffekt. Innerhalb des Stoffes wechseln gemusterte Streifen mit ungemusterten ohne Wollschüsse, die dafür Noppenreihen tragen (nicht mehr im Bildausschnitt). Ca. 12 Kettfäden, 35–45 Schußfäden; alle Fäden nach rechts gedreht. Rapporthöhe ca. 8 cm, -breite 15 cm. Fast Originalgröße. Wahrscheinlich aus Achmim stammend. Ägypten (?), 5. Jhdt. n. Chr.

4 KOPF EINES PUTTO

etwas über Originalgröße, vom Vorhang auf Abbildung 5.

5 LAUBGIRLANDEN UND BLUMENVASEN

als Gehänge einer breiten Borte, die aus einem Flechtbandmuster mit Tieren und Blumenkörben sowie einer Folge roter Herzen besteht. Teil eines Vorhangs. Wirkerei in Leinengewebe. Die im Bild schwarz erscheinenden Teile in dunkelblau-purpurner Wolle; sonst grüne, rosa, gelbe Wolle und naturfarbenedes Leinen (teilweise mit „fliegender Nadel“ gewirkt) auf Leinenkette. Leinengewebe: 12–15 Kettfäden, 10–12 Schußfäden. Wirkerei: 7–8 meist zweifache Kettfäden, 30–46 Schußfäden. Alle Fäden nach rechts gedreht. Fast $\frac{1}{3}$ der Originalgröße. Vermutlich Ägypten, 5.–6. Jhdt. n. Chr.

6 HUNDE UND GAZELLEN

in versetzten Reihen übereinander, die Köpfe von spitzovalen Nimben umgeben, werden am Hals von menschlichen Armen gepackt, die aus Blattpalmetten hervorwachsen. Die Blattstiele münden in Raubvögeln, die auf die Tiere herabstoßen. In den Blattpalmetten sitzen Vögel. Seidenbrokat. Der Grund verblaßt, rosenholzfarben, in dreibändigem Linksgratkettkörper, Muster in Lindgrün und wenig Weiß in Leinenbindung mit lindgrüner Bindekette. Die Tiere, mit Ausnahme der Raubvögel, in Brokat (Häutchengold um Leinensee) broschiert in dreibändigem Linksgratschußkörper. Stoff teilweise hohl gewebt. 42–48 meist doppelte Musterkettfäden, nach links gedreht, 16 Bindekettfäden, 20–24 Schußfäden, Rapporthöhe ca. 38 cm, -breite 11,5 cm. Ausschnitt fast in halber Originalgröße. Italien, Ende 14.–Anfang 15. Jhd.

7 GAZELLEN SITZEN ZU SEITEN EINES BLÄTTERBAUMES

durch eine Lotospalmette vom nächsten Tierpaar getrennt. Raubvögel stoßen in kühner Wendung von oben auf sie herab. Zwischen den Vögeln zwei Hunde. Die streng symmetrische Komposition durch versetzte Reihung und Verzahnung des Musters belebt. Entspricht in Material, Technik, Farbgebung dem Brokat auf Abbildung 6. Fast $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Italien, Ende 14.–Anfang 15. Jhd.

8 LÖWE IN GROSSBLÄTTRIGEM PFLANZENWERK SPRINGEND

blickt zu einem Adler empor, der von einer Wolkenbank mit Strahlen herabstößt. Muster versetzt gereiht mit wechselnder Farbstellung in den Blüten. Der (jetzt) blaßrosa Grund in dreibändigem Linksgratkettkörper, das Muster in dreibändigem Linksgratschußkörper, vorwiegend in Grün, wenig Weiß und Blau mit grüner Bindekette. Die Tiere broschiert, in Brokat, Häutchengold um Leinensee. Der Grund ist hohl gewebt. 43–49 Musterkettfäden, nach rechts gedreht, 16 Bindekettfäden, 11–15 Schußfäden. Rapportbreite 19 cm. Ausschnitt mehr als halbe Originalgröße. Italien, 1. Hälfte 15. Jhd.

9 ZINNENBEWEHRTE BURGEN UND BLUTENBÄUME

die in sechseckigen Wasserbecken stehen, sind zu einem schräg hochsteigenden Muster verbunden. Auf das Becken springt ein Paar Jagdleoparden zu, Strahlen fallen auf sie herab. Seidenbrokat. Der weiße Grund in dreibändigem Linksgratkettkörper. Das Muster in Brokat, Häutchengold um Leinensee, in dreibändigem Linksgratschußkörper mit rötlicher Bindekette. Der Grund ist hohl gewebt. 45–47 Musterkettfäden, nach rechts gedreht, 15–17 Bindekettfäden, 23–29 Bindschüsse, 15–18 Musterschüsse. Rapportbreite ca. 19 cm. Ausschnitt fast in halber Originalgröße. Italien, Anfang 15. Jhd.

10 ZWEI AN KETTEN LIEGENDE HIRSCHEN AUF EINEM RASENSTÜCK

blicken zu Strahlen auf, die aus einer Wolkenbank auf sie herabfallen. Über den Wolken hocken zwei Adler. Großes Wabenmuster mit breiten, teilweise von der Szene überschnittenen Rahmen. Einfarbig-weißes Seidengewebe. Muster nur durch Damasteffekt sichtbar. Entspricht technisch — mit Ausnahme der hier feh-

lenden Broschur — den Brokaten auf Abbildung 6 und 7. Rapporthöhe 59 cm, -breite ca. 30 cm. Schrägansicht der Rückseite des Stoffes. Ausschnitt fast $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Italien, 1. Hälfte 15. Jhdt.

11 SCHRÄG NACH LINKS HOCHZIEHENDES RANKENWERK

in Goldbrokat auf lavendelblauem (jetzt blaßblauem) Seidengrund. Gewellte Zweige durchflechten sich mit einer Wellenranke aus Akanthusblättern, dazwischen Streublumen. Der Grund in dreibändigem Linksgratkettkörper, der Brokat, Häutchengold um Leinenseele, in vierbändigem Linksgratschußkörper mit naturfarbener Bindekette. Der Grund ist hohl gewebt. 44–46 Musterkettfäden, z. T. doppelt, nach links gedreht, 16 Bindekettfäden, 31–35 Bindschüsse, 16–18 Musterschüsse. Rapporthöhe ca. 41 cm, -breite ca. 19 cm. Ausschnitt fast in halber Originalgröße. Venedig (?), 1. Hälfte 15. Jhdt.

12 ASTWERK MIT GROSSEN GRANATÄPFELN

in versetzten Reihen übereinander. Grasgrüner Seidendamast, die Kernfiguren der großen Blattmotive, Früchte und Blumen, sowie die kleinen Blüten der Umrisse in Brokat (vergoldeter Silberlahn um gelbe Seidenseele) broschiert. Grund fünfbindiger Kettatlas, Muster in Schußatlas. Ca. 80–90 Kettfäden, leicht nach rechts gedreht, 30–33 Schußfäden. Rapporthöhe 77 cm, -breite 33,5 cm. Schrägansicht, fast in halber Originalgröße. Italien, Mitte bis 2. Hälfte 15. Jhdt.

13 ZWEI ENGEL HALTEN EIN KREUZ

unter einem spätgotischen Kleeblattbogen. Im Randstreifen Rhomben mit Vierblattrosetten. Seidenbrokatborte. Die Kette steht senkrecht zum Muster. Das Muster mit den zwei- und dreifädigen Seidenschüssen wirkt sehr plastisch: das Inkarnat in Weiß, alles andere in Brokat (Häutchengold um Leinenseele) mit wenig blauen und grünen Akzenten; dreibündiger Schußkörper mit gelber Bindekette, Grund und Binnenzeichnung in fünfbindigem erdbeerrotem Kettatlas auf zweifädigem rötlichem Bindschuß. Ca. 60 Atlaskettfäden, 18 Bindekettfäden, 15–17 Schußfäden. Kette und Brokatfaden nach rechts, die anderen nach links gedreht. Rapporthöhe 26,5 cm, -breite 14,5 cm. Ausschnitt etwa $\frac{3}{4}$ der Originalgröße. Italien, 2. Hälfte 15. Jhdt.

14 VERKÜNDIGUNG

In einem Hof mit einer Loggia kniet rechts der Engel mit dem Lilienszepter, sitzt links Maria, die Arme vor der Brust gekreuzt. Im Hintergrund fliegt die Heilig-Geist-Taube herab. Seitlich Flechtbandleiste mit Rosetten. Seidenbrokatborte. Muster in fünfbindigem Rechtsgratschußkörper, wechselweise zweifädige gelbe Seide und Brokat (Häutchengold um weiße Leinenseele) mit gelber Bindekette, Grund und Binnenzeichnung in (jetzt) blaßrosafarbenem fünfbindigem Kettatlas auf zweifädigem rötlichem Bindschuß. Ca. 64 Atlaskettfäden, 24 Bindekettfäden, 13–16 Schußfäden. Kette und Brokatfaden nach rechts, Bindschuß nach links gedreht. Rapportbreite ca. 23 cm. Etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Florenz, Ende 15. bis Anfang 16. Jhdt.

15 HIMMELFAHRT UND GÜRTELSPENDE MARIENS

Unten ein geöffneter Sarkophag mit Lilien darin und der Inschrift „ASSVNTA EST“. Der seitlich kniende Apostel Thomas streckt seine Arme nach Maria aus, die, auf einer Wolkenbank sitzend, als Zeichen des Segens ihren Gürtel zu ihm herabläßt. Neben Maria schweben Engel, über ihr erscheint Gottvater (nicht mehr im Bildausschnitt). Seidenbrokatborte. Muster in fünfbindigem Rechtsgratschußkörper, wechselweise zweifädige gelbe Seide und Brokat (Häutchengold um weiße Leinenseele) mit gelber Bindekette, Grund und Binnenzeichnung in himbeerrotem fünfbindigem Kettatlas auf zweifädigem rötlichem Bindeschuß. Ca. 70 Atlaskettfäden, 27 Bindekettfäden, 17–19 Schußfäden. Kette und Brokatfaden nach rechts, die anderen nach links gedreht. Rapporthöhe 48 cm. Ausschnitt mehr als halbe Originalgröße. Florenz, Ende 15. Jhdt.

16 EIN ENGEL MIT DEM WAPPEN

der pfälzischen Familien Kranich und Lengenfeldt, über ihm ein Baldachin, im Hintergrund eine Landschaft. An einem Baum hängt eine Tafel mit der Jahreszahl 1523. Teilbild von einem Kaselstab. Reliefstickerei in vielfältiger Technik: Gold- und Silberstickerei (Lahn um Seidenseele), meist in Anlegetechnik; Nadelmalerei und Lasurstickerei in Seide; Aufnäharbeit, auch von Brokatstoffen, Brokatbändern; Haare des Engels in feinem Silberdraht; die vor allem für den Baldachin verwendeten gelegten Chenilleschnüre eine Zutat des 18. Jhdts. Ausschnitt über $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Komposition im Stile des Hans Baldung Grien. 1523 am Oberrhein, vielleicht in Speyer, entstanden. (Aus dem Kloster Lichtental bei Baden-Baden)

17 BORTE MIT ANHÄNGENDEN ZACKEN UND FRANSEN

Nähspitze aus weißem Leinen. Die Borte Doppeldurchbrucharbeit mit stehengebliebenen Geweberesten in den Querstreifen. Die Zacken „punto in aiere“. Ausschnitt etwa $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Italien, 16. Jhdt.

18 EIN VOGEL MIT BUNTEM GEFIEDER

nicht ganz Originalgröße, vom Stickteppich auf Abbildung 19.

19 EIN HARFENSPIELER

in hell- und dunkelblau gestreiftem Gewand mit kleiner Halskrause, steht auf einer Blumenwiese, das linke Bein auf einen Sockel gestützt. Die ganze Szenerie mit einem Kranz eingefasst. Medaillon aus einem Stickteppich. Seidenstickerei, überwiegend in Stiel- und Kettenstich, auch etwas Goldstickerei (Lahn um Seidenseele) in Anlegetechnik auf Leinengrund. Der Hauptreiz der Arbeit liegt in ihrer fröhlichen Farbigkeit, Grün, Blau, Rot und Gelb mit vielen lichten Zwischentönen. Gesamtmaße: 287 cm hoch, 186 cm breit. Ausschnitt fast in halber Originalgröße. Deutschland, Ende 16. Jhdt.

20 EIN EUROPAER ZU PFERDE

gekleidet in die Tracht des ausgehenden 16. Jhdts., reitet unter einem Sonnenschirm in Begleitung seiner asiatischen Diener. Rechts oben eine Felskulisse. Die Szene eingebettet in ein Streumuster von Kamelienzweigen. Teilbild einer großen Decke. Blaugrüner Seidentaft mit Stickerei. Zeichnung in gelegten, doppelt bis vierfachen Papiergoldfäden mit rötlicher oder weißer Seidenseele. Flächen meist mit Flockseide, sonst zweifarbig-gezwirnter Seide bedeckt in Plattstich und in sog. arabischer Technik mit Spannfädennetz von wechselnder, zum Teil reicher Musterung in gezwirnter Seide oder Goldfaden. Hauptfarben: moosgrün, leuchtendblau, orange gelb, braunrot (einst kirschrot), beigebraun (einst violett), elfenbein (einst weiß und rosa); außerdem marineblau (statt schwarz). Gesamtmaße: 246 cm lang, 187 cm breit. Ausschnitt fast $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Ostasiatisch, mit indo-europäischen und mongolischen Stilelementen. Ende 16. Jhd., vielleicht in Macao, einem portugiesischen Hafen in Südchina, entstanden. (Aus der „Türkenbeute“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden)

21 EIN PFAU SITZT AUF EINEM KAMELIENZWEIG

fast originalgroßes Teilbild von der Seidendecke auf Abbildung 20. Am Rande des Ausschnitts links und oben werden aus Voluten entsprossene geschuppte Schlangenleiber sichtbar.

22 BLUMEN MIT LÖWEN UND ADLERN

reihenweise wechselnd, in versetzter Folge, als Streumuster in dunkelrotem Samt auf lichtgrünem Seidenatlas. Tiere überwiegend in ungeschnittenem, Blumen bis auf die Konturen in geschnittenem Samt. Grund in fünfbindigem Kettatlas. Ca. 72–82 Atlaskettfäden, nach rechts gedreht, ca. 14 Polkettfäden (Samt), ca. 28–30 Atlasbindeschüsse. Rapporthöhe 10,5 cm, -breite 8 cm. Ausschnitt fast in Originalgröße. Spanien oder Italien, 1. Hälfte 17. Jhd.

23 EIN VORNEHMER JÜNGLING UND EIN BETTLER

der eine steht, auf seinen Stab gestützt, und riecht an einer Blume, der andere kniet ihm gegenüber und reckt die Hand aus mit bittender Gebärde. Blumen und Gefäße am Boden verstreut, dahinter ein Blütenbaum mit Fasan, vorne ein Fischteich. Die Figurengruppe wiederholt sich in einfacher horizontaler Reihung mit jeweils spiegelbildlichem Wechsel in den einzelnen Streifen. Samtbrotat. Grund in gelbseidenem fünfbindigem Kettatlas, einst ganz mit Silberlahn durchschossen. Der Teich außerdem in weißer Seide broschiert. Das Hauptmuster in geschnittenem Samt mit den ursprünglichen Farben: hellgrün, zitronengelb, blaßblau, lachsrosa, hellorange, dunkelrot, schwarz, weißlich. In jeder Gruppe reicher Farbenwechsel in den Gewändern. 74–84 Atlaskettfäden, leicht nach links gedreht, 14–15 Polkettfäden (Samt), 30–31 Atlasbindeschüsse. Rapporthöhe 69 cm, -breite 23,5 cm. Webebreite 70,2 cm. Ausschnitt über $\frac{1}{3}$ der Originalgröße. Vermutlich nach Entwurf des berühmten persischen Miniaturmalers Riza-i' Abbasi. Persien. Kaschan, 2. Viertel 17. Jhd. (Aus der „Türkenbeute“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden)

24 SYLVIUS BEGRÜSST FREUDIG SEINEN HUND MELAMPUS

den die Nymphe Dorinda versteckt gehalten hatte. Dorinda will den Jüngling vom Waidwerk weglocken und für die Liebe gewinnen, jedoch Sylvius wandert (im Hintergrund rechts) mit seinem Hund fort, ohne Dorinda mitzunehmen (II. Akt, 2. und 3. Szene der barocken Tragikomödie „Il Pastor fido“ von Giovanni Battista Guarini). Die Farben fahl: blaugrün, bräunlich, gelblich-grau, wenig himbeerrot. Gobelin. Wolle und Seide auf Wollkette. 6–7 Kettfäden, 20 bis zu 40 Schußfäden. Gesamtmaße: 340 cm hoch, 377 cm breit. Manufaktur von Frans van der Planken und Marc de Comans. Paris, um 1620

25 CAMPEMENT

betitelter Gobelin mit Szenen aus einem Feldlager. Vor einer Baumgruppe ein großes geöffnetes Zelt und Tische mit trinkenden und rauchenden Soldaten. Links schäkern Soldaten mit einem Mädchen, das einem Reiter ein Glas Rotwein reicht. Der Farbcharakter heute tonig-graubraun mit roten, blauen und blaugrünen Akzenten im Sattelzeug und den Uniformen. Wolle und Seide auf Wollkette. 8–9 Kettfäden, 27–40 Schußfäden. Gesamtmaße: 418 cm hoch, 524 cm breit. Manufaktur der van der Borgh. Brüssel, um 1700. (Der Gobelin gehörte zur ehemaligen Ausstattung des Thronsaales im Rastatter Schloß.)

26 27 FLUSSGOTT ALPHEIOS VERFOLGT DIE NYMPHE ARETHUSA

die in seinem Fluß gebadet hat. Artemis umhüllt die Fliehende mit einer Wolke, um sie an anderem Ort in eine Quelle zu verwandeln (Ovid, Metamorphosen 5, 752 ff.). Die Landschaft in verschwimmenden grünen und gelblichen Tönen, von denen sich die Figuren und Pflanzen des Vordergrundes kräftig abheben. Der Gott in Dunkelrot, die Nymphe in Blau, Artemis in zartere Töne, Hellgelb und Blauviolett, gekleidet. Gobelin. Wolle, Seide und etwas Brokat (vergoldeter Silberlahn um Seidenseele) auf Wollkette. 8–9 Kettfäden, 22–38 Schußfäden. Gesamtmaße (ohne Borte): 312 cm hoch und breit. Frankreich, Anfang 18. Jhdt. (Der Gobelin stammt aus dem ehemaligen Residenzschloß Karlsruhe.)

28 PHANTASTISCHE VOLUTEN VON BLÜTEN UMSPIELT

wachsen in Schwüngen und Gegenschwüngen empor, die eine, muschelartig gerippt, trägt eine fünfstöckige Pagode. Seidenbrokat mit grasgrünem Grund in fünfbindigem Kettatlas auf abwechselnd gelb und rosa gefärbter Bindekette; das Muster in fünfbindigem Linksgratschußkörper, überwiegend in Brokat (Silberlahn um weiße Seidenseele, vergoldeter Silberlahn um gelbe Seidenseele, desgl. mit zweifädig gezwirnter Seide), die Blumen meist in dunkel-, hellrosa und gelber Seide; alles broschiert, mit Ausnahme der gelben Teile und der rosafarbenen Konturen, bei denen der Bindeschuß musterbildend in Erscheinung tritt. 62–72 Kettfäden, 23–25 Bindschüsse. Rapportbreite 25 cm. Webebreite ca. 52 cm. Ausschnitt fast in halber Originalgröße. Italien (?), Anfang 18. Jhdt.

29 BLÜTENSTAUDEN IN ZWEIERLEI GESTALT

mit Gittergründen hinterlegt, folgen in versetzten Reihen übereinander, so daß sich die Rapporte verzahnen. Graublauer Seidendamast. Muster in fünfbindigem Kettatlas, Grund in Schußatlas. Ca. 100 Kettfäden, 37–40 Schußfäden. Rapporthöhe 26,5 cm, -breite 27,5 cm. Webebreite ca. 56 cm. Schrägansicht in etwa $\frac{1}{3}$ der Originalgröße. Frankreich, 2. Viertel 18. Jhdt.

30 INDISCHE PALMETTEN

in Gold- und Silberbrokat und grüner Seide, versetzt gereiht, auf himbeerrotem Seidengrund, in den Lücken kleine goldene Palmetten. Fünfbindiger Kettatlas, das Muster broschiert in Köperbindung. Brokatfaden: Silberlahn um weiße, vergoldeter Silberlahn um gelbe Seidenseele. 65–70 Kettfäden, nach links gedreht, ca. 40 Schußfäden. Rapporthöhe ca. 16 cm, -breite 6,5 cm. Webebreite ca. 80 cm. Ausschnitt über $\frac{1}{3}$ der Originalgröße. Indien, 18. Jhdt.–Anfang 19. Jhdt.

31 RADSCHLAGENDER PFAU UND KHILIN MIT SCHMETTERLING

stehen zwischen großen Blüten und einer Doppelranke aus gewellten Spitzenbändern. Das Muster wohl symmetrisch zu ergänzen mit der rechts angeschnittenen Blumengruppe als Mittelmotiv. Seidengewebe. Grund in bräunlich-violettem Querrips, Muster in weißem Taft mit einbroscierte leuchtendfarbigen Akzenten in Grün, Gelb, Rosa, Blau, Hellviolett mit Schattierungen. Kein Hohlgewebe, die weiße Kette bindet an. Ca. 60 violette Kettfäden, ca. 30 weiße Bindekettfäden, jeweils ca. 20 Schußfäden. Rapporthöhe 38,5 cm. Ausschnitt fast in Originalgröße. Das Fabeltier Khilin nach chinesischem Vorbild. Frankreich, 1. Viertel 18. Jhdt.

32 EIN VOGEL AUF GEWUNDENER SÄULE

speit Wasser in breitem Strahl auf eine gegenüberstehende Blumenvase herab. Ein Blumenpodest trägt dies Wasserspiel, einen fahrenden Musikanten mit Trommel und Pfeife und ein bäuerliches Paar im Hintergrund. Stoffdruck in Rot auf weißem Baumwollkattun. Versetzte Folge desselben Motivs. Ausschnitt fast $\frac{2}{3}$ der Originalgröße. Vermutlich Deutschland, Ende 18. Jhdt.

Die Zahl der Kett- und Schußfäden bezieht sich jeweils auf einen Quadratzentimeter.

ERKLÄRUNG DER VERWENDETEN FACHAUSDRÜCKE

- ANLEGETECHNIK:** Name für ein in der Goldstickerei gebräuchliches Verfahren, bei dem der Brokatfaden auf die Stoffoberfläche gelegt und mit Überfangstichen aus Seide fixiert wird (Abb. 16, 18–21).
- ARABISCHE TECHNIK:** Eine Stickform, die sich zur Füllung großer unschattierter Flächen eignet. Sie besteht aus einer Grundlage von Plattstichen, die auf der Rückseite nur an den Rändern erscheinen, einem darüber gelegten Spannfädennetz, das mit Überfangstichen fixiert ist, und einer Begrenzung durch farbig abstechende Konturen (Abb. 20, 21).
- AUFNÄHARBEIT:** Auch Applikationsstickerei genannt. Das Muster besteht hier aus Stoffflecken, deren Ränder mit Stichen auf dem Grundstoff befestigt und meist noch durch Zierstiche oder gelegte Schnüre besonders geschmückt werden (Abb. 16).
- CHENILLE:** Französisch = Raupe. Bildlicher Ausdruck für Seidenfäden, die, mit einer Art Samtflor ausgestattet, tatsächlich pelzigen Insektenraupen ähnlich sehen (Abb. 16).

DOPPEL-DURCHBRUCH:	Gemeint ist das Durchbrechen eines Gewebes durch Herausziehen oder Herausschneiden bestimmter Fäden bzw. Fadengruppen. Die Vorstufe ist der einfache Durchbruch, bei dem nur in einer Richtung Fäden aus dem Gewebe gezogen werden. Die Stoffränder können umnäht, die stehengebliebenen Fäden beliebig in Gruppen zusammengefaßt und umstochen werden (Beispiel: Hohlsaum). Beim Doppeldurchbruch werden in beiden Richtungen (Kette und Schuß) Fäden entfernt. Die Nährarbeit ist dementsprechend freier. Von einigen Verbindungsstegen abgesehen, ist sie nicht an das rechtwinklige Prinzip der Stoffstruktur gebunden (Borte in Abb. 17).
KETTENSTICH:	Folge von ineinandergreifenden Schlingenstichen, die als Ganzes wie eine Kette aussehen. Derselbe Eindruck kann auch durch andere Verfahren hervorgerufen werden, beispielsweise wenn jeder neue Stich den Faden des letzten Stiches spaltet, wie es offenbar auf dem Stickeppich (Abb. 18, 19) der Fall ist.
LASURSTICH:	Hauptstichart der sogenannten burgundischen Technik. Über die in Anlegetechnik gearbeitete Brokatstickerei werden in wechselnder Dichte parallele Stiche in Seide genäht. Liegen die Stiche enger, überwiegt die Seidenfarbe, liegen sie weiter auseinander, schimmert mehr Gold hervor (Abb. 16). Durch diesen Wechsel wird eine malerisch wirkende Schattierung des Stickbildes hervorgerufen, vergleichbar der Lasurtechnik in der Malerei oder auch dem durchsichtigen Email auf reliefiertem Metallgrund in der Goldschmiedekunst.
NADELMALEREI:	Besonders feine Plattstickstickerei (s. d.) mit illusionistischer Schattierung (Abb. 16).
NAHSPITZE:	Wird ohne Bindung an ein Grundgewebe hergestellt. Als Grundlage der Arbeit dient meist ein Pergamentblatt mit Musterzeichnung, über das Haltefäden gelegt werden. Die Spitzenarbeit selbst besteht im Umnähen dieses Fadengerüsts, das durch dazwischen gespannte Ziernetze, Reliefstege usw. beliebig bereichert werden kann. Als Grundform dient ein Schlingstich, der einfache Knopflochstich. Die fertige Spitzenarbeit wird vorsichtig von ihrer Folie wieder gelöst (Zacken in Abb. 17). Heißt Nähspitze im Unterschied zur Klöppelspitze (Flechtwerk aus vielen Fäden), Häkelspitze (Maschenwerk aus einem fortlaufenden Faden) usw.; denn der Sammelname „Spitze“ umfaßt technisch völlig verschiedene textile Werke, die nur dem optischen Bilde nach zusammengehören: als durchbrochene feinfädige Arbeiten von Filigrancharakter mit freien, von einem Netz- oder Stoffuntergrund oder einem Stoffzusammenhang unabhängigen Formen. Nach dieser Definition gehören Durchbrucharbeit und Stickereispitze nicht zur echten Spitze.
PLATTSTICH:	Eine flächenfüllende Stichart, außerordentlich verbreitet, dem Muster gegenüber sehr anpassungsfähig. Besteht aus parallel nebeneinander gesetzten Stichen, die bei konischen oder abgerundeten Musterformen auch fächerförmig zu liegen kommen (Abb. 20, 21). Kann so gearbeitet werden, daß linke und rechte Seite der Stickerei gleich aussehen. Reiche Variationsmöglichkeiten. Bei großen Musterflächen der versetzt ineinandergreifende Plattstich üblich, mit dem eine farbige Schattierung der Stickerei im illusionistischen Sinne möglich ist.
PUNTO IN AIERE:	Bezeichnung für die frühe Form der Nähspitze (s. d.), für die eine flächige Struktur, Steggrund, ausgeprägte Randzacken, das Vorherrschende geometrischer Elemente im Muster typisch sind (Zacken in Abb. 17).
RAPPORT:	Bezeichnung für das Musterbild, d. h. die kleinste, nicht mehr teilbare Einheit in einem Stoffmuster (das Wort Bindungsrapport hat entsprechende Bedeutung). Der Rapport, in horizontaler wie vertikaler Richtung in unendlicher Folge aneinandergereiht, ergibt erst das Stoffmuster im ganzen. Der Rapport kann größer sein als das Motiv, wenn dieses beispielsweise in versetzten Reihen wiederkehrt. Andererseits ist es in der Weberei möglich, die strenge Wiederholung des Rapports durch beliebigen Farbenwechsel in der Schußfolge zu beleben.
RELIEFSTICKEREI:	Stickereiüberzug von plastisch modellierten Figuren, deren Grundsubstanz aus Papiermasse oder ähnlichem Material und Draht (z. B. für die Finger) besteht (Abb. 16). In der Spätgotik — vermutlich in Anlehnung an die geschnitzten Altarschreine der Epoche — besonders beliebte Technik.
STIELSTICH:	Als Konturstich besonders geeignet. Die Stiche liegen meist parallel, werden jedoch fortlaufend in einer (auf- oder absteigenden) Richtung versetzt, und stehen dabei schräg zur Sticklinie. Der Stielstich wird auch, in parallelen Linien nebeneinander gesetzt, zur Flächenfüllung verwendet. In diesem Fall ist der Stielstich durch die andere Stickrichtung und die daraus resultierende fehlende oder abweichende Schattierung vom Plattstich zu unterscheiden (Abb. 18, 19).
STOFFDRUCK:	Wurde ursprünglich nur mit Holzmodellen ausgeführt. Daneben im 18. Jhd. auch schon (Kupfer)Walzendruck. Wie die gewebten Muster an den Rapport gebunden (Abb. 32). Im Mittelalter weitgehend vom Seidengewebe abhängig, gewinnt der europäische Stoffdruck im 18. Jhd. unter dem Einfluß indischer Baumwolldrucke an Bedeutung und darf heute als Rivale des fassonierten Gewebes gelten.

Die folgenden technischen Ausdrücke wurden bereits in der Einleitung erläutert: Anbindung · Atlas · Bindung · Brokat · Broschieren · Damast · Doppelgewebe · Fliegende Nadel · Gobelin · Häutchengold · Hohlgewebe · Lahn · Leinen · Kattun · Kette · Köper · Papiergold · Polkette · Rips · Samt · Satin · Seele · Schuß · Spinnen · Taft · Tuch · Zwirnen

Letzte Umschlagseite: HASE VOR GESCHRAFFTEM GRUND

im Mittelfeld eines mit Zickzackbändern gemusterten Streifens. Wirkereiborte in einem Leinengewebe. Dunkelblau-purpurne Wolle und naturfarbendes Leinen auf zwei- und dreifädiger Leinenkette; die helle Binnenzeichnung teilweise mit „fliegender Nadel“ eingewirkt. 8 Kettfäden, 16 bzw. 31-41 Schußfäden, alle nach rechts gedreht. Höhe des Ausschnitts 26 cm. Wahrscheinlich aus Achmim stammend. Wohl ägyptisch, 5. Jhd. n. Chr.

Bildhefte über die Sammlungen des
Badischen Landesmuseums liegen bis jetzt vor

ANTIKE VASEN

Eine Auswahl vom 14. bis 3. Jhd. v. Chr.

DIE TÜRKENBEUTE

Eine Auswahl aus der türkischen Trophäensammlung
des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden (1655-1707)

ALTE TEXTILIEN

Eine Auswahl von der Spätantike bis zum 19. Jhd.

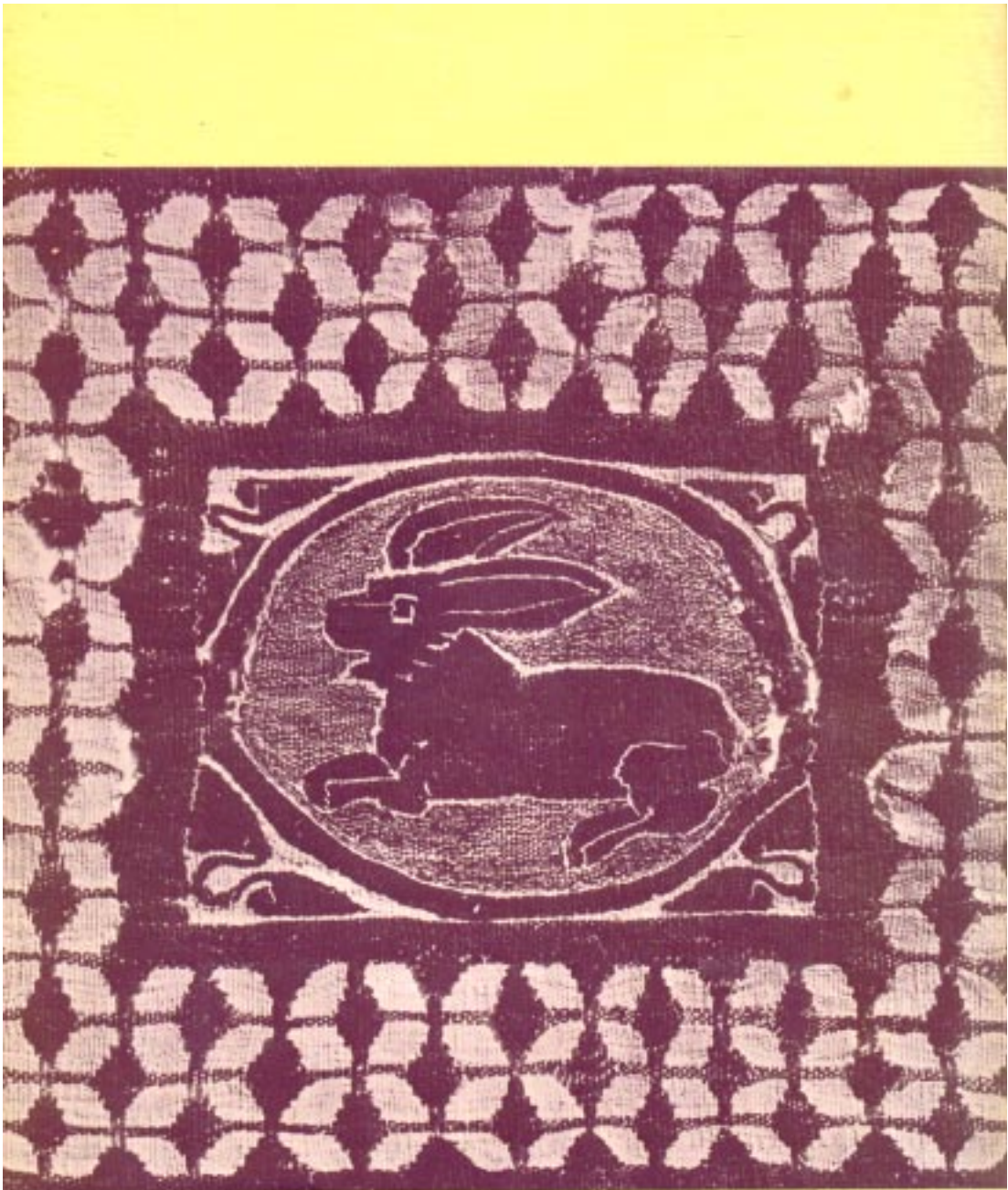
HERAUSGEGEBEN VOM BADISCHEN LANDESMUSEUM KARLSRUHE · 1957

PHOTOS : Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Doris Langer)

KLISCHEES : Chemigraphische Anstalt Wilhelm Riegger · Karlsruhe

TYPOGRAPHISCHE GESTALTUNG : Dr. Ernst Petrasch

GESAMTHERSTELLUNG : C. F. Müller · Buchdruckerei und Verlag GmbH · Karlsruhe



BADISCHES LANDESMUSEUM KARLSRUHE