

verdichtete. Mit dieser formalen Musterentstehung ist eine durchgehende kirchliche Symbolik nicht vereinbar.

Wenn die Weber wirklich kirchliche Muster schaffen wollten, so haben sie unter Beseitigung der chinesisch-phantastischen Formen bekannte christliche Tiersymbole, das Agnus dei, das Einhorn, den Pelikan oder allgemein verständliche Motive, wie die Verkündigung, Engel, Heiligenfiguren gewählt, so daß für jedermann die Musterdeutung klar war. Es wäre widersinnig anzunehmen, daß sie, um religiöse Gedanken auszudrücken, sich bei der größten Mehrzahl der Muster einer ganz geheimnisvollen Tiersymbolik bedient hätten, die allen anderen Zweigen der gleichzeitigen christlichen Kunst fremd war. Jedenfalls wissen die zeitgenössischen Quellen von solcher verborgenen christlichen Bedeutung nichts. Im Prager Domininventar von 1387 sind die bilderreichen Trecentostoffe am ausführlichsten beschrieben; nirgends aber ist angedeutet, daß den Löwen und Hunden, Burgen, Strahlen und Hürden ein kirchlicher Sinn innewohne. Und dieses lateinische Inventar ist offenbar von Klerikern verfaßt, denen eine kirchliche Symbolik am ehesten hätte bekannt sein müssen.

Allerdings sind manche Motive aus den Seidenmustern *unter Umständen* christliche Sinnbilder; das Gehege kann den Hortus conclusus bedeuten, eine Burg die Porta coeli oder Turrus eburnea, ein Brunnen den Puteus aquarum viventium, der strahlende Stern ein Mariensymbol. Bei den Seidenstoffen trifft das aber nur dann zu, wenn das ganze Muster damit übereinstimmt. Umschließt das Gehege ein Einhorn, wie in der Abbildung 472, so ist die christliche Bedeutung unverkennbar, obwohl das Einhorn hier formal vom Khilin sich ableitet. Solche Fälle sind jedoch außerordentlich selten; in der Regel ergeben sich, sobald man einem Muster kirchlichen Sinn unterlegen will, aus der Gesamtheit der Motive unlösbare Widersprüche. Ließe sich das Segelschiff der Danziger Meßgewänder Tafel 167 zur Not als Sinnbild der Kirche auffassen, so stehen dem die schellenbehängten Wimpel und die splitter nackten Knaben durchaus entgegen; so sind christliche Engel, qui nec nubent nec nubentur, im 14. Jahrhundert nicht dargestellt worden. Die scheinbar plausible Erklärung der mit den Buchstaben S und Y verbundenen Tiere auf der Danziger Altardecke T. 172 (Abb. 440) als Jesus Salvator ist ebensowenig haltbar. In der Tafelbeschreibung heißt es, daß der Hund im S, der sich von der Kette reißt, für die Erlösung bezeichnend ist, während der Adler im Y, dessen Schwanzspitzen in christlich symbolische Weinblätter enden, als Symbol Jesus aufgefaßt werden müsse. Es ist schon bedenklich, daß die italienische Kunst des 14. Jahrhunderts den Adler mit Blätterschweif und den Kettenhund sonst nirgends als Sinnbild Christi und der Erlösung verwendet. Zudem sind auf dem Brokat, wenn man genau zusieht, weder Hunde noch Adler, sondern Jagdleoparden und Schwäne dargestellt, welche letzteren auch das Blattwerk am Schweif, eine in Lucca häufige Umbildung des Flatterschwanzes der Fonghoang, nicht zum Symbol Jesus erheben kann.

Eine unbefangene Betrachtung kann als den vorherrschenden Grundgedanken der Tiermuster nur die *Jagd* erkennen, das vornehmste Vergnügen der ritterlichen und höfischen Kreise. Es ist bloß die chinesische Phantastik, welche bei den älteren Luccastoffen die freie Entfaltung dieser Vorstellungen und die Freude an der natürlichen Darstellung des Tierlebens noch hintanhält. Je mehr vom Ausgang des 14. Jahrhunderts ab das Chinesentum überwunden und abgestreift wird, desto öfter und deutlicher kommen die Beziehungen zur Falkenbeize, zum Waidwerk mit Hunden und abgerichteten Leoparden zum Vorschein. Ein lehrreiches Beispiel bieten die beiden Brokate Abb. 490 und 491 (Tafel 197a, Kasel in Danzig). Auf dem ersten bilden noch Adler und Löwen nach chinesischem Schema geordnet die Hauptmotive; auf der Variante Abb. 491 sind die Adler bis auf ihr Flügelpaar beseitigt, das an Schnüren befestigt ein Gerät der Falkenbeize vorstellt. Solche Flügel wurden in die Höhe

geworfen, damit die Jagdfalken danach stießen.¹⁾ Die Vorliebe für natürliche Tierdarstellungen ohne symbolische oder religiöse Bedeutung war übrigens im späten Mittelalter keineswegs eine vereinzelte, bloß der Seidenweberei eigentümliche Erscheinung; sie hing vielmehr eng mit den Sitten und Gebräuchen der Zeit zusammen. Abgerichtete Tiere, Jagdleoparden und Falken vor allem, gehörten in Italien und weiterhin in Burgund zum Troß und zur Kurzweil fürstlicher Hofhaltungen. Im Skizzenbuch Jacob Bellinis sieht man öfter als profanes Beiwerk der biblischen oder mythologischen Vorgänge im Palasthof und in den Hallen angekettete Bären, paarweis zusammengekoppelte Leoparden, Jagdfalken mit ihrem Wärter, zahme Hirsche, Rehe, Windhunde, Pfauen.²⁾ Auch die Werke Pisanellos bezeugen den neu erwachten Sinn für das Tierleben. Da die dressierten Jagdleoparden für die Italiener eine Gabe des Orients waren, so bringt die Malerei diese und andere animalia ludicra vornehmlich im Gefolg der drei Könige aus dem Morgenland zur Darstellung. Das beste Beispiel gibt die Wandmalerei Benozzo Gozzolis in der Kapelle des Palazzo Riccardi. Hier sind die gangbarsten Motive der späten Tierstoffe in freier und gänzlich unsymbolischer Darstellung vereinigt; vorn im Reitertroß die Falken, Affen, Hunde und die am Halsband gefesselten Leoparden; abseits vom Weg verfolgt der Leopard den Hirsch unter den Bäumen des Waldes, der Hund den Hasen und in den Lüften stößt der Falk auf die Wildente herab.³⁾

Wenn in manche Tiermuster wirklich von vornherein ein verborgener Sinn hineingelegt wurde, so ist er sicherlich nicht auf religiösem Gebiet, sondern eher in den weltlichen *Minnevorstellungen* zu suchen. Diese Symbolik ist heute verschollen, und es ist daher schwer, im Einzelfall zu untersuchen, ob einst Hirsch und Hund, Falk und Reh als Sinnbilder von Lieb und Treue allgemein verstanden wurden. Auf anderen Kunstgebieten läßt sich ein solcher Zusammenhang erweisen. Einer jener runden florentiner Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, die zum Bekleben von Schachteln dienten,⁴⁾ zeigt zwischen Liebespaaren und in offener Beziehung zu deren Gefühlen den scheuen Hirsch und das liegende Reh, Hund und Hase; und auf einer spätgotischen Bildwerkerei vom Oberrhein im Kaiser Friedrich-Museum ist ein jagendes Liebespaar dargestellt, vor ihm der flüchtige Hirsch und die Hunde. Die Aufschrift in der Bandrolle „Ich jag nach Triuwen, find ich die, kein lieber Zit gelebt ich nie“ verrät auch hier, daß Hirsch und Hund als Symbole von Lieb und Treue oder von Keuschheit und Begier gedacht sind. Als Minnezeichen sind Hirsch und Hase ferner auf dem künstlerisch unbedeutenden Seidendamast Tafel 198c anzusehen, wo ein Band mit den Worten Amor und Ama sie umzieht.

Es gab noch andere profane Ideenkreise, die gebend oder nehmend mit den Seidenmustern sich berühren. Das sind die Impresen oder Sinnbilder vornehmer Herren und Geschlechter und die Abzeichen der Ritterorden, die im ausgehenden Mittelalter, als das inhaltsleer gewordene Ritterwesen in der Pflege äußerlicher Formen Befriedigung suchte, wie Pilze aus dem Boden schossen. Zwischen den Ordenszeichen und Impresen des 14. und 15. Jahrhunderts und den Textilmotiven ergeben sich so viele formale Übereinstimmungen, daß eine Abhängigkeit des einen Formenkreises vom anderen bestanden haben muß. In der Regel scheinen die Seidenmuster die Quelle, der gebende Teil gewesen zu sein, in der Art, daß einzelne Motive, denen die Zeitgenossen einen symbolischen Sinn beilegten, als Ordenszeichen oder Impresen entlehnt wurden. So führte ein Visconti von Mailand nach Ausweis einiger gotischer Steinskulpturen im Kastell daselbst als Impresa neben dem Herzogs-

¹⁾ Noch auf einem Ornamentstich von Etienne de Laune erscheinen die gefesselten Flügel mit anderen Waidwerkzeugen zu einer Jagdtrophäe verbunden.

²⁾ Golubew T. 3, 11, 29, 40, 92.

³⁾ Auch ein Fresko von Gaudenzio Ferrari mit der Anbetung der Könige in der Brera ist als verwandtes Beispiel anzuführen.

⁴⁾ Kristeller, Florentiner Zierstücke, T. 21.

wappen einen Jagdhund, der mit gelöstem Halsband vor einem Baum sitzt, während eine Hand aus strahlender Wolke herabgreift, ein Bild also, dessen textiler Ursprung sofort ins Auge fällt.¹⁾ Ein Schwan mit Schriftband im Schnabel gleich dem Brokat Tafel 142b erscheint als Impresa des Herzogs Federigo von Urbino neben anderen Emblemen auf einer eingelegten Tür aus dem Herzogspalast zu Gubbio im Berliner Kunstgewerbemuseum. Der Schwan mit einer Krone um den Hals, in dem Gewebe Tafel 193b rein ornamental verwendet, ist als Ordenszeichen auf dem Bildnis eines Ritters Niklaus von Diesbach im Berner Museum wiederholt.²⁾

Die in luccanischen Trecentomustern (vgl. T. 144a, Fischbach T. 64b) beliebten flatternden oder verknoteten Schärpen wurden zum Abzeichen eines 1351 gegründeten Ritterordens der Könige von Neapel gewählt³⁾ und auch im Anhänger des Brandenburgischen Schwanenordens sind sie verwertet. Da die Schärpen wahrscheinlich eine italianisierte Abform chinesischer Wolkenbildungen sind, so ergibt sich die überraschende Tatsache, daß durch Vermittlung der Seidenmuster ostasiatische Elemente in einen christlichen Formenkreis eingedrungen sind, wo man solche nicht zu finden erwartet. Als Ordenszeichen kommen ferner die strahlenden Wolken in der üblichen Zeichnung der Seidenstoffe, die rundgeflochtenen Gehege, die Mondsicheln vor.⁴⁾ Ein Hirsch mit einer Krone um den Hals, geflügelt oder ungeflügelt gleich dem venezianer Stoff Tafel 189, war das Abzeichen eines Hausordens der Herzöge von Berry.⁵⁾ Auf einem französischen Wirkteppich im Museum zu Rouen ist dieses Motiv am ausführlichsten dargestellt, mit gekrönten Hirschen in einem Gehege, das von außen Löwen bedrohen.⁶⁾

Stoffmuster, die als Impresen gedeutet werden können oder Anregung zu solchen geboten haben, sind auf Tafel 197b, 198d, 199b, c (Abb. 492) und Abb. 493 zu sehen.⁷⁾ Die Fälle, daß Stoffe mit emblematischen oder heraldischen Mustern auf Bestellung für die besonderen Zwecke eines Ritterordens oder eines vornehmen Hauses gewebt wurden, sind im Mittelalter nicht oft nachzuweisen, weil solche Arbeiten mit dem Nachteil eines beschränkten Absatzes behaftet waren. Immerhin sind noch einige Beispiele vorhanden. Die geflügelte Adlerklaue des Gewebes Tafel 198b ist das bekannte Wappenzeichen der venezianischen Dogalfamilie Malipiero. Bei dem Brandenburger Silberbrokatmantel Tafel 199a spricht schon die nüchterne Darstellung der Greifen mit dem Spruch AMON: POER in Sechsecken ohne jegliches ornamentale Beiwerk für ein bestelltes Muster zu Ordenszwecken. Ein Greif mit dem Spruchband POR AMOR oder PER BON AMOR gehörte zum Anhänger des weitverbreiteten aragonischen Kannenordens⁸⁾ und es ist anzunehmen, daß die Schrift auf dem Brokatmantel eine Verstümmelung des Ordenswahlpruchs vorstellt. Das Museum Poldi-Pezzoli in Mailand besitzt ein Antependium mit Tauben in einem Strahlenkranz, von dem Spruch „A bon droit“ umzogen (vgl. Abb. 530). Das ist die Impresa nebst Wahlpruch der Gemahlin des Herzogs Galeazzo Maria (1466–1476), Bona di Savoia. Einen Samtstoff mit demselben Wahlpruch ohne die Impresa gibt Tafel 229a.

Es ließen sich wohl noch einige ähnliche Beispiele anführen; es mag auch noch symbolische Muster geben, für deren Deutung die Gegenwart das Verständnis verloren hat. Da

¹⁾ Ein Brokat mit ähnlichem Muster ist auf einem Cölner Verkündigungsbild im K. Friedrich Museum Inv. 1199 als Rücklaken abgemalt.

²⁾ Schweizerisches Archiv für Heraldik 1905, T. 6. In diesem Band hat Paul Ganz eine große Zahl mittelalterlicher Ordenszeichen veröffentlicht, von denen mehrere aus Textilmustern entlehnt sind.

³⁾ Paul Ganz fig. 56.

⁴⁾ Paul Ganz fig. 27, 95, 96.

⁵⁾ Paul Ganz fig. 90 und 91.

⁶⁾ Molinier und Marcou, Expos. rétrosp. 1900, S. 41 und S. 102.

⁷⁾ Ein Adler mit Schriftband gehörte zu den Impresen des Hauses Strozzi.

⁸⁾ Paul Ganz fig. 60, 61; vgl. auch das Blärerbildnis im Jahrbuch d. Pr. K. S. 1912, Heft 1.

durch wird aber an dem Ergebnis wenig geändert, daß die Muster, in denen wir einen religiösen, emblematischen oder heraldischen Sinn erkennen oder vermuten können, im Ganzen doch nur einen kleinen Teil des gesamten Musterschatzes ausmachen.

5. Die Spätgotik.

Die italienische Seidenkunst des 15. Jahrhunderts hat sich nicht damit begnügt, mit dem Erbe des Trecento zu wuchern und die Tierbilder in europäisierter Gestalt fortzuführen. Sie hat eine höchst erfolgreiche Neuschöpfung hervorgebracht in dem spätgotischen Seidenstil, dessen zahllose und überaus mannigfaltige Äußerungen unter dem Sammelnamen der *Granatapfelmuster* zusammengefaßt werden.

Der neue Stil beseitigt die Tierbilder — von einigen Übergangsformen abgesehen — gänzlich und arbeitet ausschließlich mit dem Pflanzenornament. Dieses gewinnt als allein herrschendes Motiv notwendig an Fülle und Größe; es wird kraftvoller gezeichnet und in den Mustern großen Maßstabes zu einer Wuchtigkeit gesteigert, die architektonischen Zierformen sich nähert. Damit geht ein glänzender Aufschwung der *Webetechnik* Hand in Hand. Die Samtweberei tritt in den Vordergrund und die spätgotischen Muster verkörpern sich vornehmlich in schweren Samtbrokaten von unvergleichlicher Farbenpracht und vollendeter Ausführung. Während die leichten Seidenbrokate der älteren Stilrichtung den Darmgoldfaden bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts beibehalten, wird in den Samtbrokaten, da sie nicht leichte Schmiegsamkeit, sondern üppige Pracht erstreben, durchweg der glänzendere *echte Metallfaden* aus vergoldetem Silberlahn auf gelbem Seidenkern verwebt.

Mit dieser technischen Wandlung, mit dem *Aufblühen der Samtweberei* hängt die Entstehung der spätgotischen Pflanzenmuster aufs engste zusammen. Technische Bedingungen sind in viel höherem Maße als ästhetische Ursachen bestimmend gewesen. Nach Dreger¹⁾ wurden die Granatapfelmuster hervorgerufen durch ein Bedürfnis des 15. Jahrhunderts nach Größe und Einfachheit, Eigenschaften, die den unruhigen Tiermustern des Trecento abgingen. Man kann indes weder behaupten, daß das Streben nach Einfachheit und Größe einen wesentlichen Grundzug grade der Spätgotik bildet, noch auch, daß im 15. Jahrhundert ein Überdruß an den bewegten Tierbildern sich geltend gemacht hätte. Um 1420 oder 1430, als die Granatmuster reiften, standen die Tierstoffe noch in voller Blüte und sie sind noch das ganze Jahrhundert hindurch gewebt, gebraucht und gemalt worden. Sie gehen also gleichzeitig neben den spätgotischen Ranken- oder Granatstoffen einher, immer jedoch als *leichtere* Gewebe, als glatte Seidenstoffe oder Darmgoldbrokate. Denn so beliebt sie waren, für die von der Gunst der Zeit getragene Samtweberei war ihre verwickelte und oft kleinliche Zeichnung nicht geeignet. Sie verlangten, um gut zu wirken, eine so scharfe und reinliche Wiedergabe der Umrißlinien, wie sie im weichen Flor der Samtgewebe kaum herauszubringen war. Im Anfang des 15. Jahrhunderts, als die Samtweberei ihren eigenen Stil noch suchte, sind zwar auch Tiermuster in vielfarbigen Samt ausgeführt worden, wie es scheint, in Venedig. In einem burgundischen Inventar des Jahres 1404 wird ein schwarzer Samt gemustert mit Rosen und goldenen Vögeln und anderen kleinen Motiven erwähnt.²⁾

Solche schwierigen Arbeiten sind jedoch nur selten versucht worden; neben vielen Hunderten von Samtstoffen mit Pflanzenornament sind bloß ein paar Stücke mit Tiermustern erhalten. Dem Stil der venezianer Seidenbrokate steht am nächsten ein fragmentarisch erhaltener Samt in Düsseldorf (Abb. 494), der die bekannten Tierbilder, Adler, schwimmende Enten, Leopardenaare mit Rosenbüschen verbindet. Das Hauptstück ist eine Kasel in

¹⁾ Entwicklung S. 157.

²⁾ Deshaines, Documents et Extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre II: „Veluau noir figuré à roses et oyseaux d'or et autres menuz ouvraiges.“

Danzig (Tafel 200b = Abb. 495), die um 1430 anzusetzen ist, da Jan van Eyck einen Samtstoff dieser Art auf seinem Marien-Triptychon in der Dresdener Galerie gemalt hat. Auf späteren Bildern ist Ähnliches nicht mehr zu finden. In mehreren Farbvarianten (meist grün-rot-weiß) ist der Samt Abb. 496 mit Vögeln und Rehköpfen verbreitet. Danzig besitzt noch ein Stück Samt mit Schwänen¹⁾ und der Dom von Kaschau eine Kasel mit Verkündigungstauben auf gestirntem Grund, Flor in Flor gemustert. Sonst ist von italienischen Samtstoffen mit Tiermustern aus dem Mittelalter nichts weiter bekannt. Die tiefen, im weichen Schimmer des Samtflors eingebetteten Farben verleihen diesen Meisterstücken der Webekunst eine wundervoll malerische Wirkung; die Zeichnung jedoch wird im Samt leicht etwas verschwommen, in feineren Einzelheiten (man beachte die Füße der Vögel und Basiliken auf Abb. 494 und T. 200b) unbeholfen und eckig, was naturgemäß bei den Tierbildern am ehesten störend ins Auge fällt. Deshalb haben die Samtweber auf das ihrer Technik widerstrebende Tierelement bald verzichtet und das Pflanzenornament so großzügig umgestaltet, wie es der schweren reliefbildenden Samttextur angemessen war. Von den Samtstoffen ausgehend sind die neuen spätgotischen Formen dann auch auf glatte Gewebe, insbesondere Seidendamaste übertragen worden.

Die schlichte Samtweberei war den Italienern vor 1400 längst bekannt; nur die Herstellung *reichgemusterter* Samtstoffe ist die neue Errungenschaft des 15. Jahrhunderts. Man sieht aus verschiedenen Vorgängen in der venezianischen Seidenzunft, wie die schnelle Entfaltung der Samttechnik neue Verordnungen nötig machte. Im Jahre 1421 wurden die Samtweber in zwei Gewerbszweige geteilt: in die Meister der schlichten und die der gemusterten Gewebe; jeder Zweig erforderte eine eigene Prüfung. Und 1452 teilte man die Samtweber schon in fünf verschiedene Zweige mit je einer eigenen Meisterprüfung, weil die Gesellen klagten, sie seien nicht imstande, die ganze Prüfung zu machen, wohl aber einen Teil für *eine* besondere Samtwebeart. Die letzte Teilung wurde übrigens sehr bald wieder als unhaltbar abgeschafft.²⁾

Der Samt ist ein Stoff mit doppelter Kette, von denen eine — die Unterkette — mit dem Einschlag das Grundgewebe herstellt. Die obere, auf einen besonderen Baum aufgezogene Kette wird über dünne, in der Schußrichtung eingelegte Metallstäbe, Nadeln oder Ruten gewebt, so daß sie zwischen jedem Schuß, der sie mit dem Grund verbindet, eine Reihe von Schleifen oder Noppen bildet, die aus dem Grundgewebe hervorstehen. Beim Entfernen der Ruten werden die Noppen aufgeschnitten; auch kann ein Teil der Noppen zur Musterbildung ungeschoren stehen bleiben. Durch Ruten von verschiedener Stärke wird ein Samtflor in zwei Höhen erzielt. Da man in der Kettenrichtung keine Ruten für den Schuß einlegen kann, mußte allein die Oberkette den Samtflor und alle farbigen Muster innerhalb desselben schaffen. Man sieht daher an der Abbildung 494 und an Tafel 200b, T. 206, daß die musterbildenden Farben, abgesehen vom goldenen Einschlag, in der Längsrichtung des Stoffes mit der Kette laufen. Diese Schwierigkeit der reinen Kettenmusterung hat eine der Brokat- und Glattweberei gleichlaufende Entwicklung der Samtstoffe zurückgehalten. Auch im 15. Jahrhundert, als die Italiener bereits die Samtweberei mit unerreichter Meisterschaft handhabten, beruhte die Musterung weniger auf einer vielfarbigen Flor-kette, als vielmehr auf den Kontrasten zwischen dem glatten Grundgewebe, dem Florrelief und dem Metallfaden.

Wann und wo der Seidensamt zuerst aufgekommen ist, läßt sich nicht feststellen, weil die alten Stoffnamen im Laufe der Zeit ihre Bedeutung gewechselt haben. Das Wort Hexamiton, Xamitum, Sciamito, Samit hat für sich allein niemals den Florsamt bezeichnet, son-

¹⁾ Hinz, T. 16, 1.

²⁾ Broglio d'Ajano, S. 43.

den immer ein zwar starkes, aber glattes Seidengewebe. Darüber lassen zahlreiche Inventarbeschreibungen keinen Zweifel. Der Gegensatz zum Samit war der Zendal, unter welchem Namen die leichten ungemusterten Taftseiden zusammengefaßt wurden. Im venezianer Zunftstatut von 1278, in einer Zeit also, in der die Samtweberei noch gar keine Rolle spielte, werden alle Seidenweber als Samitarii bezeichnet.¹⁾ Erst die Verbindung Pannus vellutus oder Sciamito velluto, d. h. fellartiger, pelziger Stoff, bedeutet wirklichen Samt. In der deutschen Sprache ist davon nur das Wort Samt hängen geblieben, während Italien, Frankreich, England, Flandern das eigentliche Kennwort velluto, velours, velvet, fluweel festgehalten haben.

Für die allgemein geltende Ansicht, daß die Samtweberei orientalischen Ursprungs ist, läßt sich nur eine Stelle im päpstlichen Schatzverzeichnis vom Jahre 1295 anführen, wo ein gelber tartarischer Samt erwähnt wird.²⁾ Dem stehen jedoch in derselben Quelle mehrere Carpita de panno serico velluto ohne Herkunftsangabe gegenüber. Der tartarische Samtstoff stammte wohl aus Persien, wo die Samtweberei späterhin, vom 16. Jahrhundert ab, ausgezeichnetes leistete. China kommt nicht in Frage, da Ostasien die Samtweberei erst in der Neuzeit vom Westen gelernt hat. Nach Pegolottis Pratica della Mercatura vom Jahre 1340 wurden Seidensamte in Konstantinopel, Messina, Venedig und Genua (velluti di seta di ogni ragione) gehandelt.³⁾ Eine Seltenheit sind sie also damals nicht mehr gewesen. Im Jahre 1347 erhielten in Venedig die Samtweber vom großen Rat die Erlaubnis, neben der großen Seidenzunft, die alle am Seidengewerbe beteiligten Kaufleute und Handwerker, die Haspler, Zwirner, Spinner, Färber, Weber umfaßte, eine eigene Zunft zu bilden, „da sie zahlreich und in steter Zunahme begriffen waren“.⁴⁾

Während das römische Inventar von 1295 nur ungemusterte Samtstoffe kennt, werden im 14. Jahrhundert bereits einfarbige Samte mit Goldmustern erwähnt. So in den Rechnungen König Eduards III von England vom Jahre 1327 eine „Roba pro rege de panno velvetti viridis ad aurum“, oder 1363 im Besitz des Herzogs der Normandie „deux veluiaux verdes ouvrez à arbres d'or“. Auf dieser Anfangsstufe der Samtmusterung steht eine Dalmatik in Danzig aus grünem Samt mit schlichten Goldstreifen, die freilich auch jünger sein könnte. Von Samtstoffen, die nachweislich vor 1400 entstanden sind, ist nichts nennenswertes erhalten. Erst im Anfang des 15. Jahrhunderts ist von reicher gemustertem Seidensamt die Rede, zum Beispiel im Nachlaß der Margarete von Flandern 1405: Une chappe de velours cramoisy a fleurs de lys et branches de pommes de pin d'or. Gleichzeitig tritt Venedig mit seinen schönen Buntsamten wie Abbildung 494 hervor. Lucca muß damals Ähnliches gemacht haben; Mailand und Genua folgen in einigem Abstand. In den Hofrechnungen der Herzöge von Burgund, der stärksten Abnehmer kostbarer Stoffe, wird neben vielen anderen bei lucchesischen Kaufleuten in Paris und Brügge gemachten Erwerbungen im Jahre 1412 ein schwarzer Samt erwähnt, gemustert mit großen Blättern, halb rot, halb grün, mit weißen Blümchen und broschiertem Gold, also genau in den Farben der Abbildung 494. Ferner aus dem Jahre 1416 ein schwarzer Samt in zwei Höhen „drap de velueau sur velueau noir brochié d'or“, dem Luccheser Bettin in Brügge zum Preis von 110 Ecus d'or das Stück abgekauft.⁵⁾

Wieder soll Persien den Italienern die Samtvorbilder geliefert haben. Man geht gewiß nicht fehl mit der Annahme, daß auch Persien im 15. Jahrhundert die Samtweberei geübt

¹⁾ Broglio d'Ajano, S. 17.

²⁾ Inv. nr. 1276: Item unum frustrum de panno tartarico velluto iallo, longum de tribus brachiis et amplum de uno pede.

³⁾ Gay, Glossaire S. 375.

⁴⁾ Broglio d'Ajano, S. 29.

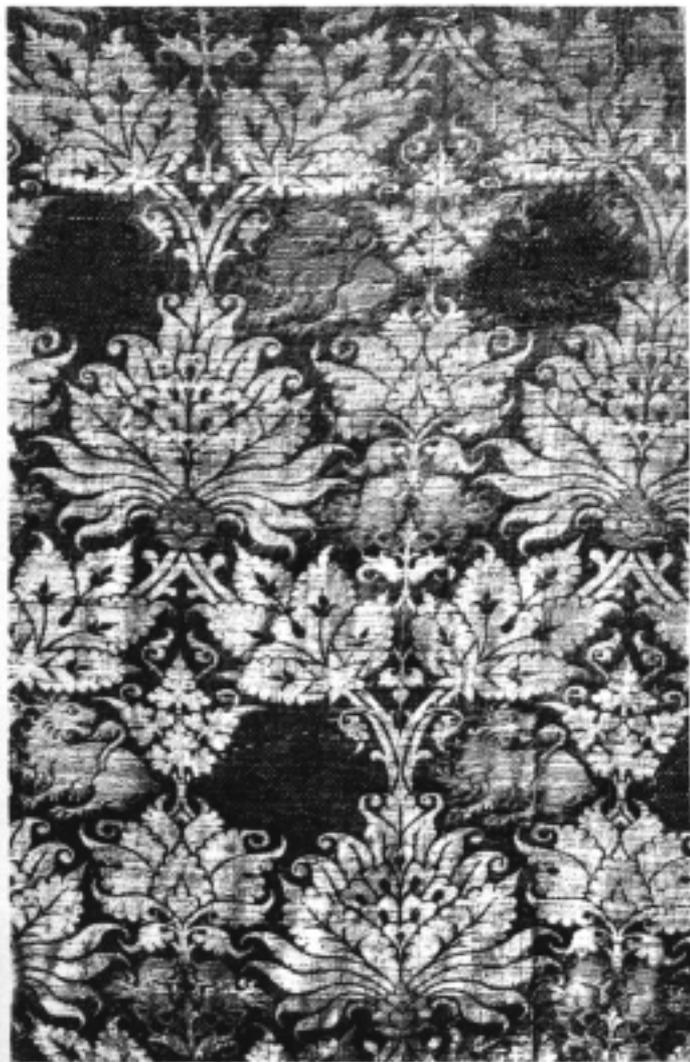
⁵⁾ Zahlreiche ähnliche Zitate bei Francisque Michel II, S. 203f.



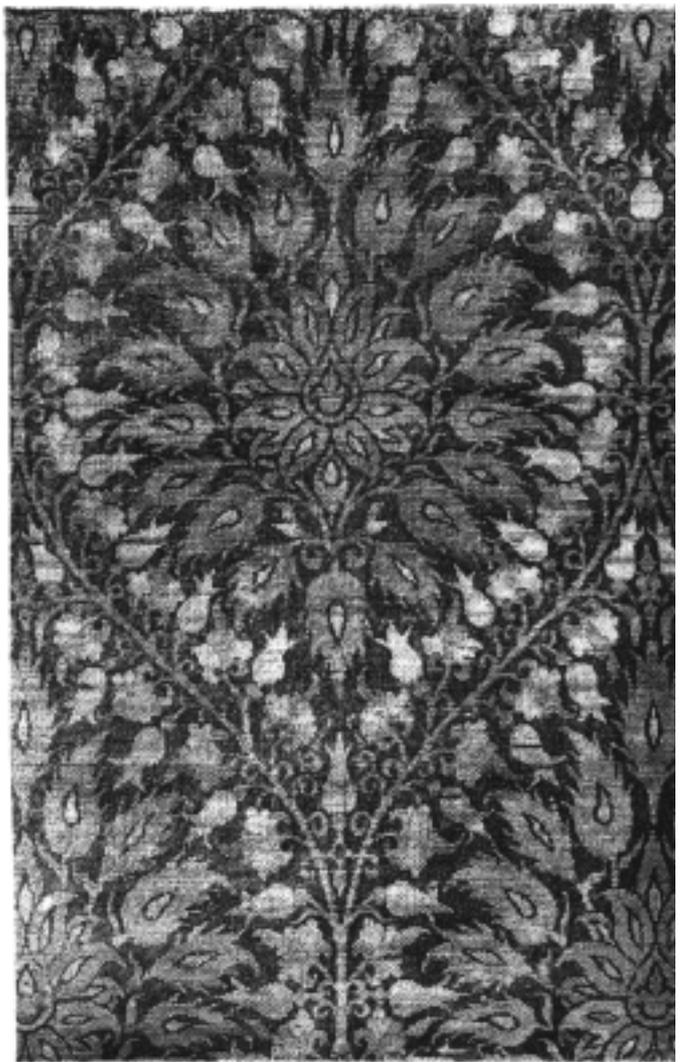
495



496



497



498

Übergang zur Spätgotik.

Abb. 495 u. 496. Mehrfarbige Samtstoffe mit Tiermustern, um 1430. — Abb. 497. Ranken im Spitzovalschema, um 1400; Seidenkassel im Museum Braunschweig. — Abb. 498. Lotusblüten mit ausstrahlenden Blättern und spitzovalem Rankennetz; Vorstufe der Granatmuster; Kassel in Danzig.

hat. Da aber nichts davon aus der Zeit vor den Sefiden erhalten ist, kann man über das Verhältnis persischer Samtmuster zu den italienischen unmöglich urteilen. Die ältesten italienischen Samtstoffe zeigen tatsächlich keine Spuren islamischen Einflusses. Zuerst geht in den Tiermustern wie Abb. 494 und 496 die heimische Trecentoüberlieferung weiter, dann herrscht die Spätgotik. Der gewaltige Aufschwung der spätgotischen Samtweberei führt gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine Wandlung in dem Verhältnis zum Orient herbei: Italien ist nicht mehr der nehmende, sondern der gebende Teil geworden. Bis nach Persien reichte der vorbildliche Einfluß der italienischen Gewebe wohl nicht, wenigstens ist er dort nicht nachzuweisen; in der Samtweberei des *osmanischen Reiches* macht er sich aber in der stärksten Weise bemerkbar. Es gibt eine Menge von Samt- und Seidenstoffen, welche italienische Musteranlage mit orientalischen Einzelheiten verbinden. Sie gelten vielfach als venezianische Arbeiten unter islamischem Einfluß,¹⁾ sind aber leicht als osmanische Umbildungen italienischer Muster zu erkennen (vgl. Abb. 604, 605). Da diese Gewebe zum größten Teil schon ins 16. Jahrhundert fallen, können sie erst in dem die Neuzeit behandelnden Abschnitt vorgeführt werden.

Den Sammelnamen „*Granatapfelmuster*“ hat erst das 19. Jahrhundert aufgebracht. Er trifft, wie es bei solchen Schlagworten häufig geht, nur einen Teil der spätgotischen Erzeugnisse. Denn einerseits gibt es, namentlich aus Venedig, eine große Menge spätgotischer Rankenstoffe, die gar keine granatähnlichen Formen enthalten (vgl. T. 216–220, Abb. 515–517), andererseits gleicht die stilisierte Frucht oder Blüte, die das Kernstück der eigentlichen Granatmuster bildet, öfter einer Distelblüte oder einer Artischocke als dem Granatapfel. Die alten Inventare, die natürlich für ein in unzähligen bald streng stilisierten, bald naturalistischen Spielarten auftretendes Motiv auch keinen allgemein zutreffenden Ausdruck hatten, nennen es am häufigsten nach altem Brauch Pinienzapfen, *pomme de pin* oder *pomme kurzweg*.

Über die formale Abstammung der Granatmuster vom chinesischen Lotus kann kein Zweifel bestehen. Schon die große Ähnlichkeit der italienischen Granatformen mit den Blütenbildungen im persischen Rankenwerk der Sefidenteppe und weiter im osmanischen Fliesen- und Seidenornament zeugt für die gemeinsame Abkunft von dem ostasiatischen Urmotiv. Die chinesische Lotusblüte in ihrer reicheren Gestalt enthält in dem oben zugespitzten Herzstück nebst umrahmendem Blattkranz (vgl. Abb. 322, T. 105a) oder in der fruchtartigen Schuppenmusterung des Kernstücks (vgl. Abb. 326) bereits wesentliche Elemente der spätgotischen Granatformen vorgebildet. An italienischen Übergangsformen ist in den Trecentomustern kein Mangel. Es genügt, zwei Beispiele herauszugreifen: Auf dem luccanischen Stoff Tafel 138a (Abb. 393) hält die innere Lotusblüte noch die chinesische Form fest, während der äußere Blattkranz bereits italianisiert jene radial gestellten Blüten aussendet, die später den voll entwickelten Granatmotiven selten fehlen (vgl. Abb. 504). Ferner bietet das venezianische Landschaftsmuster Tafel 188 (Abb. 480) in der nach oben gerichteten Baumkrone eine unverkennbare Vorform der spätgotischen Frucht.

Die unmittelbaren Vorläufer der Granatmuster waren unter den italienischen Trecentoarbeiten diejenigen Seidenstoffe, welche das chinesische oder sinopersische *spitzovale Rankenschema* mit Lotusblüten (vgl. T. 105a, Abb. 322, T. 122a) italianisierten, wobei das Tierelement bereits untergeordnet oder ganz beseitigt wird (Abb. 497; vgl. auch Abb. 409 und T. 145). Die Danziger Kasel Tafel 201 (Abb. 498), wahrscheinlich venezianer Arbeit um 1400, ist in den Einzelformen von der Spätgotik noch unberührt; das Muster als Ganzes jedoch mit den von der Lotusblüte ausstrahlenden Blättern und dem dichten Blütenbesatz der Stengel war offenbar die Grundlage für die zahlreichen Granatmuster von der Art der Damastkassel Tafel 202 (Abb. 499).

¹⁾ Vgl. Collection Kelekian T. 44, 79, 80, 83, 86, 87, 91; Kumsch, Stoffmuster T. 1 und 151.

Diese Beispiele beweisen ausreichend den Zusammenhang der Granatmuster mit dem chinesischen Lotus und sie lenken den Blick auf die Wanderungen, die das Urmotiv im Laufe von Jahrtausenden zurückgelegt hat. Die ägyptische Lotusblüte wandelten Assyrer, Griechen und Perser in die Palmette; nach China übertragen, wird sie erneut als Lotus naturalisiert und in solcher Gestalt der Kunst des Islam einverleibt und nach Italien gebracht, um hier über die Gotik hinaus in der Renaissance und im Barock in unzähligen Spielarten fortzublühen.

Eine Verteilung der spätgotischen Stoffe auf die verschiedenen Seidenstädte Italiens erweist sich als undurchführbar. Es handelt sich nicht mehr um bloß zwei führende Städte; mindestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nahm, weil die breiten Schichten des Mittelstandes Verbraucher geworden waren, das Seidengewerbe gewaltig zu; neben den alten Hauptsitzen Lucca, Venedig, Genua stiegen auch Mailand, Florenz, Ferrara, Bologna zu ansehnlichen Betriebsorten empor. Es gibt nun allerdings eine Menge Brokat- und Samtstoffe, die für Venedig zu beanspruchen sind, weil sie die ornamentalen Leitmotive der Tierbrokate, die sich um das örtlich gesicherte Gondelmuster Tafel 184 (Abb. 465) gruppieren, ins spätgotische Pflanzenornament herübernehmen und weiterführen (vgl. Abb. 507–514). Auch die Samtstoffe mit buntfarbigen Granatmustern auf weißem Grund, von denen die Sammlung Franchetti im Bargello die schönsten Stücke besitzt, darf man als venezianisch ansehen, weil sie auf den Bildern Carpaccios sehr oft, sonst aber fast nirgends dargestellt sind. Für Mailand dagegen habe ich nicht mehr als zwei Stoffe feststellen können (vgl. Abb. 530, T. 229 a), auch für Florenz ist nur eine begrenzte Gruppe wirklich gesichert. Daneben steht die Hauptmasse der Quattrocentostoffe, für deren Ortsbestimmung wir keine Handhabe besitzen. Was Lucca zukommt oder Genua, ist nicht herauszufinden. Die von F. Bock verbreitete Ansicht, daß die reichsten und schwersten Samtbrokate genuesisch seien, entbehrt für das Mittelalter jeglicher Begründung. Die Stoffmalerei auf den niederländischen, kölnischen und italienischen Bildern lehrt über die Herkunft der Gewebe, von ein paar Einzelfällen abgesehen, so gut wie nichts. Bei dem Venezianer Carlo Crivelli, dem besten Stoffmaler unter den Italienern des 15. Jahrhunderts, sind die verschiedensten Mustergattungen vertreten, darunter auch solche, die man wegen ihres fortgeschrittenen Renaissancestils Florenz zuweisen muß. Auch die flandrischen Bilder geben keine Auskunft. In den burgundischen Niederlanden wurde der größte Aufwand mit kostbaren Stoffen getrieben; in einem Erlaß von 1497 zum Schutz der heimischen Tuchweberei beklagt Herzog Philipp der Schöne „l'excessive et superflue despense, que se faict journellement tant en nostre maison que partout ailleurs en noz pays et seignouries à cause des draps de velours et de soye, dont chascun veult user à sa volenté“. Daher strömte seit dem 14. Jahrhundert in Brügge, dem Hauptseidenmarkt des Nordens, der die Kaufmannschaften der Venezianer, Lucchesen, Genuesen, Florentiner, Mailänder beherbergte, alles zusammen, was es an Seidenstoffen gab, und den Malern des Landes stand jegliche Art als Modell zu Gebote. Früher galt es als sicher, daß Flandern selbst einen großen Teil der spätgotischen Prachtstoffe geschaffen habe.¹⁾ Diesen Irrtum hat Jan Kalf durch eine eingehende Untersuchung aller Quellen endgiltig beseitigt.²⁾ Während des Mittelalters sind keinerlei gemusterte Seidenstoffe in den Niederlanden gewebt worden; der Satin von Brügge, den Urkunden des 16. Jahrhunderts öfter erwähnen, ist ein ungemusterter Halbseidenstoff gewesen.

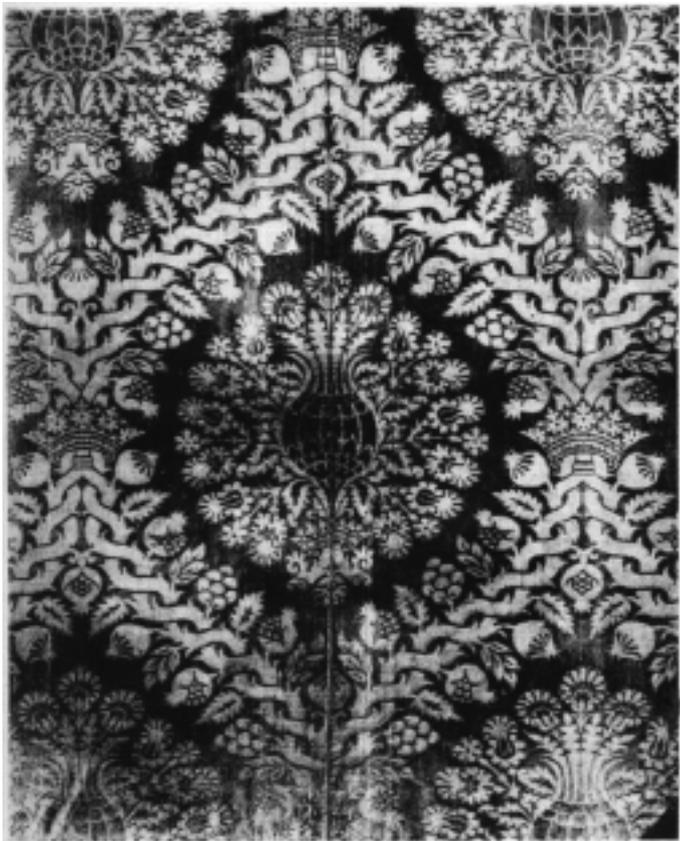
Die Gruppierung der spätgotischen Stoffe muß sich also an die stilistischen Merkmale halten.

Die spätgotischen Pflanzenmuster verteilen sich, ohne Rücksicht auf ihre engere Her-

¹⁾ Hampe, Gewebekatalog S. 77 und 113.

²⁾ Bijdrage tot de Geschiedenis der Middeleeuwsche Kunstweverij in Nederland, Utrecht 1910.

ITALIEN II. HÄLFTE 15. JAHRH.



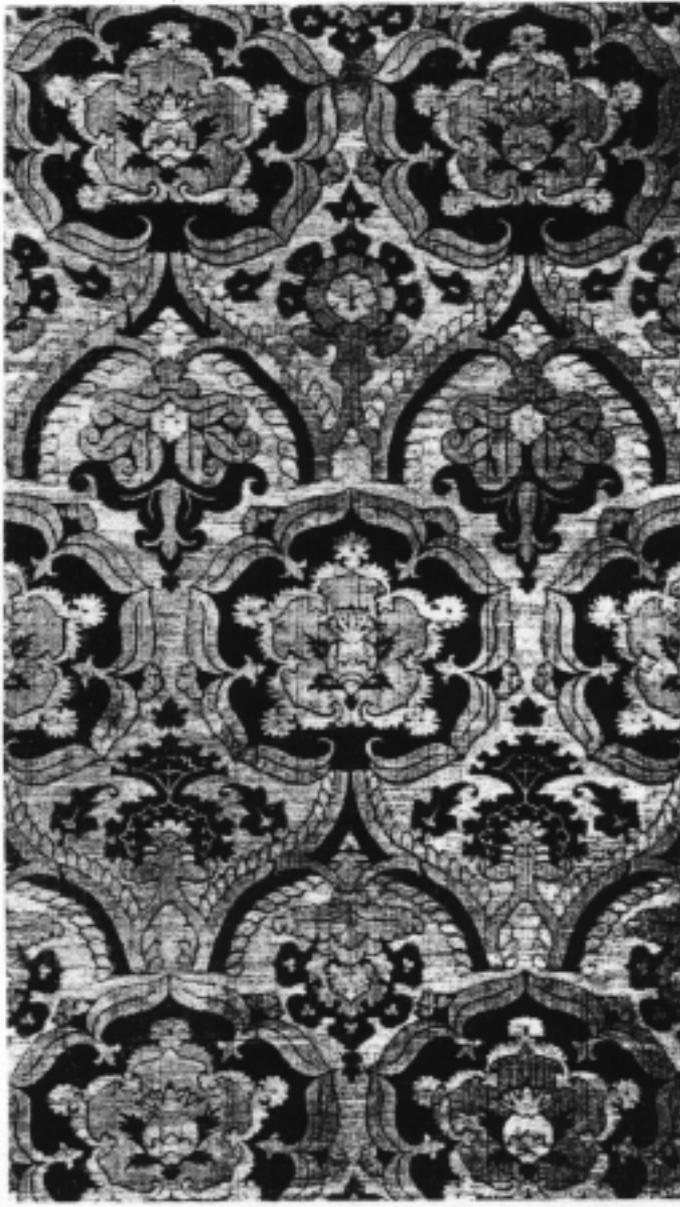
499.



500.



501.



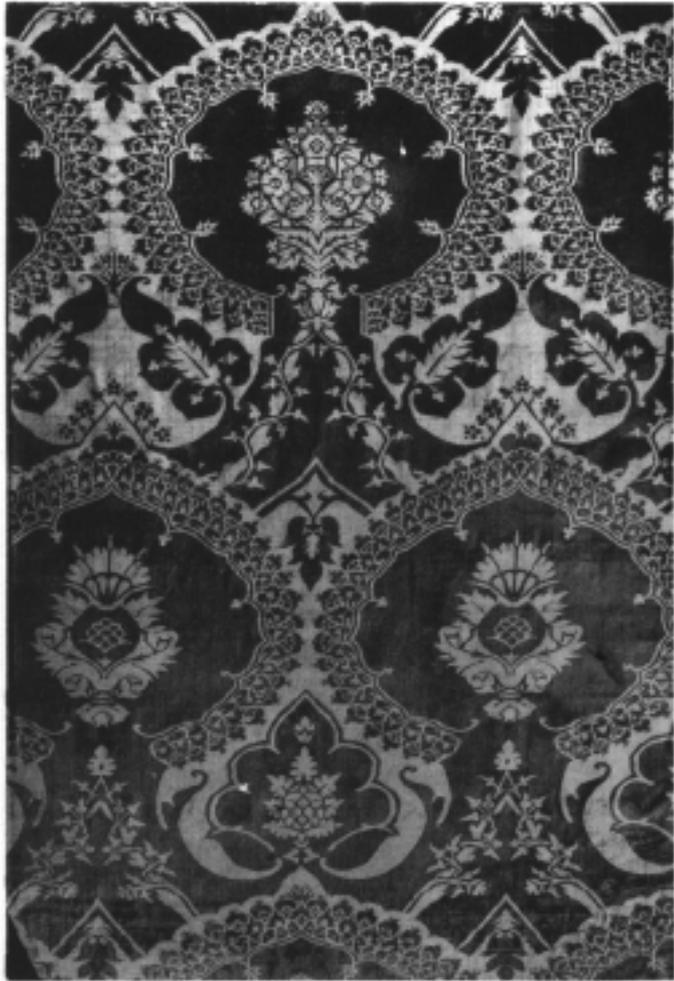
502.

Entwicklung der spätgotischen Granatmuster aus dem Spitzovalschema.

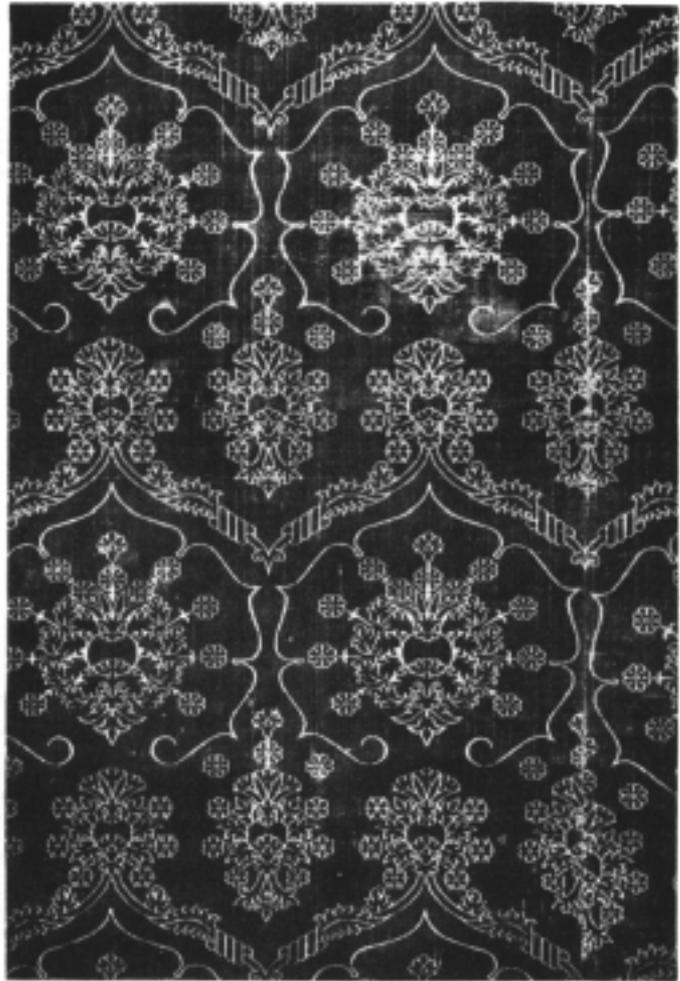
Abb. 499. Florentiner Damastmuster, auf der Grundlage von Abb. 498 entstanden.

Abb. 500. Samtstoff Kgm. Cöln. — Abb. 501. (Kasel in Danzig) u. Abb. 502. Durchbrechung des Spitzovalnetzes durch die Verbindungsmotive.

ITALIEN UND SPANIEN 15. JAHRH.



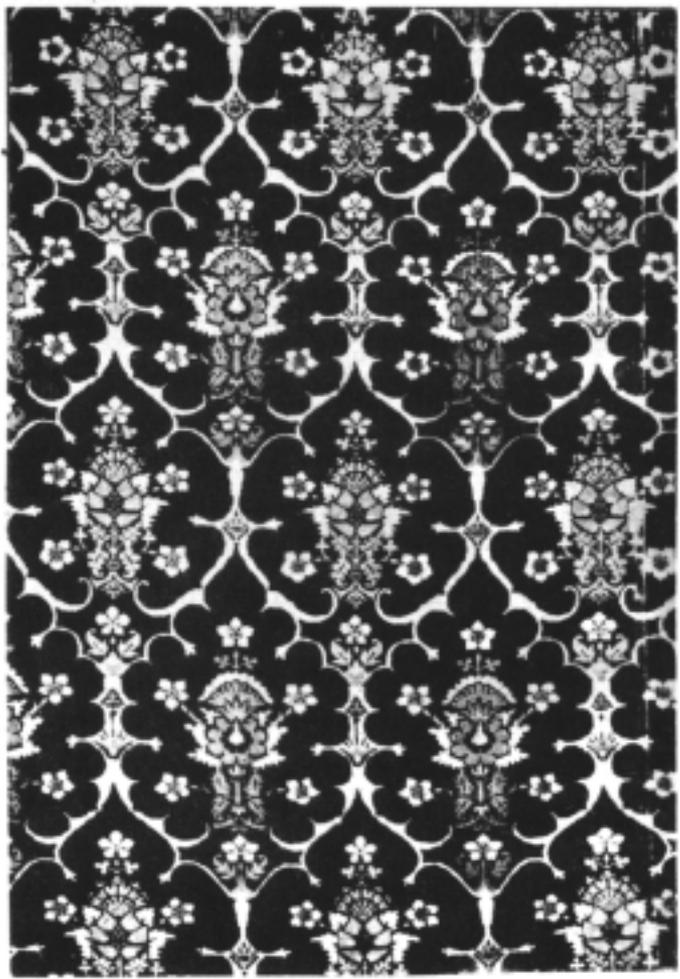
503



504



505



506

Spätgotische Granatmuster.

Abb. 503. Spanischer Damast nach ital. Vorbild; S. Kensington Museum. — Abb. 504. Italienischer Samt mit vertieftem Granatmuster, Dom Brandenburg. — Abb. 505. Samtrock des Königs Boabdil von Granada Granatmuster in span. Umbildung. — Abb. 506. Mehrfarbiger Granatsamt, Kgm. Breslau.

kunft, auf drei Gattungen: Das symmetrische *Spitzovalschema*, die *Granatmuster* im engeren Sinn, die unsymmetrischen *Schräganken*. Die drei Gruppen bilden keine zeitliche Entwicklungsreihe; sie stehen während des 15. Jahrhunderts gleichzeitig in Übung, wobei allerdings bald die eine bald die andere Richtung bevorzugt wurde.

Als die erste Stufe sind die Stoffe mit einem regelmäßigen Rankennetz aus Spitzovalfeldern und einem Granatmotiv inmitten jedes Feldes anzusehen, weil sie wie oben dargestellt das Trecentoschema fortführen (vgl. Abb. 497—499). Der grün-rote Samt Tafel 203 (Abb. 500) bringt die Hauptlinien klar und einfach, Tafel 204, das besterhaltene Prachtstück unter den spätgotischen Maßgewändern in der Danziger Marienkirche, eine viel reichere Zeichnung mit der Distelblüte als Herzstück. Auf dem grünen Damast in Fritzlar Tafel 205 und dem Seidenstoff der Sammlung Carrand im Bargello Tafel 131a stehen in den Spitzovalfeldern Palmetten, die in Venedig nicht selten die Granatmotive ersetzen.

Wenn man nach der Wiedergabe von Prachtstoffen auf den Bildern dieser Zeit die Verbreitung der verschiedenen Mustergattungen abschätzen darf, so scheint es, daß der Spitzovaltypus noch während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Beliebtheit einbüßte. Erst gegen 1500 holte die Renaissance dieses klare und symmetrische Schema wieder hervor und verhalf ihm zur Herrschaft während des 16. Jahrhunderts.

Die zweite und häufigste Gattung der *eigentlichen Granatapfelmuster* scheint auf den ersten Blick von der spitzovalen Anlage gänzlich verschieden; sie ist aber dennoch in allmählicher Umbildung aus dieser hervorgegangen. Das neue Muster geht davon aus, daß ein bisher nebensächliches Ornament, die Blüte oder Frucht auf den seitlichen Berührungstellen der Spitzovale, sich zum Hauptmotiv auswächst. Wie die ältere Tradition diesen Bestandteil noch der Mittelfüllung unterordnete, ist an Tafel 203 (Abb. 500) zu sehen. Auf dem Buntsamt Tafel 206 (Abb. 501) ist die verbindende Palmette noch nicht größer als die Granatäpfel inmitten der Felder; aber schon durchbricht sie den Zusammenhang des Spitzovalnetzes und das unterlegte Blatt verhilft ihr zu beherrschender Wirkung. Der entscheidende Schritt auf der neuen Bahn ist in dem Buntsamt Abb. 502 vollzogen: Die den Granatäpfeln auf den Berührungstellen unterlegten Rosen haben die noch vorhandenen Spitzovalfelder überwuchert und den Raum der Mittelfüllung an sich gerissen. Das Spitzovalfeld zerfällt nun in eine obere und eine untere Hälfte, die je ein besonderes Füllmotiv aufnehmen. Dabei wird das Spitzovalfeld nicht mehr im Zusammenhang als Ganzes empfunden, sondern nur als verbindende Spitzbogenstellung. Die durch ihre breite Rosenunterlage gehobenen Eindringlinge haben als neues Hauptmotiv die alte Flächengliederung gesprengt. Auf dieser Entwicklungsstufe steht der klar gezeichnete Samtbrotat Tafel 207 und der spanische Damast Abb. 503; in den Tafeln 208, 209 und 210 geht die Auflösung weiter, sodaß die Spuren des alten Systems nur schwer zu erkennen sind.

Wiederum einen Schritt weiter weg vom Spitzovalschema führt die Abbildung 504 (Samtdalmatik in Brandenburg). Hier sind die vorher noch in Reihen gegeneinander verschobenen Granatäpfel senkrecht untereinander gerückt. Damit wird die Erinnerung an das frühere Rankennetz ganz verwischt und dessen Überreste dienen nur noch dazu, die Wirkung der *wagrechten* Musterreihen zu verstärken. Samtstoffe dieser Art sind in großen Mengen erhalten¹⁾ und obwohl zumeist einfarbig schwarz, grün, blau oder rot, hebt sich die in der glatten Bindung des Bodens vertieft liegende Zeichnung doch scharf und blank vom Samtflor ab. Die Gattung ist wohl erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden, da sie auf älteren Bildern noch nicht vorkommt.²⁾ Ein bestimmter Herkunftsort ist nicht bekannt; wahrscheinlich hat keine der großen Seidenstädte Italiens, Venedig, Lucca, Genua,

¹⁾ Der Kat. Errera bringt aus der Brüsseler Sammlung nicht weniger als 22 Spielarten, nr. 161 bis 182.

²⁾ Als frühestes Beispiel ist ein um 1440 angesetztes Marienbild vom Mittelrhein im K. Friedrich-Museum nr. 1205 anzuführen.

Florenz, Mailand sich die Herstellung der beliebten Ware entgehen lassen.¹⁾ Sie war sogar den spanischen Webern des 15. Jahrhunderts schon geläufig, wie der Rock des letzten Maurenkönigs Boabdil in der Sammlung Villasecca zu Madrid beweist, der im Stil der Einzelheiten von den italienischen Stücken merklich abweicht (Abb. 505).

Nicht selten werden aus den Granatmustern die Überbleibsel des alten Rankennetzes ganz beseitigt, sodaß die Aufgabe der Flächenteilung lediglich den dreifach, fünffach oder siebenfach ausgeschweiften Rosen zufällt, die den Granatapfel umrahmen (Abb. 506 und Tafel 211). Der ausdrucksvolle Linienschwung dieser Einfassungen oder Unterlagen ist, solange die Renaissance noch nicht mitspricht, so echt gotisch, daß man an ein rein abendländisches Motiv denken könnte (vgl. namentlich Abb. 504). Und doch liegt auch hier eine chinesische Vorform zugrunde. Schon der Umstand, daß bei den Lotusvariationen der persischen Sefidenteppe ähnliche Umrahmungen vorkommen, läßt auf ein gemeinsames ostasiatisches Vorbild schließen; die Bestätigung erbringt der chinesische Seidenstoff Abb. 333, wo sogar die fünffache Schweifung des Blattes fertig vorliegt.

Die dritte Mustergattung der *schräg gewellten Parallelranken* umfaßt mehrere Gruppen von sehr verschiedener Textur, die nur das diagonale Grundschema gemeinsam haben. Die chinesische Abkunft (vgl. Tafel 107, Abb. 325) dieser dem spätgotischen Empfinden besonders wahlverwandten Flächenteilung und ihre Aufnahme in den Trecentostil ist bereits dargelegt worden. Im 15. Jahrhundert war sie den italienischen Musterzeichnern schon so in Fleisch und Blut übergegangen, daß es erneuter Anregungen von Ostasien her zum weiteren Ausbau nicht mehr bedurfte.

Zuerst kommt eine *Übergangsgruppe*, welche mit dem wuchtigen, großblättrigen Astwerk und den schweren Granatbildungen der Spätgotik noch die bewegten Tierbilder verbindet. Auf dem Brokat Abb. 507 haben die Tiere noch das Übergewicht; auf der Stralsunder Kasel mit Einhorn und Agnus dei Abb. 508 (Tafel 212) und weiter auf der Danziger Kasel mit Leoparden und Hasen Abbildung 509 tritt als Hauptmotiv das Astwerk hervor und die Tiere sinken zum untergeordneten Beiwerk herab.²⁾ Von dieser Art sind in Braunschweig, Stralsund und Danzig mehrere Meßgewänder vorhanden, alle in der alten Technik als einfarbige Brokate mit Darmgoldfaden gewebt, ohne Samt und ohne Silberlahn. Daß es sich um venezianische Arbeiten handelt, ist sowohl aus den Tiermotiven der Abbildung 507, wie aus den Fliederblättern der anderen Stücke leicht ersichtlich. Ein symmetrisches Beispiel dieses gemischten Übergangsstils gibt Tafel 213.³⁾

Von den Schrägrankenstoffen ohne Tierbilder schließen sich zunächst die in der altergebrachten Technik mit Darmgoldfaden gewebten Stücke hier an. Die Danziger Kasel Tafel 214 (Abb. 510) ist noch in den Trecentofarben, himbeerrot mit grün, weiß und Gold ausgeführt und der leichten Textur entspricht die ungemein flüssige und reine Wiedergabe der Zeichnung. Auf eine solche Fülle kleiner Zieraten, wie sie hier neben dem kräftigen Hauptmotiv im Grund sich ausbreiten, mußte die Samtweberei notwendig verzichten. Die vier nächsten Stücke Abbildung 511,⁴⁾ Abb. 512 (Museum Braunschweig), Abb. 513 (Tafel 215) und Abb. 514 (Kunstgewerbemuseum Düsseldorf) geben einfarbige Darmgoldbrokate. Sie stehen alle dem Zeichner des venezianischen Gondelmusters (Abb. 465, T. 184) noch sehr nahe; seine Palmetten, seine Granatweige, seine rundgekerbten Blätter kehren bald hier,

¹⁾ Ein Granatsamtantependium mit den aufgestickten Wappen von Florenz, der Pazzi und Segni im Museum von Bern.

²⁾ Für die Datierung ist zu bemerken, daß ein englisches Bild aus der Zeit 1430–1450, Alan Cole fig. 60 einen Brokat ähnlich Abb. 507 aufweist; auch auf dem Veronicabild des Meisters von Flemalle in Frankfurt ist ein Stoff dieser Richtung dargestellt.

³⁾ Verwandte Muster bei Fischbach T. 39 a, 42 a, 129 a; Dreger T. 137.

⁴⁾ Dalmatik in Lyon, abgeb. Cox T. 9; s. auch Kat. Miquel y Badia T. 20, nr. 84.

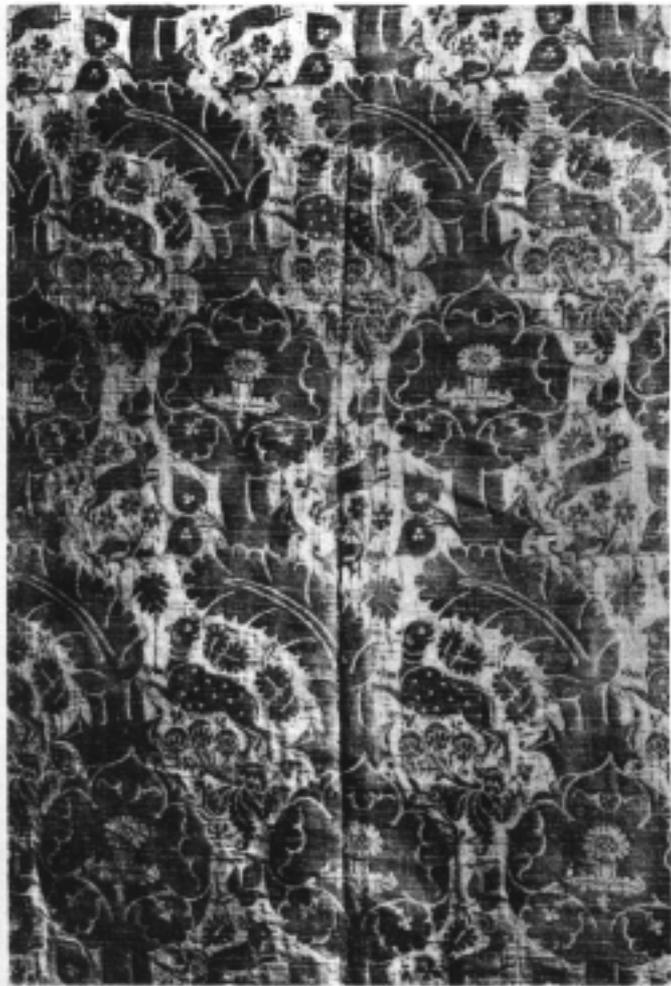
VENEDIG II. VIERTEL 15. JAHRH.



507



508



509



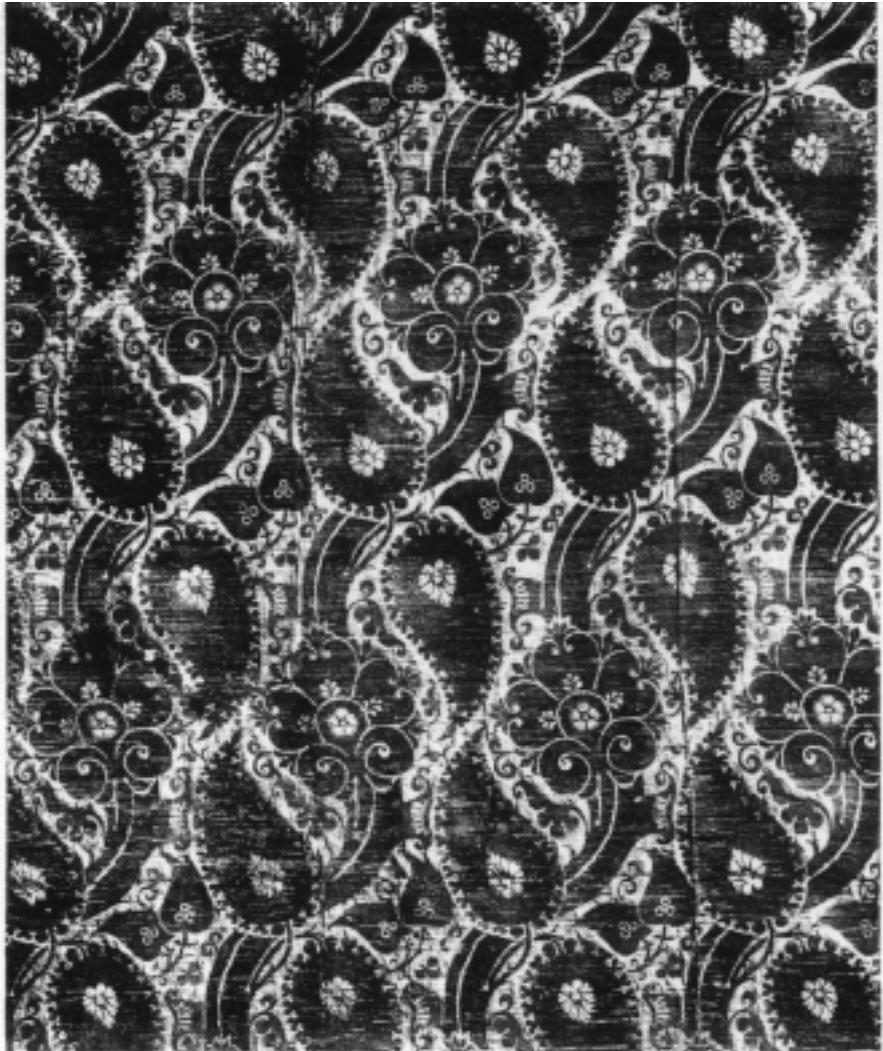
510

Anfänge der Spätgotik.

Abb. 507. Brokat nach Fischbach, Abb. 508. Kassel in Stralsund, Abb. 509. Kassel in Danzig: Tierbilder mit spätgotischen Schrägästen verbunden. Abb. 510. Schräges Astmuster ohne Tiere, Kgm. Berlin.



511



512



513



514

Anfänge der spätgotischen Schrägrankenmuster.
Abb. 511. Hautgoldbrokat in Lyon. — Abb. 512. Desgleichen in Braunschweig.
Abb. 513 u. 514. Desgleichen in Düsseldorf.



515



516



517



518

Abb. 515, 516, 517. Samtstoffe mit schräglaufenden Ranken. — Abb. 518. Streumuster durch Unterbrechung der Ranken entstanden. Alle vier Stoffe Kgm. Berlin.

bald da wieder. Ein der Abbildung 511 verwandtes Muster ist von Gentile da Fabriano gemalt worden;¹⁾ es findet sich außerdem mit Stoffen gleich Abb. 513 und 514 vereinigt auf einer Folge von Martyrienbildern der Lochnerschule in der Stadelgalerie (Inv. 62, 63), woraus sich die mit dem Gondelmuster zusammengehende Datierung auf das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts ergibt. Die Dalmatik in Lyon Abb. 511 ist noch dadurch bemerkenswert, daß sie in der Anordnung der großen und kleinen Palmetten sich auffallend eng an das chinesische Lotusrankenmuster Tafel 107 a anlehnt.

Wie sich diese Schrägrankenmuster im Samt vereinfachten, ist den venezianischen Samtstoffen gleichen Stils und gleicher Zeit zu entnehmen, die in unseren Tafeln unverhältnismäßig reich mit elf Mustern vertreten sind (T. 216—223). Der grüne Samt Abbildung 515 (T. 216) gibt das Schema des Brokats Abb. 513 auf die Hauptformen reduziert; Abbildung 516 (T. 217b) wiederholt die künstliche Durchsteckung von Blatt und Ranke (vgl. Abb. 514) in schlichtester Form. Für die Datierung der ganzen Gruppe gibt der Samt Abbildung 517 (T. 217a) einen Anhalt. Der Stoff ist von Sassetta (1392—1450) auf seiner Geburt Mariae im Dom zu Asciano als Bettdecke gemalt worden, fällt somit ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts.²⁾ Seine Darstellung auf dem Bild eines Sienesen spricht nicht notwendig gegen venezianische Herkunft, die sich auf die typisch venezianische Blattform stützt (vgl. Abb. 471). Von einer Seidenweberei in Siena ist Sicheres nicht bekannt; Venedig aber hat, während es sich im ganzen 15. Jahrhundert gegen die Einfuhr fremder Seidenstoffe durch scharfe Senatsverbote abschloß, mit seiner riesigen Erzeugung nicht nur den Orient und die nördlichen Länder, sondern auch ganz Italien überschüttet; die Lombardei allein bezog, trotz ihres Mailänder Seidengewerbes, von 1420 an jährlich für 250000 Dukaten Seidenstoffe aus Venedig.³⁾ Bei den übrigen Stücken braucht die Stilverwandtschaft nicht im Einzelnen begründet zu werden; die Gleichartigkeit der Blätter, Palmetten und Granatformen ist augenfällig.⁴⁾

Aus einem Vergleich der Muster Tafel 222 a und Tafel 221 (Abb. 518) ersieht man, wie durch die Unterbrechung der Schrägranken schon inmitten des 15. Jahrhunderts die *Streumuster* aus einzelnen Zweiglein entstehen, die ein Jahrhundert weiter die Spätrenaissance so vielfältig ausgebildet hat. Mit dem Muster Tafel 222 b greift die venezianische Buntsamtweberei schon in die Renaissance hinüber; aus diesem symmetrischen Spitzovalnetz ist das gotische Gefühl bereits gänzlich entwichen.

In die eigentlichen Granatsamte hat die schräge Musteranlage nicht oft Aufnahme gefunden, weil sie mit den wagrechten Rosenreihen schlecht vereinbar war. Eins der schönsten Beispiele ist die Danziger Samtkasel Tafel 224, bei der die verdrückten Felder unter den Schrägästen für die Schwierigkeit der Aufgabe sprechen.⁵⁾ Der Stoff fällt eher vor als nach die Mitte des 15. Jahrhunderts; abgeschnittene Granatzweige, wie sie hier als Herzstück auftreten, hat Gentile da Fabriano schon 1423 auf seiner Anbetung der Könige in Florenz als Brokatmuster gemalt.

Den Gipfel stofflicher Pracht, technischer Vollendung und großartiger Zeichnung erreicht die Seidenweberei des Mittelalters mit den spätgotischen *Samtbrokaten* oder *Goldstoffen mit Samtmusterung*, deren Ornament auf einer Verbindung von Ranken größten Maßstabes mit Granatmotiven beruht (Tafel 225—228). Nie vorher ist vom Goldgespinnst (hier immer vergoldeter Silberlahn) ein so verschwenderischer Gebrauch gemacht worden. Der Goldstoff bildet nicht bloß den Grund, sondern auch einen großen Teil des Musters in der Weise, daß nur schmale Samtlinien die Zeichnung umreißen (vgl. Tafel 228). Damit die breiten

¹⁾ Venturi VII, 1, fig. 111.

²⁾ Venturi, Storia VII, 1, fig. 276.

³⁾ Broglio d'Ajano S. 59.

⁴⁾ Varianten im Kat. Errera nr. 123, 123a, 124, 125, 135, 136, 154.

⁵⁾ Eine bessere Lösung gibt die Variante Alan Cole, fig. 63.



Abb. 524. Luccanischer Brokat Anfang 15. Jahrh. Kgm. Wien.

Goldmassen nicht eintönig werden, erhalten einzelne Stellen lebhafteren Metallglanz dadurch, daß der Goldfaden in hochstehenden Noppen oder Schleifen gewebt sich vom glatten Goldgrund gekräuselt abhebt. Das ist die Übertragung der ungeschnittenen Samtbindung auf den Goldfaden. Oft wird auch der Samtflor, wo er in größeren Flächen liegt, mit weitständigen Goldnoppen gesprenkelt und durchlichtet (auf T. 228 sichtbar). Um innerhalb des meistens in zwei Höhen geschorenen Samtflors durch Licht und Schatten noch besondere Musterungen hervorzubringen, bleiben Teile davon in ungeschnittenen und daher helleren Noppen stehen (vgl. T. 226 und 227). Alle Möglichkeiten des Webstuhls werden mit unvergleichlicher Meisterschaft ausgenützt. Nur die Farbigkeit ist maßvoll; lediglich auf dem Kontrast des tiefen Samttons und des hellen Goldglanzes steht die Wirkung. Fast immer steht dem Gold bloß *eine* Samtfarbe gegenüber; meistens rot, zuweilen grün, blau oder weiß, selten schwarz oder violett. Bei den ältesten Stücken der Gattung, die

noch eine Vorstufe darstellen (T. 225, Abb. 519), halten Samt und Gold sich die Wage; danach im Stadium der Reife bildet in der Regel der Samt als das Rückgrat des Musters einen starken Stamm, der wellig oder in eigenwilligen Windungen aufsteigend zu den Rosenunterlagen der Granatmotive sich erweitert (Tafel 226 = Abb. 520). Die Wucht des breiten Samtstreifens zu mildern, wird ihm längslaufend ein dünnerer Ast, von gotischen Blättern umwunden, ein Kranz oder eine Blattschnur in Gold aufgelegt. Mit dem Hauptstamm verkreuzt sich gegenläufig ein leichteres Geäst, vorwiegend aus Gold mit Samt umrissen gewebt, dem das grundfüllende Beiwerk an Blättern, Knospen, Blüten und Granatäpfeln entspringt (T. 228 = Abb. 521). Der Ausdruck Granatapfel ist grade bei diesen Samtbrokaten ein bloßes Schlagwort; denn die wirklichen Granatäpfel im botanischen Sinn kommen wenig zum Vorschein, etwa in der Einfassung der Rosenfelder oder im seitlichen Geranke (vgl. Abb. 520 und T. 227). Die großen Zierstücke sind durchweg als geschuppte oder längsgerippte Früchte oder Blüten stilisiert.

Die *einseitigen* Muster bilden zwar die große Mehrzahl, aber allein herrschend waren sie nicht. Neben ihnen erscheint schon frühzeitig die symmetrische Musteranlage, zuerst auf Bildern von Petrus Cristus in der Form, daß goldene Äste ähnlich T. 225 sich zu großen Spitzovalen zusammenschließen.¹⁾ Dann entstehen symmetrische Muster aus der Spiegelbildverdopplung eines ursprünglich einseitigen Entwurfes (Abb. 522);²⁾ auch kommt es vor, daß zwei Stoffbahnen mit einem einmal rechtsläufig, einmal linksläufig gewebten Muster

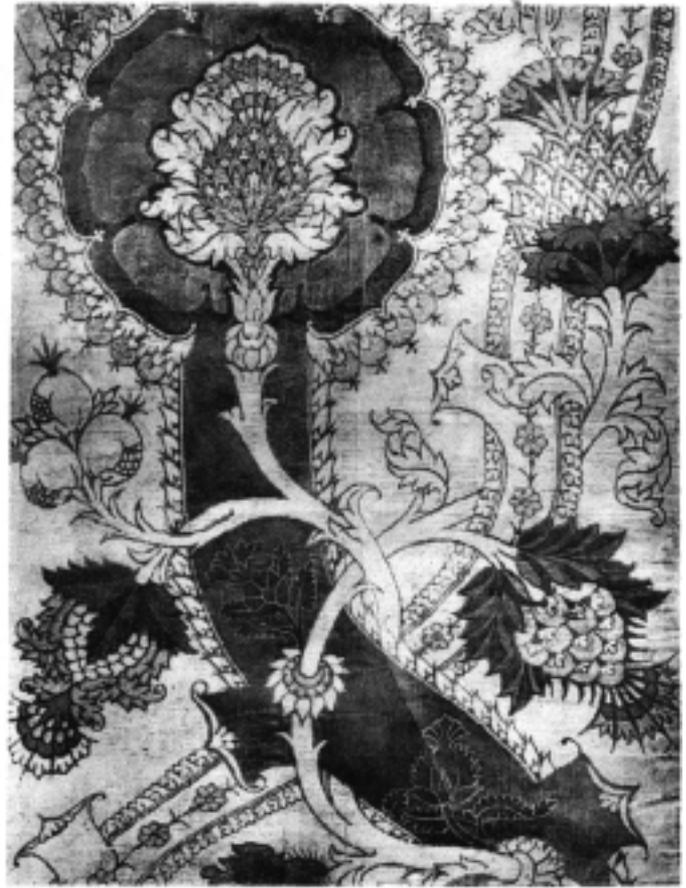
¹⁾ Marienbilder von Petrus Cristus in der Sammlung Gustav v. Rothschild Paris, Stadelgalerie in Frankfurt und Verkündigung im Prado.

²⁾ Beispiele Coll. Kelekian T. 78, 81; Kat. Errera nr. 146; Dreger T. 148.

ITALIEN 15. JAHRH.



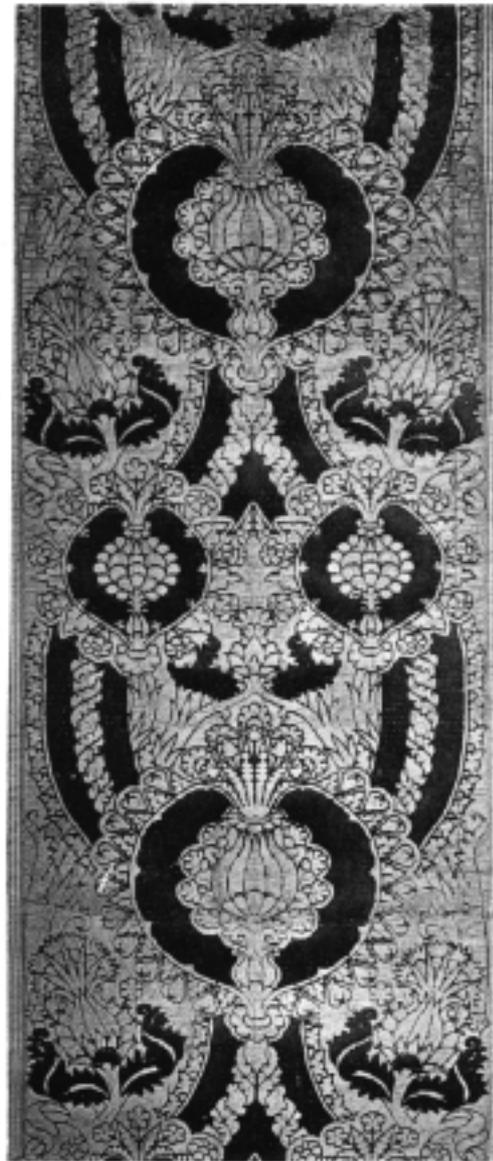
519.



520.



521.



522.

Spätgotische Samtbrokate.

Abb. 519. Einseitige Granatranken, Venedig um 1430; Kgm. Berlin. — Abb. 520 u. 521. Bahnbreite Granatmuster, II. Hälfte 15. Jahrh. Sammlung Simonetti Rom u. Marienkirche Danzig. — Abb. 522. Symmetrisches Granatmuster, Florenz um 1480. Kgm. Berlin.

zu einer symmetrischen Einheit verbunden werden.

Bei dem großen Maßstab der Samtbrotatmuster fällt ihre aufsteigende Richtung so stark ins Auge, daß sie vornehmlich als Wand- oder Behangstoffe entworfen zu sein scheinen. Von den ältesten Stücken abgesehen, füllt immer ein Rapport allein die Gewebbahn in der ganzen Breite und in der Senkrechten erreicht er manchmal eine Höhe von zwei Metern. Daher wirkt jede Bahn für sich wie ein Pilaster. Man sieht, wie sich sofort eine architektonische Empfindung einstellt, wo die abendländische Musterzeichneri selbständig vorgeht. Nach den Bildern der Zeit und der Menge der erhaltenen Meßgewänder haben die riesigen Abmessungen der Muster und die



Abb. 525. Bildausschnitt, Meister von Flemalle 1. Hälfte 15. Jahrh.
Galerie Frankfurt M.

starre Textur dennoch die ausgedehnteste Verwendung in der geistlichen und weltlichen Tracht keineswegs unterbunden; sogar eng anliegende Frauenkleider sind daraus gefertigt worden. Die allerschwerste und üppigste Bindung, dazu ein Muster größten Maßstabes, über zwei Meter hoch, weist eine Kasel des Brandenburger Doms auf, die aus einem weltlichen Gewand des brandenburgischen Schwanenordens verschnitten ist (Abb. 523). Obwohl die Masse des verwebten Edelmetalls in späterer Zeit einen großen Teil der Goldstoffe in den Schmelztiegel trieb, ist doch noch ein sehr reicher Bestand in Stoffsammlungen (z. B. Carrand und Franchetti im Bargello, Brüssel, Berlin) und Kirchen vorhanden. In Deutschland sind die Kirchenschätze von Brandenburg, Danzig, Halberstadt und Xanten am besten versehen. Das Museum in Bern besitzt Prachtstücke ersten Ranges, die übrigens weniger aus der Burgunderbeute von Granson und Murten, als vielmehr aus dem Lausanner Domschatz herkommen.

Die Entwicklung dieser Stoffgattung läßt sich in großen Zügen von den zahllosen und oft täuschend genauen Darstellungen auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts ablesen. Die Stoffmalerei ist auch für die vorausgehende Zeit ein nützliches Hilfsmittel der Textilkunde. Aber auf absolute Treue darf man bei den Malern von Trecentomustern in der Regel nicht rechnen. Sie haben manches Beiwerk unterdrückt und sich vornehmlich an die Hauptmotive gehalten. Es gibt dafür ein ganz lehrreiches Beispiel. Die Wiener Stoffsammlung besitzt ein Stück des Originalstoffes (Abb. 524), den der Meister von Flemalle für den Hintergrund seines Frankfurter Marienbildes benutzt hat (Abb. 525). Die Löwen und Bandrollen sind getreu wiederholt, die losen Ranken jedoch zu einem geschlossenen Netz versteift. Diese Änderung muß wohl von dem Maler herrühren, da die Seidenstoffe selbst für eine solche Felderteilung keine Analogie enthalten.

Das erste datierte Beispiel eines Goldsamtes mit Schrägranken großen Maßstabes ist der Mantel des singenden Engels auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck. Seine Zeichnung steht dem venezianischen Brokat Abb. 512 am nächsten, in der Ausführung gleicht er den ebenfalls stilverwandten Goldsamten Tafel 225 und Abb. 519. Spielarten des letzteren

hat Jan van Eyck nochmals im Jahr 1432 auf dem Marienbild in Incehall¹⁾ und auf dem Lannoybildnis des K. Friedrich Museums gemalt. Daß die Brokate T. 225 und Abb. 519 venezianische Arbeit sind, ergibt sich aus den Granatzweigen und den gekerbten Blattformen sowohl des goldenen wie des Flormusters. Solche venezianischen Goldsamte, bei denen der Rapport noch nicht die ganze Bahnbreite beansprucht, finden sich dann weiterhin auf den Bildern von Petrus Cristus,²⁾ vereinzelt noch bei Dirk Bouts.³⁾ Daraus ist zu schließen, daß die Herstellung der Samtbrokate mit großen Schrägranken im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts (da der Genter Altar 1432 vollendet war), von Venedig ausgegangen ist. Stoffe dieser frühen Art sind selten geworden; aus dem Berner Museum ist der Rotsamt Abb. 526 und ein Chormantel aus blauem Goldsamt anzuführen.⁴⁾

Ob Venedig auch auf die Erfindung des ausgereiften Stils, wie ihn die Tafeln 226 bis 228, Abb. 520—522 vorführen, Anspruch hat, läßt sich nicht sicher erweisen. Unwahrscheinlich ist es nicht. Bei Jan van Eyck weist nur das Gewand des Kanzlers Rolin auf dem Marienbild im Louvre, das um 1437 angesetzt wird, darauf hin; doch handelt es sich immer noch um eine Übergangsform. Erst die Musterzeichnung Pisanellos im Codex Vallardi (Abb. 527) gibt das fertige, die ganze Bahnbreite füllende Schema mit Blatt- und Blütenformen, die noch den venezianischen Eyckstoffen, namentlich dem Berner Mantel (Abb. 526) verwandt sind. Die Zeichnung, die den Samtflor weiß und den Hauptstamm aus genopptem Goldgewebe darstellt, ist doch wohl als ein *Musterentwurf* Pisanellos anzusehen, denn die grundfüllenden Rosen aus Samt und Gold würden praktisch unausführbar sein. Somit fällt die Entstehung dieses spätgotischen Typus noch vor die Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Blütezeit der Gattung umfaßt die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts und reicht wohl noch einige Jahrzehnte darüber hinaus. Am besten hat Hans Memling († 1494) die Stoffe gleich T. 226 und T. 228 als Baldachine oder Rückklaken auf seinen Marienbildern⁵⁾ wiedergegeben. Ungefähr von 1480 ab macht sich bereits die Renaissance bemerkbar, teils in der Umbildung von Einzelheiten, teils in den Hauptlinien des Musters. So ist die kranzartige Zeichnung des Hauptastes auf Tafel 228, die sowohl bei Memling⁶⁾ wie bei Crivelli vorkommt, Renaissance-regungen zuzuschreiben. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie die Renaissance sich der ganzen Musteranlage bemächtigt, gibt eine Goldsamtbahn im Berliner Kunstgewerbemuseum Abbildung 528. Aus dem Hauptstamm ist unter Beseitigung aller gotischen Astansätze ein Samtband geworden, das in regelmässigen Halbkreiswellen aufsteigt; und ebenso ist aus dem aufliegenden Mittelornament des Bandes, ursprünglich einem blattumwickelten Ast, die Gotik ganz hinausstilisiert. Wenn von diesem Muster je zwei Bahnen um einen halben Rapport verschoben sich vereinen, so ergibt sich wieder das von der Renaissance bevorzugte Spitzovalschema. Man ist versucht, solche Stücke mit Renaissancegepräge Florenz zuzuschreiben, weil vieles davon aus florentinischen Palästen und Kirchen in den Handel gekommen ist, während sie auf venezianischen Bildern fehlen.

Bevor wir den Einwirkungen der Frührenaissance weiter nachgehen, ist noch eine kleine Gruppe spätgotischer Samt- und Seidenstoffe einzuschalten, deren Kennzeichen die *zentrale Musteranlage* ist, welche jede Betonung einer steigenden oder wagrechten Richtung

¹⁾ Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck, fig. 42.

²⁾ Z. B. das Marienbild in Frankfurt.

³⁾ Marienbild der Nat. Gal. in London.

⁴⁾ Stammler, Paramentenschatz in Bern, S. 113. — Ferner eine Kasel im Museum Brüssel, Kat. Errera nr. 133 und drei verschiedene Muster aus der ehemaligen Sammlung Basilewsky bei Dupont-Auberville, Tafel zu S. 22.

⁵⁾ Liechtensteingalerie von 1472; im Wiener Hofmuseum, in den Uffizien, im Louvre, im K. Friedrich-Museum, auf dem Brügger Johannesaltar von 1479.

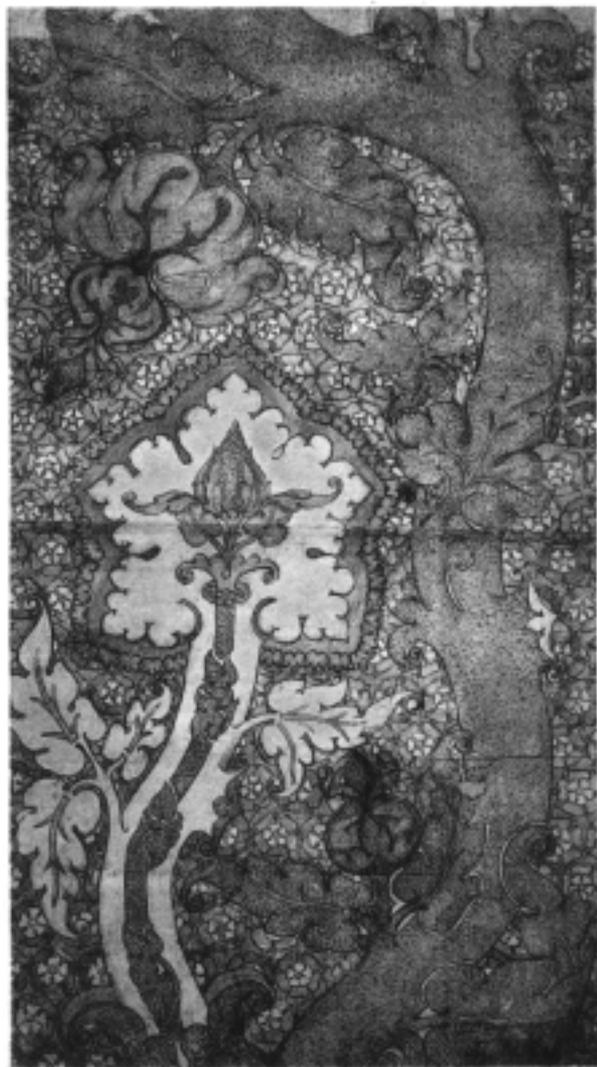
⁶⁾ Anbetung der Könige im Johannesspital zu Brügge.



523.



526.



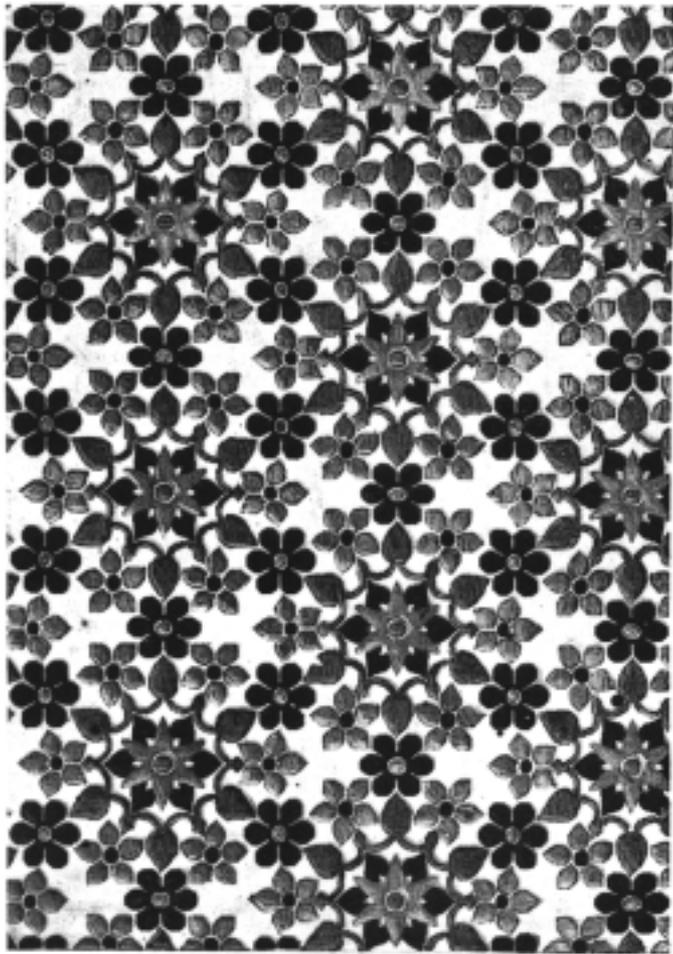
527



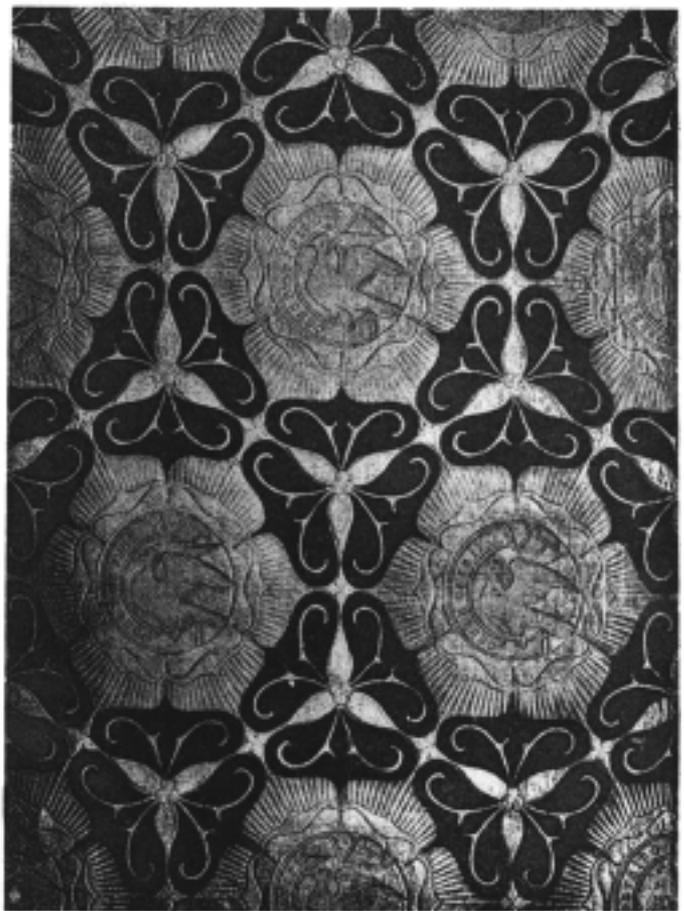
528

Spätgotische Samtbrokate.

Abb. 523. Granatmuster grössten Maßstabs (2 m Rapport) in Brandenburg. — Abb. 526. Symmetrisches Muster, Venedig um 1430; Museum Bern. — Abb. 527. Musterzeichnung von Pisanello im Codex Vallardi. — Abb. 528. Frührenaissanceform der einseitigen Granatmuster; Florenz um 1480. Kgm. Berlin.



529



530



531



532

Abb. 529. Bunte Samtrosetten auf weiß; wahrscheinlich Venedig um 1430. — Abb. 530. Mailänder Samtbrotkat mit Impresa der Herzogin Bona von Mailand, um 1470; im Museum Poldi Pezzoli. — Abb. 531. Samtbrotkat im Mailänder Kastellmuseum. — Abb. 532. Samtkasel in Soest, wahrscheinlich Mailand um 1470.

vermeidet. Dafür sind radiale Rosettenformen das gegebene Grundmotiv. Die Gattung setzt schon um 1420 ein mit dem Buntsamt Tafel 229b, den Gentile da Fabriano 1423 auf seiner Anbetung der Könige als Mantel des knienden Königs leicht variiert gemalt hat. Technisch stimmt er mit dem frühen Tiermustersamt Abb. 494 überein. Die lebhaft heitere Farbigkeit der Venezianer ist deutlicher ausgeprägt auf dem in vielen Sammlungen vertretenen Rosettensamt Tafel 200a, dessen Muster nicht mehr Flor in Flor steht, sondern von weißem Atlasgrund sich abhebt. Eine seltenere Spielart kleinen Maßstabes mit Sternblumen in rot-blau-grünem Flor auf weißem Grund gibt Abb. 529. Bei dem Buntsamt Tafel 230b spricht außer dem farbenreichen Flor auch die in Venezianerstoffen sehr beliebte Enzianblüte für die Adriastadt. Daraus ist nicht zu schließen, daß die zentralen Muster ausschließlich dieser Herkunft seien. Der goldbroschierte Damast Tafel 230a (drei Meßgewänder in Danzig) hat weder in der Zeichnung noch in der Bindung etwas Venezianisches; dagegen ist ein Damast derselben Werkstatt von dem Sienesen Matteo di Giovanni († 1495) auf seiner Himmelfahrt Mariae in der Londoner Nat. Galerie gemalt worden.¹⁾ Als *mailändische Arbeit* ist das Antependium des Poldi-Pezzoli Museums anzusehen aus tiefrotem Samtbrotat mit Tauben und Spruchband „A bon droit“ in Strahlenrosetten (Abb. 530), der Impresa der Herzogin von Mailand Bona di Savoia. Der Stoff muß am Hofe des Herzogs Galeazzo Maria Sforza (1466–1477) viel gebraucht worden sein; er diente als Vorlage für die Wandmalerei in einem der Säle des Mailänder Kastells, die Galeazzo Maria ausstatten ließ, und Borgognone hat ihn wiederholt gemalt, auf einem Marienbild in der Ambrosiana und als Gewand des Giovanni Galeazzo Visconti in der Certosa bei Pavia.²⁾ In Textur und Farbe verwandt ist der Goldsamt Abb. 531 im Mailänder Museum, in Düsseldorf und anderwärts erhalten. Der eingewebte Wahlspruch A bon droit verweist auch den Samtstoff Tafel 229a nach Mailand, mit dem wieder eine goldbroschierte Samtkasel in Soest (Abb. 532) technisch und stilistisch zusammengeht. Nach den beiden letzten Stücken muß man annehmen, daß die Mailänder Weberei sich eng an Venedig angeschlossen.

6. Florentiner Frührenaissancestoffe des 15. Jahrhunderts.

Das entschieden gotische Gepräge der Granatapfelmuster im weitesten Sinne, die zweifellos die Hauptströmung in der Seidenkunst des Quattrocento vorführen, hat den Eindruck hervorgerufen, daß der nach 1450 in Italien sonst vorherrschende Zeitstil der *Frührenaissance* in der Weberei gar nicht zum Wort gekommen sei.³⁾ Das ist nicht ganz richtig. Daß die Frührenaissance teils durch die Symmetrisierung der alten Tiermuster, teils durch Umbildung der spätgotischen Rankenformen schon während des 15. Jahrhunderts sich geltend machte, wurde früher erwähnt. Sie hat aber noch stärker und unmittelbarer sich in der Weberei durchgesetzt. Es gab in der Tat Seidenstoffe mit reinen Frührenaissancemustern, die ohne Anlehnung an die Gotik einen völlig neuen Typus schufen. Freilich bilden sie neben der Masse spätgotischer Gewebe nur eine örtlich begrenzte Seitenströmung, die außerhalb ihres florentinischen Ursprungsgebietes wenig Nachfolge fand, weil die Frührenaissance nicht auf das Flachornament gerichtet war. Ihr normales Ornament ist plastischen Ursprungs und, da es mit der Antike zusammenhängt, durchaus tektonisch empfunden, also den Bedürfnissen der Weberei widerstrebend. Deshalb blieben die selbständigen Frührenaissance-

¹⁾ Sidney Vacher T. 22.

²⁾ L. Beltrami, Storia della Certosa di Pavia, S. 64.

³⁾ In diesem Sinn hat sich J. Lessing im Führer durch die Stoffsammlung 1890, S. 24 geäußert: „Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts bei ihrer Wiedereinführung antiker ornamentaler Formen die Kunstweberei unberührt läßt. Es herrscht in derselben vielmehr das Granatapfelmuster mit spätgotischen Formen. Erst im 16. Jahrhundert beginnt die Umbildung dieses Musters im Sinne der Renaissance.“

muster eine vereinzelte Erscheinung, von der vornehmlich die Bilder der Zeit noch Zeugnis ablegen.

Die Hauptquelle sind die Gemälde des Carlo Crivelli, deren Daten von 1468 bis 1493 laufen. Neben vielen gotischen Stoffen bringt Crivelli verschiedene Muster, die lediglich aus Renaissanceranken und Akanthusblättern bestehen. Sie geben teils zweifarbige Seidenstoffe, teils Goldstoffe wieder, auf denen die Zeichnung in farbigen Umrissen erscheint. Sidney Vacher hat nach den Bildern Crivellis in der Londoner Nationalgalerie vier solcher Muster veröffentlicht;¹⁾ auch auf der großen Altartafel aus Ascoli im K. Friedrich Museum sind sie gut vertreten. Der Mantel des h. Petrus (Abb. 533), der Mantel der Maria und der Vorhang hinter ihrem Rücken gleichen den Londoner Stoffen; das reichste Muster zeigt das Pluviale des heiligen Ludwig von Toulouse, Wappenlilien von den zierlichsten Renaissanceranken umzogen (Abb. 534). Die Zeichnung der Lilien ist ausgesprochen florentinisch. Crivelli hat gewiß keine Phantasiemuster erfunden, wie sie etwa bei Botticelli zu sehen sind. Das stünde mit seiner ganzen Kunstweise im Widerspruch. Er betrieb die Stoffmalerei mit der liebevollen Sorgfalt und Treue der Niederländer und hat öfter versucht, sogar die schillernden Wellen der damals aufgekommenen Moiréeseiden wiederzugeben. Auch der Umstand, daß bestimmte Stoffe auf vielen seiner Bilder sich genau wiederholen,²⁾ spricht dafür, daß er nach Modell gemalt hat. Stoffe mit den Crivellimustern sind nicht erhalten; doch steht ihnen eine Dalmatik in der Wiener Stoffsammlung nahe (Abb. 535), welche durch ihre florentinischen Besätze mit der Verkündigung und Geburt Christi ins 15. Jahrhundert verwiesen wird. Die Renaissancepalmetten und Fruchtkränze des Grundstoffes sind ebenso wie bei Crivelli (vgl. Abb. 533) nur in linearer Umrißzeichnung einfarbig rot auf weiß gewebt. Diese ungewöhnliche Ausführung deutet auf eine gemeinsame Herkunft. Lenkt schon der reine Renaissancestil dieser Gattung den Blick nach Florenz, so wird diese Vermutung noch bestätigt durch die auf Abb. 533 sichtbare Schraffierung des Grundes. Das ist eine Eigentümlichkeit, die uns bei vielen unzweifelhaft florentinischen Bortengeweben dieser Zeit wieder begegnen wird. Eine einfachere Variante der Wiener Dalmatik besitzt der Domschatz von Toledo.³⁾

Einen florentinischen Renaissancestoff, der sich etwas mehr der älteren Tradition anschließt, hat Domenico Ghirlandaio 1488 auf einem Brustbild der Giovanna Tornabuoni⁴⁾ und 1490 im Chor von S. Maria Novella gemalt (Abb. 536, Fresken der Geburt Mariae und Heimsuchung). Hier umschließt ein Spitzovalnetz aus sehr fortgeschrittenen Renaissanceformen verschiedene Impresen, von denen der Adler der Strozzi und die drei verschlungenen Ringe der Medici erkennbar sind.

Die verbreitetste Gattung toskanischer Frührenaissancestoffe hat bezeichnenderweise überhaupt keine eigentlichen Rapportmuster, sondern sie bringt *biblische Bilder* in Streifen geordnet, die sich zwar regelmäßig wiederholen, aber einer ornamentalen Verbindung untereinander entbehren. Diese Stoffe waren bestimmt, in Streifen zerschnitten als Besätze von Meßgewändern zu dienen; daher sind auch fast bloß Einzelstreifen überliefert (Tafel 231). Sie sind aber nicht wie die zu ähnlichen Zwecken geschaffenen Cölner Borten von vornherein als Einzelborten gewebt, sondern immer als ganze Bahnen von normaler Stuhlbreite. Der Halberstädter Domschatz besitzt eine Dalmatik aus noch unzerschnittenem Stoff, in dessen Längsstreifen Maria und Johannes der Täufer sich wiederholen.

Die ältesten Stücke mit Heiligenfiguren unter gotischen Baldachinen fallen wohl noch

¹⁾ Fifteenth century italian Ornament T. 10, 11, 12, 13.

²⁾ Abb. 533 außer in London und Berlin auch auf drei Bildern in der Brera.

³⁾ Abgeb. in den *Mélanges d'arch.* III, T. 33.

⁴⁾ Abgeb. *Gazette des beaux Arts* 1897, II S. 496. — Das Bild ist in den Chorfresken von S. Maria Novella wiederholt; Venturi VII, 1, fig. 453.

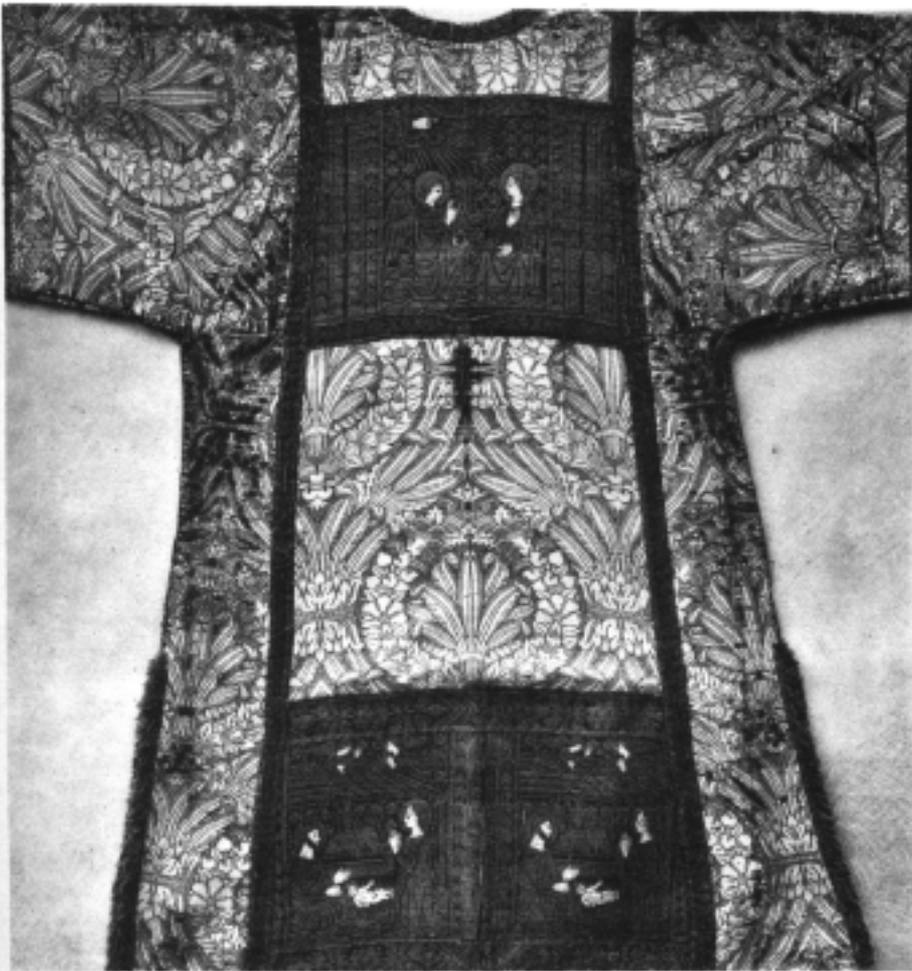
FLORENZ LETZTES VIERTEL 15. JAHRH.



533



534



535



536

Die Frührenaissance in der Seidenweberei.

Abb. 533 u. 534. Florentiner Seidenstoffe auf Carlo Crivellis Altarbild im K. Friedrich Museum. — Abb. 535. Seidendalmatik im Kgm. Wien. — Abb. 536. Bild der Giov. Tornabuoni von Ghirlandaio 1490, Renaissance-muster mit florentiner Impresen.

Gedruckt und verlegt bei Ernst Wasmuth A. G., Berlin.

FLORENZ II. HÄLFTE 15. JAHRH.



537



538



539



540

Frührenaissancestoffe mit biblischen Bildern.
Abb. 537. Geburt Christi; Kgm. Brüssel. — Abb. 538. Florentiner Holzschnitt von 1493.
Abb. 539 u. 540. Himmelfahrt Mariae und Auferstehung Christi, Kgm. Berlin.

in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹⁾ Sie stimmen technisch mit ihren Vorläufern, den luccanischen Verkündigungstoffen (vgl. Abb. 462) noch ziemlich überein: Das Muster steht in Darmgoldeinschlag auf rotem, selten grünem Seidengrund, die Fleischteile sind weiß, andere Einzelheiten blau eingeschossen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts verschwinden die gotischen Formen; Ornament und Architektur werden renaissancemäßig und in den Figuren kommt das Gepräge der florentinischen Kunst immer deutlicher zum Vorschein (Abb. 537). Die ganze Gattung ist allerdings bisher in der Regel für sienesisch angesehen worden.²⁾ Diese Zuweisung gründet sich, da ein urkundliches Zeugnis für Siena fehlt, vermutlich darauf, daß das Abzeichen des heiligen Bernardin von Siena († 1450), ein von geflammtten Strahlen umgebenes Jesusmonogramm, sehr oft als Zwischenornament oder Hauptmotiv in diesen Stoffen auftritt.³⁾ Aber das strahlende Monogramm war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Allerweltsmotiv, das auch ohne Beziehung zu dem sienesischen Heiligen überall verwendet wurde; für die florentiner Seidenweberei ist es durch den von Ghirlandai gemalten Impresenstoff besonders beglaubigt. Entscheidend für die Herkunft der Bortenstoffe ist die enge Verwandtschaft ihrer Bilder mit der florentinischen Kunst im allgemeinen und ihren Holzschnitten im besonderen. Vergleicht man den Titelholzschnitt (Abb. 538) eines 1493 erschienenen florentiner Buches⁴⁾ mit den Engeln auf Tafel 231 b (Abb. 539) und mit dem Christus oder den Cherubim auf T. 231 a (Abb. 540), so ist jeder weitere Beweis entbehrlich.

Im Verlauf der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden die Bortenstoffe zweifarbig, mit gelbem Einschlag auf rotem Kettenatlas, der zugleich die Linien der Innenzeichnung bildet. Das gelbe Muster ist in der Regel noch mit Darmgoldfaden etwas spärlich durchschossen; vergoldetes Silberlahngespinnst kommt bei dieser Gattung nicht vor. Der Motivenschatz ist beträchtlich. Wir finden die Verkündigung, die Geburt, die Taufe und die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt Mariae und die thronende Muttergottes, Engel das Kreuz oder das Bernardinszeichen anbetend, Apostel und Heilige in ganzer oder halber Figur; manches davon in mehreren Spielarten, je nachdem die Zeichnung sich breit in wagrechte oder schmal in senkrechte Streifen einfügen mußte. Von der Stigmatisierung des h. Franciscus ist mir nur ein Beispiel auf einer Granatsamtdalmatik des Reichenberger Museums bekannt.⁵⁾ Aus Verschiedenheiten der Bindung und der Randornamente ist zu schließen, daß mehrere Werkstätten, wenigstens drei oder vier, sich mit den kirchlichen Bilderstoffen befaßt haben. Bei einem durch edle Zeichnung hervorragenden Stück der Berliner Stoffsammlung mit dem h. Stephanus (Abb. 541) ist das Muster ausnahmsweise in Samt gewebt. Die Abbildung 542 vertritt eine vielleicht schon dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörende Art, welche durch die lineare Zeichnung auf schraffiertem Grund dem Crivellistoff Abb. 533 verwandt erscheint. Hier tritt zum erstenmal als sparsam verteilter Einschlag der dünne massive *Silberdraht* auf, der weiterhin viele florentinische Brokatstoffe der Hochrenaissance kennzeichnet.⁶⁾

Als Erzeugnisse der Arnostadt sind hier noch zwei Seidenstoffe zu erwähnen, die der Renaissance freilich nur wenig Raum gewähren. Der Damast aus Kloster Lüne Tafel 232 trägt als Herkunftszeichen den Mediceerring, gleich dem Ghirlandaiostoff gezeichnet, und

¹⁾ Gute Beispiele im Bargello und im Kestnermuseum von Hannover; auch Dreger T. 205b.

²⁾ Migeon, *Les Arts du Tissue*, S. 64; Kat. Errera nr. 39, 101, 189–196, 203–206, 308–313; Cox, *L'art de décorer les tissus*. — Alan Cole, *Ornament in european Silks*, fig. 53 hält diese Stoffe dagegen für venezianisch.

³⁾ Beispiele Kat. Errera nr. 39, 101, 193, 310; Dreger T. 206a.

⁴⁾ Frutti della Lingua, von Dom. Cavalca.

⁵⁾ Abgeb. Zeitschrift des nordböh. Gewerbemuseums 1910/11.

⁶⁾ Ein hervorragendes Stück dieser linear gezeichneten Borten ist bei Dreger T. 206c abgebildet.

zwischen den noch ziemlich gotischen Granatmotiven kleine Renaissancevasen. Auf dem in Danzig mit drei Meßgewändern vertretenen Granatstoff Tafel 233 äußert sich das Renaissanceempfinden in dem scharfen Kontrast zwischen dem weißen Muster und dem blauen Grund, in der ruhig klaren Flächenteilung durch das spitzovale Kranznetz. Ein florentinisches Ornament ist das die Herzstücke innerhalb des Blütenkranzes einfassende gerollte Band, das uns bereits auf Abb. 528 und den beiden Bortenstoffen Abb. 541 und 542 begegnete.

Florenz hat den besten Anspruch auf die Arbeiten eines unbekanntes Meisters, der aus schwerem Goldstoff auf besondere Bestellung Einzelstücke mit *abgepaßten Mustern* gewebt hat. Da solche Kraftstücke der Webekunst sehr freigebige Besteller zur Voraussetzung haben, ist die Zahl der Denkmäler gering. Urkundlich datiert ist ein Antependium in S. Francesco zu Assisi, das Papst Sixtus IV im Jahre 1475 dieser Kirche geschenkt hat (Abb. 543 und 544). Es besteht aus einem breiten gewebten Stück und einem oberen Randbesatz von Reliefstickerei aus Gold und Seide. Auf ersterem kniet in der Mitte der Stifter vor dem heiligen Franciscus; rechts und links umrahmen Kränze den Eichbaum der Rovere nebst der Inschrift „Sixtus IIII. Pont. Maximus“. Den Grund füllen von den Kränzen ausgehende Eichenzweige und ein blattumwundener Ast dient als Rahmen. Venturi¹⁾ gibt den Entwurf des Ganzen dem Antonio Pollajuolo, dessen Beziehungen zur Textilkunst durch die berühmten Bildstickereien im Dommuseum von Florenz beglaubigt werden. Die Zuweisung scheint mir vollkommen zutreffend; Kopf und Hände des heiligen Franciscus, in das Goldgewebe eingestickt, zeigen durchaus die Art des Meisters, während die Heiligenfiguren des gestickten Oberteils an die Tugendbilder seines Bruders Piero Pollajuolo in den Uffizien erinnern. Jedenfalls ist der Stil evident florentinisch. Die Ausführung des Gewebes ist ungemein reich und kostbar; auf glattem Goldgrund erhebt sich das Muster aus dichten Gold- und Silbernoppen, wobei dunkle Samtlinien die Umrisse und Innenzeichnung herstellen. In der Textur ganz identisch, aber schlichter im Entwurf ist ein Antependium des Doms von Toledo mit dem Kardinalswappen des Erzbischofs Pedro Gonzales de Mendoza († 1495), den man den tercer rey Kastiliens nannte, in der Mitte (Abb. 545). Das Grundmuster aus starken Ästen, welche Distelblüten mit gotisierenden Blättern einschließen, erscheint altertümlicher; eine reife Renaissanceform ist bloß der gleich den Eichenkränzen des Rovereantependiums vierfach gebundene Fruchtkranz um das Mendoza-wappen. Die Verteilung der natürlich gezeichneten Granatäpfel, Birnen, Mispeln zwischen den Blättern ist offenbar von den Robbiakränzen und den Ghibertitüren beeinflusst; auch das darf für die florentinische Herkunft dieser Goldstoffe angeführt werden. An den Papst und an den Primas von Spanien reiht sich als dritter Auftraggeber Matthias Corvinus, der kunstliebende König von Ungarn (1458—1490). Von den Goldstoffen, die er mit seinem Wappen weben ließ, ist eine Kasel — technisch den Antependien ganz gleich — in der Ofener Burgkapelle, früher in dem bosnischen Kloster Fojnicza erhalten (Abb. 546); eine vollständige Bahn desselben Gewebes besitzt Graf Erdödy in Galgocz.²⁾ Wenn Antonio Pollajuolo nicht bloß die Figuren des Sixtusantependiums, sondern wie zu vermuten das ganze Muster entworfen hat, so muß ihm auch der Corvinusstoff zugeschrieben werden. Denn der Fruchtkranz über den kraftvoll gezeichneten Adlern verrät dieselbe Hand.³⁾ Ein drittes Goldstoffantependium, heut im Besitz der Kirche S. Maria del Monte bei Varese, hat derselbe

¹⁾ L'arte 1906, S. 218.

²⁾ Der Stoff in Galgocz, von einer breiten Borte mit geflügelten Füllhörnern ringsum eingefast, ist von E. v. Radisics in der Zeitschrift Magyar Iparművészeti 1911, XIV S. 394 veröffentlicht.

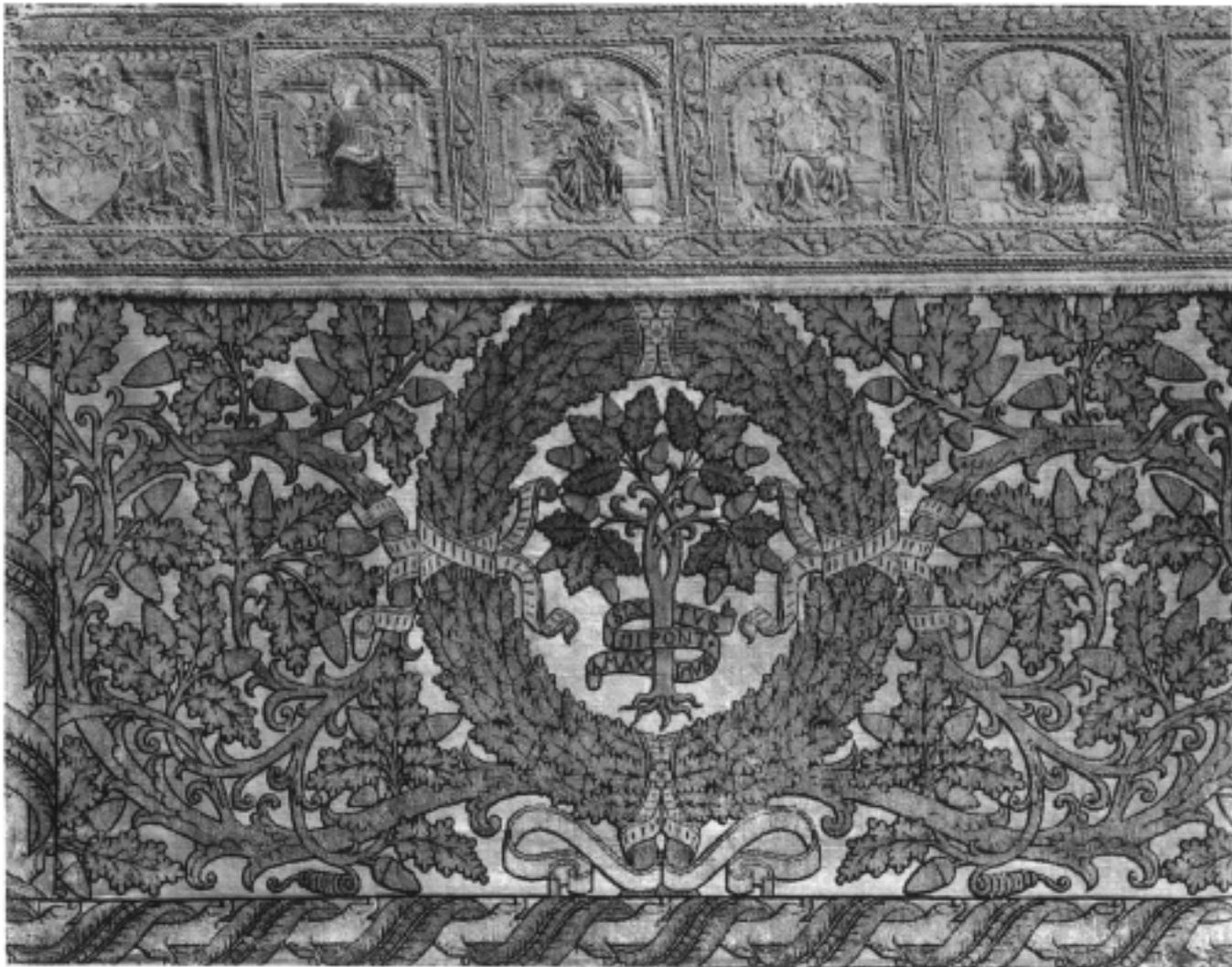
³⁾ Aus derselben Werkstatt besitzt der Graner Domschatz eine ganze Kasel, die in der Technik des Corvinusstoffes eine Variante des Musters der Dalmatik Abb. 535 aufweist, das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum einen Goldstoffabschnitt; wahrscheinlich gehört auch ein Fragment in Brüssel mit der Verkündigung, Kat. Errera nr. 130 d zu dieser Gruppe.



541



542



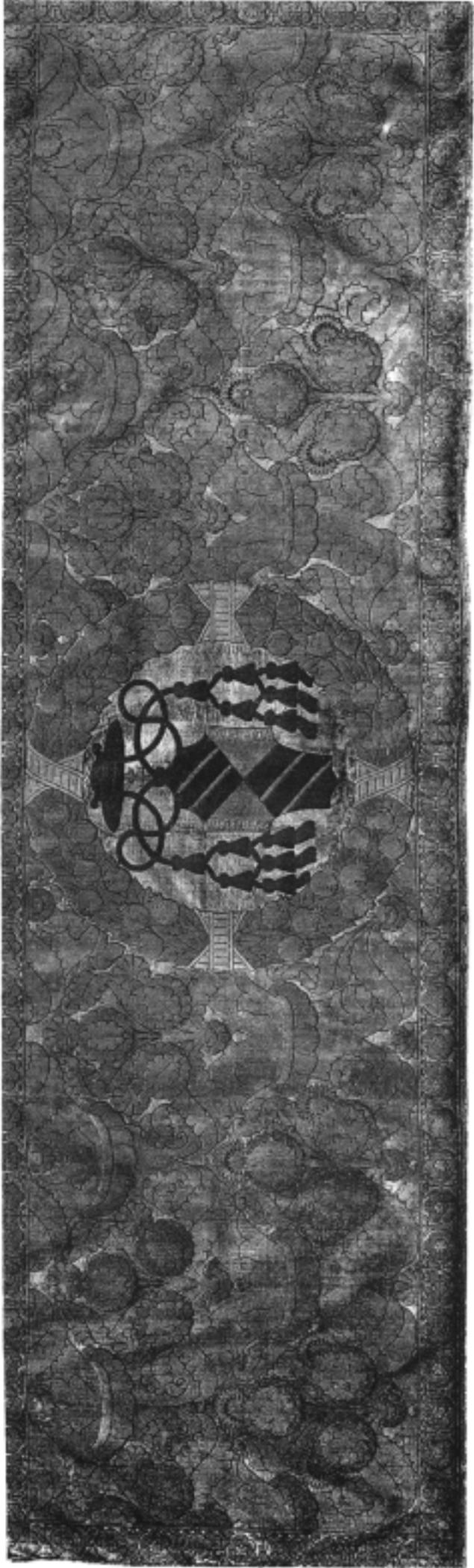
543

Frührenaissancestoffe.

Abb. 541 u. 542. Bortenstoffe, Kgm. Berlin. — Abb. 543. Teil des Sixtusantependiums in Assisi.



544



545

Abb. 544. Goldsamtantependium Sixtus' IV in Assisi v. 1475; gezeichnet von Antonio Pollajuolo.
Abb. 545. Goldsamtantependium des Kardinals Mendoza in Toledo.

Gedruckt und verlegt bei Ernst Wasmuth A. G., Berlin.



Abb. 546. Goldsamt mit dem Wappen des Königs Matthias Corvinus (1458—1490),
gezeichnet von Antonio Pollajuolo. Burgkapelle in Ofen.



547



548



549



550

Frührenaissancestoffe.

Abb. 547. Gotisierende Äste mit Früchten auf schraffiertem Grund. — Abb. 548. Goldstoff aus der Burgrunderbeute von 1476 im Museum von Bern. — Abb. 549. Samtstoff in Danzig, im S. Kensington Museum und Kgm. Berlin. — Abb. 550. Goldstoffkassel in Brandenburg.

florentiner Weber für Lodovico Sforza geliefert. Es zeigt in Reihen versetzt von Lorbeer- und Oelzweigen gerahmt das bekrönte Allianzwapen des Herzogs und seiner Gemahlin nebst ihren stark gekürzten Namen: Dux Mediolani Ludovicus Maria Beatrix Estensis Sforza An. Jugales.¹⁾

Mit Hilfe der am Corvinusstoff so ausgiebig verwendeten *naturalistischen Früchte* als Leitmotiv ist es möglich, die Gruppe der florentinischen Frührenaissancestoffe noch wesentlich zu vervollständigen. Der auf Tafel 234 b in einem Viertel der wirklichen Größe dargestellte Stoff (Abb. 547) mit rotgerändertem Muster auf schraffiertem Grund gleicht in der Textur vollkommen dem Bortenstoff Abb. 542, stilistisch jedoch mehr dem Antependium des Kardinals Mendoza. Die Verwandtschaft kommt hier weniger in den Früchten, als in der Zeichnung der schweren Äste und der sie umschlingenden Zackenblätter zum Ausdruck. Zum Ruhm der Seidenweberei von Florenz haben im Ausland vor allem ihre *Goldstoffe* beigetragen. Es gibt davon verschiedene Abstufungen, je nach der Kaufkraft der Abnehmer. Die schwerste und teuerste Art haben wir in den Pollajuolostoffen aus genopptem Silberlahn mit Samtkonturen kennen gelernt. Die zweite Gattung ist glatt gewebt in der Weise, daß der lediglich aus Metallfäden bestehende Einschlag eine dichte gleißende Goldfläche bildet, in welcher rote oder weiße Kettfäden eine lineare Zeichnung herstellen. Glanz und Kosten werden bei der dritten Art dadurch gemildert, daß im Einschlag immer ein gelber Seidenfaden mit einem Metallfaden abwechselt; die lineare Kettenzeichnung bleibt unverändert (vgl. Tafel 235). Weit aus das schönste Stück der glitzernden Goldstoffe ist als ein Mantel profanen Gebrauchs aus der Burgunderbeute von Granson 1476 nach Bern gekommen (Abb. 548). Hier bilden die Distelblüten des Mendozaantependiums, die naturalistischen Granatäpfel und Kastanien der Corvinuskasel die Füllungen eines Spitzovalnetzes auf schraffiertem Grund, das mit seinen stilisierten Renaissanceblüten wieder die Verbindung mit den Bortenstoffen gleich Abb. 542 herstellt. Demselben Zeichner ist ein engverwandtes Muster auf einer einfarbig hochroten, in zwei Höhen geschorenen Samtkasel in Danzig (Abb. 549, Abschnitte in den Stoffsammlungen Berlin und S. Kensington) zuzuschreiben. Von den spitzovalbildenden Ranken wachsen nach innen Kastanienbündel, nach außen Zweige mit Birnen, Mispeln und Granaten, wie sie schon Tafel 234 b (Abb. 547) aufweist. Von den billigeren Goldstoffen mit halb silbernem, halb seidenen Einschlag ist noch vieles erhalten; erwähnenswert ein ganzer Ornat aus Pluviale, Kasel und zwei Dalmatiken im Museum von Bern, der das Stifterwapen des Bischofs von Lausanne Aimé von Monfalcon (1491–1517) trägt. Die sehr ähnliche Kasel des Brandenburger Doms Tafel 235 (Abb. 550) verbindet die der ganzen Pollajuologruppe eigentümlichen Birnen, Kastanien und Granatäpfel mit den gotisierenden Fruchtformen von Abb. 547, wiederum auf schraffiertem Grund. Der Brandenburger Stoff ist auf einem Avignoneser Gemälde des späten 15. Jahrhunderts zu sehen.²⁾ Das Goldstofffragment Tafel 234 a hat manche Einzelheiten mit den vorgeführten Beispielen gemeinsam, doch fehlt ihm der sichere Wurf, der diese auszeichnet.

Es ist leicht zu erkennen, wie die hier zusammengestellten Seidengewebe, Samte und Goldstoffe durch viele stilistische und technische Merkmale miteinander verbunden werden. Sie bilden einen recht ansehnlichen Bestand von Frührenaissancegeweben, der mit dem Sixtusantependium und der Corvinuskasel, dem Berner Goldstoff und der Danziger Samtkasel einige der vollendetsten Schöpfungen der ganzen spätmittelalterlichen Seidenkunst einschließt. Florenz hatte also mindestens seit 1470 in der Seidenweberei eine Leistungsfähigkeit erlangt, die der führenden Stellung der Stadt im Kunstleben des Quattrocento entsprach.

¹⁾ Eine Abbildung enthält der oben zitierte Aufsatz von E. v. Radisics S. 352.

²⁾ H. Bouchot, La peinture en France sous les Valois T. 60; auch der Meister des um 1498 angesetzten Flügelaltars von Moulins hat Goldstoffe dieser Art gemalt.

In den Frührenaissancestoffen war eine der Arnostadt eigentümliche Richtung geschaffen, die in ganz Europa Anklang fand¹⁾ und in Venedig selbst, wie die Bilder Crivellis lehren, erfolgreich sich behauptete.

F. Spätmittelalterliche Gewebe aus Deutschland.

Über die deutsche Kunstweberei des späten Mittelalters ist weniger bekannt als über die der romanischen Zeit. Die ziemlich häufigen Futterstoffe aus Leinwand, die durch Modelldruck Rapportmuster erhielten, meist vereinfachte Nachahmungen der gleichzeitigen Seidenstoffe, kommen hier nicht in Betracht, weil die Weberei nur den ungemusterten Grundstoff zu liefern hatte. Auch von den gewirkten Cölner Borten muß ich an dieser Stelle absehen. Ihre in Seide und Hautgold ausgeführte Ornamentik aus streng stilisierten Blütenbäumchen, Rosetten, Wappen, Inschriften und Heiligenfiguren zeichnet sich durch große Selbständigkeit aus, und die unverwüsthliche Arbeit erklärt die weite Verbreitung, die diese Paramenten fanden. Sie zählen aber nicht zur eigentlichen Rapportweberei, weder stilistisch noch technisch.

Wahrscheinlich deutsche Arbeit aus der Zeit vor 1400 ist eine sehr seltene Gattung von *Halbseidenstoffen*, deren Hauptkennzeichen die Kette aus dunkelblau gefärbten Leinenschnürchen ist. Mit feinen, wenig sichtbaren Schußfäden locker gebunden, bildet sie den dunklen Grund für die aus weißer (auch etwas roter und grüner) Seide und aus Darmgold eingeschossenen Muster. Die letzteren (Abb. 551) sind vergrößerte, sonst ziemlich treue Wiederholungen luccanischer Diaspermuster aus dem 14. Jahrhundert (vgl. Abb. 275). Da nur einige Stücke in den Stoffsammlungen von Berlin, Düsseldorf und London bekannt sind, läßt sich über die Heimat noch nichts sagen.

Umfangreicher ist eine Gruppe *niederdeutscher Halbseidenstoffe*, von der das Museum in Braunschweig aus der dortigen Martinskirche eine Reihe vollständiger Meßgewänder besitzt. Hier wird die weißliche Leinenkette durch den Einschlag aus Seide und Darmgold dem Auge verborgen. Meistens steht das Muster weiß auf rot, doch kommen auch mehrfarbige Stoffe vor. Seltener sind Halbseidenbrokate, deren weitständig eingeschossener Darmgoldfaden dem Gespinst der Cölner Borten ähnelt. Die Blütezeit der Gattung fällt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, denn der vorherrschende Mustertypus (Abb. 552, Kasel in Braunschweig und Abb. 553, Kasel im Museum Schwerin) lehnt sich an die italienischen Brokate jenes Übergangsstils, der Tierbilder mit spätgotischem Pflanzenornament

¹⁾ Ein starker Einfluß der florentiner Frührenaissancestoffe ist in Spanien bemerkbar. Das Muster eines der schönsten spanischen Knüpft Teppiche im Berliner Kunstgewerbemuseum (Bode, Vorderasiatische Knüpft Teppiche fig. 86, Lessing, Vorbilderhefte XIII, 16) ist nichts anderes, als eine vergrößerte Variation des florentinischen Seidenstoffes Abb. 535 und der prachtvolle Goldsamtmantel mit den Wappen von Kastilien, Leon, Aragon, Valencia und Granada, den das Lyoner Museum aus der Sammlung Spitzer erwarb (abgeb. Cox T. 31 u. 33; Collection Spitzer V, Etoffes T. 5) ist technisch und stilistisch von der Pollajuologruppe abhängig.

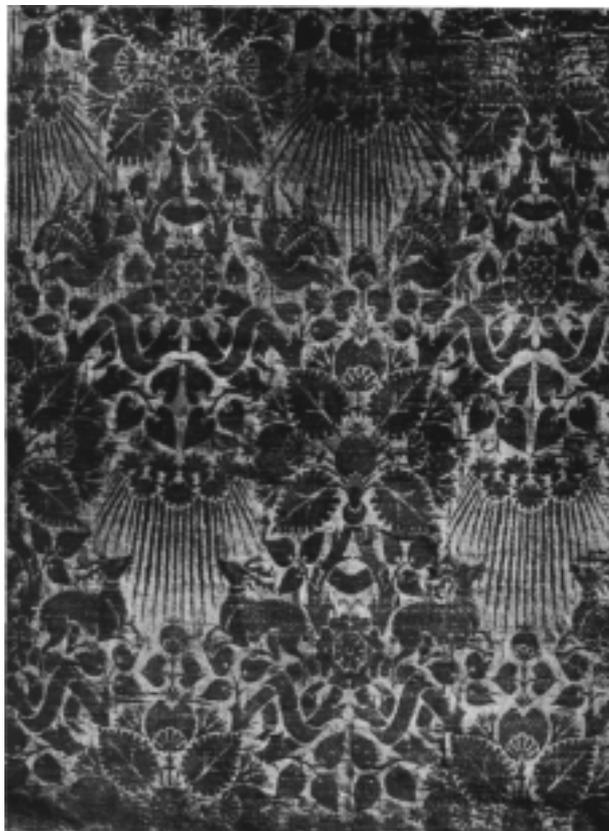


Abb. 554. Venezianer Brokat 2. Hälfte 15. Jahrh.



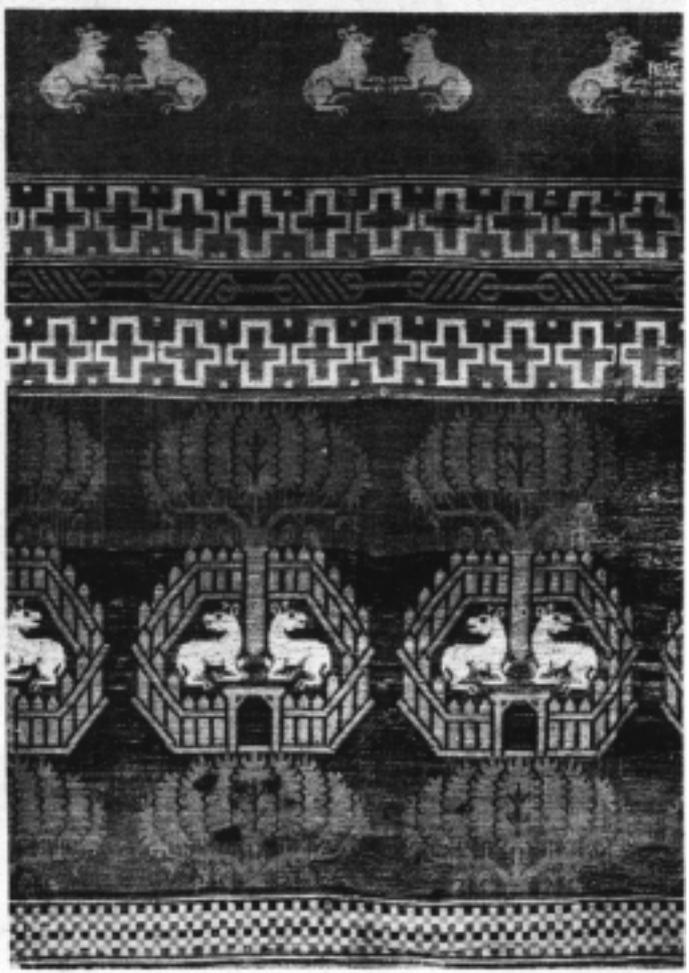
551



552



553



555

Abb. 551. Halbseidenstoff mit luccanischem Diaspermuster (vgl. Abb. 275) um 1400. Kgm. Düsseldorf.
Abb. 552 u. 553. Niedersächsische Halbseidenstoffe nach venezianischen Mustern; Kaseln in Braunschweig
und Schwerin. — Abb. 555. Wollstoff nach venezianer Vorbild (vgl. Abb. 479), Ende 15. Jahrh. Kgm. Berlin.

symmetrisch verbindet. Wie weit freilich der deutsche Weber durch Vereinfachung und eckige Versteifung von seinem Vorbild sich entfernt, lehrt ein Vergleich mit dem italienischen Brokat Abb. 554, der ebenfalls Hirsche, Vögel und verwandte Blattbündel enthält. Gelegentlich werden die Muster aber auch über die Vorlage hinaus im Sinn der deutschen Gotik erweitert und bereichert; so sind auf einer Kasel in Braunschweig unter den von Hunden angefallenen Hirschen die Jäger mit dem Spieß, das Hifthorn blasend, dargestellt. Außerhalb Braunschweigs sind solche Halbseidenstoffe nur vereinzelt, in Schwerin, Lüneburg, Danzig aufgetaucht. Man wird ihre Heimat also wohl im niedersächsischen Gebiet zu suchen haben.

Da in Lessings Tafelwerk zwei deutsche Wollstoffe Aufnahme gefunden haben (Tafel 32a und 236), ist eine kurze Äußerung darüber nicht zu umgehen, obgleich die Musterweberei in Leinen und Wolle außerhalb unserer Aufgabe liegt. Dieser Gewerbszweig ist in Deutschland gewiß in vielen Gegenden von zünftigen und häuslichen Betrieben geübt worden, wo Flachsbaum und Schafzucht zur Verwertung der Rohstoffe drängten. Da aber den für profane Zwecke bestimmten Erzeugnissen der Schutz der Kirche fehlte, dem wir die Erhaltung der alten Seidenstoffe verdanken, sind mittelalterliche Überreste wie Tafel 32a, deren Muster noch an die romanische Tradition erinnert, sehr selten geworden. Die Menge der kleinen Betriebe, die nur einem örtlich beschränkten Abnehmerkreis dienten, ist daher spurlos verschollen und vergessen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts tritt aber eine Werkstatt hervor, von deren Erzeugnissen viele und zum Teil ansehnliche Stücke erhalten sind, weil sie auch in der Kirche als Altardecken, Antependien und Teppiche verwendet wurden. Im Hause mögen sie gleich den schleswigschen Beiderwandstoffen des 18. Jahrhunderts vornehmlich als Vorhänge an Himmelbetten gedient haben. Es sind derbe Stoffe aus Leinenkette und mehrfarbigem Wollschuß, die in Stücken von 95 cm Breite und 245 cm Länge gewebt wurden. Die Wirkung des Goldfadens ersetzt grober Messinglahn, wie er auch bei schweizerischen Wirkteppichen gotischer Zeit vorkommt. Die auf italienische Seidenstoffe zurückgehenden Muster verarbeiten hauptsächlich drei Motive: heraldische Lilien in verschiedener Größe, oft in Rautennetzen verteilt, dann Granatapfelmuster,¹⁾ schließlich Tierbilder in wagrechten oder senkrechten Streifen (Abb. 555). Vergleicht man die in Gehegen sitzenden Tiere und die gekerbten Blätter dieses Stückes mit dem venezianischen Seidenstoff Abb. 479, so bleibt über die Musterquelle kein Zweifel. Die Werkstatt entwickelte aber auch eine anerkennenswerte Selbständigkeit; die spätgotischen Ranken der Tafel 236 sind echt deutsch und auch für den Reigen nackter Kinder, der wohl schon auf das 16. Jahrhundert deutet, bieten die Seidenstoffe Italiens kein Vorbild. Über die weite Verbreitung dieser Stoffe in ganz Deutschland geben die Abbildungen auf Gemälden der Zeit um 1500 Auskunft. Eine Variante der Abbildung 555 ist auf Zeitbloms Heerberger Altar von 1497 als Altarbehang zu sehen; ein einfacheres Muster auf einem Bild Hans Burkmaiers von 1501 in Augsburg. Einen Stoff mit Adlern und Hasen, von dem das Berliner Kunstgewerbemuseum ein Antependium und das Diöcesanmuseum in Cöln einen großen Vorhang besitzt, hat der Meister des Marienods auf seinem Hauptwerk im Wallrafmuseum gemalt. Die reichsten und ausführlichsten Wiedergaben solcher Gewebe finden sich auf Bildern in der Marienkirche zu Lübeck. Solange aber keine archivalische Auskunft zuhilfe kommt, kann man darin einen Hinweis auf die engere Herkunft schwerlich erkennen.

¹⁾ Zwei Abschnitte im Portfolio des S. Kens. Museums abgebildet; eine vollständige Bahn bei Dreger T. 156.

VIII. Die Hauptströmungen in der Seidenweberei der Neuzeit von 1500 bis 1800.

Stellt man die Erzeugnisse der europäischen Seidenweberei von der Renaissance an den Schöpfungen des Mittelalters gegenüber, so fällt der Vergleich — kunstgeschichtlich betrachtet — im großen und ganzen nicht zugunsten der Neuzeit aus. Das heroische Zeitalter der stärksten künstlerischen Anstrengungen geht mit der Gotik zu Ende. Die späteren Erfolge liegen mehr auf dem Gebiet der gewerblichen Ausdehnung, wenigstens solange, bis Lyon die Führung gewinnt und durch die eifrige Pflege des Naturalismus, durch die Verfeinerung der Farbigkeit und der stofflich-technischen Wirkungen der Musterzeichnerei wieder frisches Leben einflößt.

Die auf Formenklarheit gerichtete und entschieden plastisch empfindende Renaissance war für die Ausbildung des reinen Flächenornaments und der Rapportmusterung ohne Ende wenig veranlagt. Während des Mittelalters hatte die italienische Weberei, wie wir sahen, vom Osten die Befruchtung empfangen, welche die flachmusterarme Kunst des Abendlandes ihr versagte. Diese alten weltumspannenden Beziehungen wurden nun gelöst; die Renaissance hat vollendet, was die Spätgotik begonnen, die Abkehr von den Seidenmustern des Orients, deren Italien nicht mehr zu bedürfen glaubte. Wirtschaftliche Rücksichten zum Schutz des heimischen Gewerbes haben dabei mitgesprochen; im Jahre 1490 verbot der Senat von Venedig die Einfuhr orientalischer Seidengewebe mit der Begründung, daß jetzt von derartigen Stoffen eine genügende Anzahl, welche an Schönheit die des Orients übertreffen, in Venedig selbst hergestellt würde.¹⁾ Das Selbstbewußtsein war nicht unbegründet; im 16. Jahrhundert war der Seidenstil des vorderen Orients viel abhängiger von Italien, als umgekehrt. So stark die venezianer Stoffe aus der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance die osmanischen Muster beeinflusst haben, so gering war damals die Gegengabe des Ostens. Die bemerkenswerteste Neubildung des Ornaments im Türkenreich, die bekannten osmanischen Blumen, Nelken, Tulpen, Hyazinthen, finden sich am ehesten noch in spanischen Renaissancestoffen verwertet (Abb. 556), in Italien sehr wenig, in Frankreich gar nicht.

Die Musterzeichenkunst Italiens steht nun ganz auf eigenen Füßen. Bringt schon die Ablehnung fremder Motive eine gewisse Einförmigkeit mit sich, so wird der Eindruck des Ermattens der Erfindungskraft während des 16. und 17. Jahrhunderts noch verstärkt durch das Ausscheiden des animalischen Elements. Die Tierbilder, die von der Antike bis in die Spätgotik hinein den Kern der Seidenmuster bildeten, werden von der Renaissance, trotz ihrer sonstigen Vorliebe für figürliche Motive, bis auf geringe Überbleibsel, meistens von heraldischer Bedeutung, beseitigt. Im Sinne der ästhetischen Kultur war das ein Fortschritt; aber für das nunmehr lediglich auf die Variation von Pflanzenformen angewiesene Flächenornament bedeutete der Verlust der belebenden Tierbilder immerhin eine merkliche Verarmung.

¹⁾ Broglio d'Ajano, S. 58.

Seitdem die ‚Musterbildung‘ sich unabhängig vom Orient vollzieht, kommen darin die gleichzeitigen Stilwandlungen der europäischen Kunstentwicklung deutlicher zum Ausdruck, als während des Mittelalters. Doch behält das Weberornament noch immer sein besonderes Gepräge. Aus den allgemeingültigen Zierformen des Zeitstils hat es nur sehr wenig übernommen; die Grottesken der italienischen Renaissance oder des französischen Barock, das Muschelwerk des Rokoko sucht man in den Seidenstoffen vergebens. Solchen Entlehnungen steht eben immer der Wesensunterschied zwischen plastisch-tektonischen Formen und rapportierenden Flachmustern im Wege. Erst im späten 18. Jahrhundert, als der fortschreitende Naturalismus bei plastisch gedachten Mustern anlangte, wurden die Grenzen der beiden Kunstgebiete soweit verwischt, daß die Dekorationsmotive des Stils Louis XVI ohne erhebliche Veränderungen in die Seidenweberei übergehen konnten (vgl. T. 305 a, e, 307 a, b, Abb. 598).

A. Italienische und spanische Seidenstoffe der Renaissance und des Barockstils.

Im 16. Jahrhundert blieb Italien noch unbestritten das erste Seidenland Europas. Der Seidenbau wuchs und gedieh, namentlich in Venetien, Piemont und der Lombardei; im Besitz ausreichenden heimischen Rohstoffs breitete die Weberei sich aus und kam nun auch in einer Menge kleinerer Städte zur Blüte, die mit den schlichten und billigen Stoffen ihr Auskommen fanden, welche der zunehmende Massenbedarf des Mittelstandes verlangte. Den Kunstbetrieb hielten die alten Seidenstädte mit bewährter Tradition fest; Venedig, Florenz, Mailand, Genua, Lucca und Bologna werden immer wieder als die Heimat der Goldstoffe, Samte, Damaste und sonstigen kostbaren Gattungen genannt. Welche Stoffe den einzelnen Städten zukommen, ist nicht herauszufinden; nur lassen sich ein paar Mustergruppen mit spät nachwirkender Gotik für Venedig, andere als Ausläufer der Frührenaissancestoffe für



Abb. 556. Spanischer Renaissancestoff mit osmanischen Blumen. S. Kensington Museum.

Florenz festlegen. Lucca, das dem Wettbewerb der nahen Kunstmetropole Florenz nicht standhalten konnte, geriet ins Hintertreffen; von 1585–1645 gingen 88 luccheser Seidenhäuser zugrunde.¹⁾ Auf Luccas Kosten ist das florentinische Seidengewerbe groß geworden. Noch erfreuen sich die Stoffe von Venedig großen Rufes; aber es scheint, daß die Weber sich den wechselnden Ansprüchen des europäischen Marktes nicht genügend anpaßten. Der venezianer Gesandte Marino Cavalli berichtet um 1550 an die Signorie, daß Frankreich, damals einer der größten Seidenkonsumenten, aus Venedig jährlich bloß für 60000 Scudi Seide, Gläser und Schmucksachen bezöge, während die Genuesen und Toskaner ungeheuren Nutzen aus dem Lande holten. Denn ihre Arbeit sei ganz nach dem Geschmack der Franzosen, das heißt sie machen Stoffe von geringem Preis und noch geringerer Dauer. Das sei grade, was die Franzosen brauchten, die ein Kleid nicht sehr lange tragen mögen.²⁾

Die spanische Seidenweberei stand unter den großen Königen Karl V und Philipp II in voller Blüte, bis Philipp III um 1610 durch die Austreibung der Morisken das Land eines vortrefflichen Arbeiterstammes beraubte. Während des 16. Jahrhunderts waren die schweren Goldstoffe Spaniens überall begehrt und auch Italien hat viel davon aufgenommen. Doch hatte Spanien für die Stilbildung geringere Bedeutung, da es seit der Aufnahme der Renaissance vorwiegend italienischen Vorbildern folgte.

Von französischen Seidenstoffen ist aus dem 16. Jahrh. noch gar nichts sicheres bekannt. Zwar reicht die erste Einrichtung von Seidenwebereien in Lyon und Tours bis um 1470 zurück.³⁾ Von Ludwig XI an ließen es die französischen Könige nicht an Privilegien fehlen, um italienische Weber, vornehmlich Genuesen, heranzuziehen. Tatsächlich sind auch während des 16. Jahrhunderts in Lyon und Tours, zeitweilig auch in Paris und Montpellier Seidenstoffe gewebt worden, die jedoch vermutlich bloß für die geringeren italienischen Sorten Ersatz bieten konnten. Der Aufstieg ging sehr langsam von Statten. Lyon war während der Renaissance noch nicht als Weberstadt bedeutend, sondern bloß als der Hauptstapelplatz für die von auswärts nach Frankreich eingeführte Seide. Hier saßen die Vertreter der großen Seidenhäuser von Florenz, Lucca, Genua und Mailand,⁴⁾ die der französischen Weberei nicht wohlwollend gegenüber standen. Noch unter Heinrich IV konnte das einheimische Seidengewerbe trotz der warmen Fürsorge des Königs dem Verbrauch fremder Stoffe keinen nennenswerten Abbruch tun. Von einem maßgebenden Eingreifen in die künstlerische Entwicklung ist nichts zu bemerken, bis endlich im späten 17. Jahrhundert der allgemeine Aufschwung der französischen Kunst unter Ludwig XIV auch die Seidenweberei auf die Höhe mit emporhob. Ihre Glanzzeit beginnt also erst mit dem Spätbarock.

Die Übergangsformen der Granatmuster.

Während die Renaissance in der Baukunst und den ihr folgenden Kunstzweigen eine ganz neue Formenwelt gegen die Gotik durchsetzt, äußert sich ihr Sieg in der Weberei keineswegs als ein Bruch mit der Tradition, sondern vielmehr als eine allmähliche Umwandlung des Vorhandenen. Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, soweit sie nicht noch gotische Muster beibehält, wird ganz durch die *Anpassung der Granatmusterung* an den neuen Geschmack in Anspruch genommen. Die Renaissance wählte aus den verschiedenen gotischen Musterschemen das während des 15. Jahrhunderts weniger begünstigte Spitzovalnetz mit Granatmotiven, weil es streng symmetrisch eine feste großzügige Flächengliederung gewährte. Die reinen Granatmuster ohne Rankenverbindung (vgl. Abb. 504) hat das 16. Jahrh. bald fallen gelassen; einen der nicht häufigen Versuche, auch diesen Typus zu adaptieren, zeigt

¹⁾ Erculei, Tessuti e merletti, S. 28.

²⁾ Franc. Michel II S. 285.

³⁾ Franc. Michel II S. 270 ff.

⁴⁾ Francisque Michel II S. 278 nennt unter den in Lyon ansässigen Italienern während des 15. und 16. Jahrhunderts die Gondi, Guadagni, Strozzi, Pitti, Pazzi, Baglioni, Salviati, Capponi u. a.