

ITALIEN I. HÄLFTE 16. JAHRH.



557



558



559



560

Umbildung der Granatmuster in Renaissanceformen.

Abb. 557. Samtstoff mit Ästen und Palmetten, Kgm. Cöln. — Abb. 558. Samtbrotat mit Vasen und Granat-
äpfeln, Kgm. Berlin. — Abb. 559. Vasenmuster zweifarbig auf schraffiertem Grund, Florenz. — Abb. 560.
Desgleichen mehrfarbig; beide Stoffe Kgm. Berlin.

Tafel 237. An der ursprünglichen Anordnung und den Einzelheiten der Granatbildungen ist hier noch nichts geändert; nur der einrahmenden Rose wird der gotische Linienschwung genommen und das knorrige Astwerk wandelt sich in ein leichteres Gewinde. Von den Übergangsformen des Spitzovalschemas enthalten unsere Tafeln mehrere Beispiele. Zwei verschiedene, mindestens drei Jahrzehnte auseinander liegende Entwicklungsstufen eines im wesentlichen gleichartigen Musters geben T. 238a und T. 239. Die an dem älteren florentiner Brokat (T. 238a) mit dem einrahmenden Kranz eben beginnende Umbildung ist bei dem jüngeren Halbseidenstoff (T. 239) bis zu völliger Austreibung der Gotik fortgeschritten. Wie die Renaissancevoluten, die hier die Granatfrucht umgeben, aus der gotischen Rose entstanden, das kann man schon an T. 237 beobachten.¹⁾ Dem Granatmuster T. 240a hat die Renaissance gebuckelte Knäufe zugefügt; bei dem verwandten Stück T. 240b die Frucht durch palmettenförmige Blumenbündel ersetzt, die sichtlich mit den florentinischen Frührenaissancemustern (vgl. Abb. 535) zusammenhängen. Auch in den nächstfolgenden Beispielen unterliegen vornehmlich die Mittelfüllungen der Neubildung. Der venezianer Samtbrok T. 241 verbindet mit gotischen Ästen ein renaissancemäßiges, aber noch ziemlich unentschiedenes Herzstück; die Tafel 242 (Abb. 557) und T. 243 führen mit ihren Akanthuspalmetten inmitten der Astrahmen auf diesem Weg einen guten Schritt weiter.

Zu den reiferen Schöpfungen des Übergangsstils zählt der ins zweite Viertel des 16. Jahrh. fallende Samtbrok T. 244 (Abb. 558) mit Blumenvasen und Granatzweigen in einem Netz aus verknoteten Schnüren oder Bändern. Als eine venezianer Arbeit führt das Muster noch viel von der spätgotischen Wuchtigkeit mit sich; aber die reinliche Scheidung von Rahmen und Füllung ist ganz im Sinn der Renaissance. Eine erfolgreiche Neuerung ist die aus dem blütenumstellten Granatmotiv hervorgegangene *Blumenvase*. Zeitgemäß abgewandelt geht sie in hundertfältigen Spielarten durch die Muster der Spätrenaissance und des Barock (vgl. T. 260, 268—270) und bleibt sogar in Lyoner Stoffen nach 1700 noch erkennbar. Der gleiche Grad gotischer Empfindung und dieselben verknoteten Bänder sind auch dem zweischichtigen Samtstoff T. 245a zu eigen, der meistens nur in 30 cm schmalen Bahnen gewebt wurde, weil er für die Schulterstreifen der venezianer Ratstracht bestimmt war. Als amtliches Abzeichen hatten diese Samtstreifen ein feststehendes Muster, dessen Grundformen selbst die ganz barocke Ausführung T. 245b aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. noch nicht verwischt hat. Übergangsmuster für besondere kirchliche Zwecke, die deshalb abseits der Hauptströmungen liegen, zeigen die beiden in zwei Höhen geschorenen Samte T. 246 und T. 247, der eine noch gotisierend mit Kreuz und Dornenkrone, der andere mit dem Katharinenrad und dem Petrifelsen unter Krone und Palmzweigen.

Die weitere Gestaltung der Granatmuster während der Hoch- und Spätrenaissance veranschaulichen die Tafeln 248 bis 252. Kennzeichnend für die zweite Hälfte des 16. Jahrh. ist die Umbildung der Äste in geschachte oder sonstwie geometrisch gemusterte Bänder. Dabei bleibt das Motiv der Bandverknotung lange erhalten (T. 248, 249, 252). In dieser Gruppe haben die älteren Beispiele noch die geschlossene Flächenteilung durch das Spitzovalnetz; bei den jüngeren Stücken T. 251 und T. 252, die um 1600 anzusetzen sind, löst sich der Zusammenhang und das grundfüllende Rankenwerk gewinnt die Oberhand.

Florenz hat die Bortenstoffe mit biblischen Bildern (vgl. T. 231, Abb. 537, 538) die Hochrenaissance hindurch weitergeführt, ebenso die von der Pollajuologruppe herstammenden Vegetabilmuster mit Vasen, Früchten und Blumen, die durch eine ungemein edle und feine Zeichnung und durch eine mehr lineare als koloristische Musterbildung sich von den Arbeiten anderer Städte leicht unterscheiden (Abb. 559 u. 560).

¹⁾ Das Rautenmuster auf T. 238b aus verkreuzten Goldbändern, das wie eine genähte Litzenarbeit aussieht, ist eine Neubildung der Renaissance ohne gotische Vorstufe und stilgeschichtlich von geringer Bedeutung, weil es späterhin nur wenig Nachfolger gefunden hat.

Es würde nicht richtig sein, alle Granatstoffe des Übergangsstils, die in der Art der Abb. 558 noch gotische und Renaissanceformen vereinen, in die erste Hälfte des 16. Jahrh. zu setzen. In Venedig wenigstens wurden gotisierende Granatmuster größten Maßstabes in einfarbigem Samt (Abb. 561) oder Seidendamast während des ganzen 16. Jahrh. weitergewebt, weil solche Stoffe für die Dogen- und Senatorentalare (Beispiele im Correr-Museum und Berliner Kunstgewerbemuseum) gebraucht wurden. Sie blieben indes nicht lediglich diesem Zweck vorbehalten, sondern sind allerwärts als Kleider- und Wandstoffe benützt worden. So ist auf Holbeins Gesandtenbild in London sowohl die Schauben des Bischofs von Lavour als auch der Vorhang aus diesen venezianer Damasten gefertigt, ebenso das Oberkleid der Herzogin Eleonora von Toskana auf Bronzinos Bildnis in Turin.¹⁾

Spanische Renaissancestoffe.

Noch viel konservativer war die *spanische Webekunst*. Sie pflegte als eine ihrer geschätztesten und verbreitetsten Gattungen golddurchschossene Seidenstoffe mit sehr großen Granatmustern, bei denen gotisch gewundene Blätter das artischockenförmige Herzstück umgeben. Auch im Astwerk wirkte die Gotik unverkennbar nach (Abb. 562). Die Herkunft der in spanischen Kirchen reich vertretenen und von spanischen Malern oft dargestellten Gattung ist nicht fraglich; denn bei mehreren Stücken verbinden sich die gotischen und Renaissanceformen mit spezifisch spanischen Arabesken;²⁾ eine Kasel der Wiener Stoffsammlung³⁾ erweist sich auch durch den Stil des gestickten Besatzes als spanische Arbeit und verschiedene Beispiele des Brüsseler Museums wurden in Madrid erworben. Diese Goldstoffe lassen sich auf Bildern durch mehr als hundert Jahre verfolgen. Dasselbe Muster, welches Sir Henry Guildford auf Holbeins Bildnis von 1527 trägt, hat Philippe de Champaigne als Hintergrundbehang seines Richelieubildes im Louvre (um 1630) gemalt. Die Unterschiede sind ganz unwesentlich. Noch später hat Velasquez eine Variante als Betpultdecke auf den Bildern König Philipps IV und seiner Gemahlin Maria von Österreich im Prado wiedergegeben.⁴⁾

In großen Mengen sind spanische Renaissancestoffe erhalten, welche *maureske Formen* bis weit in das 17. Jahrh. fortführen. Sie bilden ihre Muster aus mageren, ganz arabeskenhaften Ranken, welche artischockenförmige Herzstücke in spitzoval oder symmetrisch geschweifte Felder einschließen (T. 253–256). Jedes Muster besteht aus zwei in Textur oder Farbemiteinander kontrastierenden Rankensystemen, die sich verkreuzen und durchschlingen (Abb. 563). Die Textur der reichsten Stücke wie T. 253 schließt sich an die florentiner Pollajuologoldstoffe an: Die Blüten und breiteren Arabesken bilden auf dem glatten Grund ein Relief aus dicken Gold- und Silberknöpfen mit Samtkonturen, während das leichtere Rankenwerk bloß in Samt gewebt ist. Dem Grund verleiht ein dichter Einschlag aus dem zuerst in Florenz aufgekommenen Silberdraht metallischen Glanz. Die spanischen Weber haben von diesen feinen gezogenen Drahtfäden, je nach Bedarf weiß oder vergoldet, den ausgiebigsten Gebrauch gemacht; als sicheres Kennzeichen spanischer Arbeit können sie jedoch nicht dienen, weil auch die Italiener und namentlich die Florentiner sie während des 16. Jahrh. und wahrscheinlich noch länger benützten. Für die spanischen Muster in der Art von T. 253 und T. 254, welche die Arabesken schon sehr renaissancemäßig behandeln, gibt Bronzinos Bildnis der Herzogin Eleonora von Florenz, der Tochter des neapolitaner Vizekönigs Don Pedro von Toledo (Abb. 564), eine Datierung auf die Mitte des 16. Jahrhunderts. Damit ist aber nicht die ganze Geltungsdauer der Gattung umschrieben; ihre

¹⁾ Dreger Entw. T. 225.

²⁾ Kat. Errera nr. 229, 229a.

³⁾ Dreger T. 239.

⁴⁾ Der Stoff ist in Brüssel, Kat. Errera nr. 229a und in der Berliner Stoffsammlung erhalten. Im Katalog der Stoffsammlung des Museums von Barcelona nr. 156, wird die Gattung Toledo zugeschrieben.

ITALIEN UND SPANIEN 16. JAHRH.



561



562



563



565

Hochrenaissancestoffe mit Ausläufern der Granatmuster.
Abb. 561. Grüner Samt, Florenz oder Venedig um 1550, Kgm. Berlin. — Abb. 562 u. 563. Spanische Goldbrokate, nach Kumsch und Collection Besselièvre. — Abb. 565. Florentiner Brokat mit Rankenmuster, Kgm. Berlin.

Anfänge reichen weiter zurück, denn die Spitz-
ovalfelder aus vier Arabeskenblättern, die in der
Regel wie auf T. 255 und T. 256 das Hauptmuster
bilden, schließen sich an die spanischen Futter-
stoffe des 15. Jahrh. (vgl. Abb. 381) an. Nach der
anderen Seite zeigen Bilder von Zurbaran diese
Stoffe noch im 17. Jahrh. in Gebrauch.

Für eine dritte ziemlich umfangreiche Gruppe
spanischer Renaissancegewebe muß die Abb. 566
genügen. Die Muster zeigen in lebhaften Farben,
grün, gelb und weiß auf rotem Grund, immer
ohne Metalleinschlag, eine unruhige, zuweilen
schon barocke Mischung von osmanischen Blumen
und grottesken Spätrenaissancemotiven, nament-
lich Brunnenbecken, auch Tiere und Amoretten.¹⁾
Die Stoffe gelten in der Regel als italienisch;²⁾ nach
der Textur und der typischen Farbenstellung er-
weisen sie sich jedoch als die direkten Nachfolger
der granadischen Seidenstoffe aus dem späten
Mittelalter (vgl. T. 127 a b, T. 128; Abb. 372 bis
374), welche bis in den Beginn des 16. Jahrhun-
derts den mauresken Stil beibehalten hatten. Bei
diesen sind auch die sonst ungewöhnlichen weißen Umrisse bereits vorhanden.

Da im Verlauf des 16. Jahrhunderts auffallend gemusterte Seidenstoffe aus der welt-
lichen Männertracht mehr und mehr verschwanden, so hat die Neuzeit, wenn es auf be-
sondere Prachtentfaltung ankam, für diesen Zweck in viel höherem Maß als das Mittel-
alter die Stickerei zuhelfe genommen, die eine tektonische Schmuckverteilung ermöglichte.
Aus der entschiedenen Bevorzugung der Stickerei erklärt sich das Samtmuster T. 257 als ein
vereinzelter Versuch, Zierformen der Nadelarbeit in die Weberei zu übernehmen. Das
Muster ist nach der Anlage und den Einzelheiten eine Nachahmung gestickter Litzen, wie
sie auf spanischen Trachtenbildern des 17. Jahrhunderts nicht selten zu sehen sind. Um-
gekehrt zeigt das Fragment einer Samtschleppe oder eines Frauenrockes T. 258 ein schein-
bar gewebtes Muster durch freie Handarbeit hergestellt. Die mühevollen Arbeit, ein abge-
paßtes, über das Vermögen der Weberei hinausgehendes Muster durch freihändiges Sche-
ren des Samtes herauszubringen, scheint nicht ganz vereinzelt gewesen zu sein, wie ja schon
die vortreffliche Ausführung des Berliner Fragments eine sehr geübte Hand zur Voraus-
setzung hat. Auf Mantegnas Fresko im Kastell von Mantua, das die Begegnung des Mark-
grafen Ludwig mit seinem Sohn, dem Kardinal Francesco Gonzaga darstellt, ist schon im
Jahre 1474 ein ganz ähnlich gemusterter Samtvorhang gemalt. Der Samt auf T. 258 (ein
größeres Stück davon ist im Bargello) wurde in Spanien gefunden und für das künst-
lich verflochtene Bandornament bietet die spanische Kunst ebensoviel Analogien wie die
italienische.

Ein minderwertiges Surrogat, dessen Musterung mit der Webekunst gar nichts mehr
zu tun hat, ist der gepreßte Samt auf T. 259. In der Regel wurden zur Musterpressung mit
heißen Eisenformen bloß rauhe Woll- oder Baumwollsamte verwendet, die unter dem Na-



Abb. 564. Eleonora von Toledo in spanischem Brokat-
gewand, um 1550.

¹⁾ Ein Amorettenmuster bei Dreger T. 274.

²⁾ Vgl. Kat. Errera nr. 246–247; nur Alan Cole, Ornament in european Silks fig. 94 vermutet osma-
nische Arbeit. Letzteres wird schon dadurch ausgeschlossen, daß ein Stück in Berlin und in Barcelona,
Catalogo de Tejidos nr. 21 die lateinische Inschrift „In te Domine speravi“ trägt.

men Utrechter Samt gehen. Hier ist ausnahmsweise ein alter Seidensamt mit gotischem Granatmuster nachträglich mit einem Spätrenaissancemuster bepreßt worden. Die stilistisch nächstverwandten Samtimitationen stammen aus Spanien und tragen teils das spanische, teils das französische Wappen.¹⁾

Die Rankenmuster.

Nachdem die italienischen Musterzeichner in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die gotischen Reminiscenzen, von den erwähnten venezianischen Ausnahmen abgesehen, im wesentlichen überwunden hatten, entstanden aus den Überresten des Granatschemas als neuer Typus die Rankenmuster. Wie es schon einige Übergangsstoffe (vgl. Abb. 557 und T. 243) ankündigten, beginnen bewegte Pflanzenformen das feste Gefüge der alten Spitzovalgliederung zu lockern und zu überwuchern. Einem Zeitgeschmack, der für die männliche Tracht neben einfarbigen Stoffen nur noch kleine Muster ohne betonte Grundlinien zuließ, mußten auch in der Frauenkleidung die starken Flächenteilungen des Übergangstils zu schwer und wuchtig erscheinen. So hat der florentiner Spätrenaissancebrokat T. 260 das noch vorhandene Spitzovalnetz durch leichte zierliche Zeichnung und reichliche Beigaben von Blattwerk, Blüten und Früchten gemildert und verkleidet. In den nächsten Beispielen T. 261 (Abb. 565), T. 262, T. 263a, T. 264, sind alle übermächtigen Formen zugunsten eines gleichmäßig leichten Rankenspiels beseitigt. In der fertigen, von der mittelalterlichen Tradition gänzlich losgelösten Gestalt wie T. 264 erscheinen die Rankenmuster schon bei Paolo Veronese († 1588) und seinen Zeitgenossen.²⁾

Eine großzügige Entfaltung der Rankenmuster wird während der Spätrenaissance durch die zunehmende Verwendung von Seidenstoffen zur *Wandbekleidung* herbeigeführt. Das Mittelalter hatte seidene Wandbehänge außerhalb der Kirche kaum gebraucht, und auch im Gotteshaus nicht als dauernde Ausstattung, sondern nur als gelegentlichen Festschmuck. Ein Bedürfnis nach besonderen Tapetenmustern im Gegensatz zu den Kleiderstoffmustern war daher nie hervorgetreten. Für die Neuzeit war die Seide lange nicht mehr die Kostbarkeit wie früher, sodaß auch die Wohnräume des Palastes sich ihrer als fester Wandbespannung bedienen konnten. Um 1600 war der Bedarf schon so beträchtlich, daß die Muster dem neuen Zweck sich anpaßten. Die aufsteigende Richtung der Ranken wird stärker hervorgehoben und ihr Maßstab wächst, bis der einzelne Rapport die ganze Breite der Stoffbahn ausfüllt (T. 267, 268, 269). Zuweilen nimmt die Zeichnung wie auf T. 269 noch auf den Zusammenhang mit den anschließenden Stoffbahnen Rücksicht; häufiger jedoch bildet der an der Renaissancebaukunst tektonisch geschulte Zeitgeschmack jede Tapetenbahn wie einen Blendpfeiler mit seitlich abgeschlossenem Rankenornament. Damit war der alte Grundsatz einer Musterung ohne Ende für die Wandstoffe durchbrochen. Die pilastermäßige Wirkung wurde durch die Art der Aufspannung noch verstärkt, indem über die Nähte gelegte Borten die Bahnen voneinander trennten oder indem gemusterte Bahnen in bestimmten Abständen mit ungemusterten abwechselten. Eine so architektonische Gliederung der Tapetenwand machte wieder als oberen Abschluß, gewissermaßen als Gesims über den Pfeilern, breite Borten nötig, die das Hauptmotiv der Vertikalbahnen in wagrechter Ordnung wiederholten (T. 270 a b). Es ist begreiflich, daß jetzt, wo die Stoffbahnen in der Innendekoration die Funktion von Blendpfeilern ausüben, zuweilen auch Ornamente aus dem plastischen Formenschatz in die Weberei eindringen. Trophäenmuster wie T. 271 kommen in mehreren Varianten vor³⁾ und aus dem Barock ist das Karyatidenmuster

¹⁾ Kat. Errera nr. 414—416b.

²⁾ Der scheinbar hierher gehörige Brokat T. 265 ist, wie die charakterlose Zeichnung schon in der Abbildung erkennen läßt, eine moderne italienische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das gilt auch für den Brokat mit Baumschlagmuster T. 266.

³⁾ Vgl. Kat. Errera nr. 319.

Abb. 566 als Beispiel anzuführen. Eine besondere Richtung ist aus solchen Grenzüberschreitungen indes nicht entstanden; die untextilen Formen sind immer Fremdkörper innerhalb des Flachornaments geblieben.

Eine Steigerung und Veredlung in technischer Hinsicht und in der Farbigkeit hat die Renaissance der Seidenweberei nicht gebracht, schon deshalb nicht, weil das italienische Seidengewerbe des 16. und 17. Jahrhunderts viel mehr auf die Massenerzeugung gangbarer Stoffe für den breiten Bedarf, als auf hohe künstlerische Ziele gerichtet war. Die Prachttexturen der Spätgotik sind wohl gelegentlich noch erreicht, aber nicht mehr übertroffen worden. Eine reiche und gewählte Vielfarbigkeit ist manchmal bei venezianer Samten aus der Zeit des Übergangstils und vielleicht noch etwas länger in Florenz zu finden (Abb. 567); dann gewinnt mit der Spätrenaissance neben den einfarbigen Damasten die Zweifarbigkeit durchaus die Oberhand. Sie beherrscht mit ihren starken und einfachen Gegensätzen in gleicher Weise die glatten Seidenstoffe wie die Samte. Bei den letzteren wird das Muster in der Regel dunkel auf hell — die allerhäufigste Zusammenstellung ist rot auf gelb (T. 272, 273) — in der Weise gewebt, daß auf glattem Grund der geschorene Samt von ungeschorenen Umrissen eingefäbt wird, die zugleich die Binnenzeichnungen herstellen (vgl. T. 249, 251, 269). Diese Textur dient vereint mit der Zweifarbigkeit aufs beste dem Drang der Renaissance nach scharf umrissenen Ornamenten, die sich deutlich, fast greifbar körperhaft vom Grund abheben sollen. Es ist dieselbe Geschmacksrichtung, welche die Auflage- oder Applikationstickerei zur bevorzugtesten Sticktechnik des 16. Jahrhunderts erhoben hat. Bei dem in besonders reinen Renaissanceformen gezeichneten Samtstoff T. 272 ist offenbar die Wirkung einer Applikationsarbeit beabsichtigt und erreicht worden. Den starken Lichtkontrast zwischen der geschnittenen und der ungeschnittenen Samtfläche haben die Renaissance- und Barockzeit so viel als möglich ausgenützt. Während die Gotik einfarbige Samtstoffe durch den Flor in zwei Höhen zu mustern pflegte, wählt die Folgezeit dafür geschorene Flormuster auf ungeschnittenem Grund (T. 274) oder umgekehrt (vgl. T. 258). Italien und Spanien haben davon gleich zahlreiche Denkmäler hinterlassen.

Die Blütezeit der Tapetenweberei umfaßt das ganze 17. Jahrhundert. Die Seiden- und Samttapeten mit ihren großen, bahnbreit ent-



Abb. 566. Italienische Barocktapete mit plastischen Motiven; um 1650: Kgm. Berlin.



Abb. 568. Barocker Samtbrokat, Italien
um 1700. Kgm. Berlin.

worfenen Ranken sind daher das Feld, auf dem das Flachornament des italienischen Barockstils sich am wirkungsvollsten entfaltet. Eine große Errungenschaft ist der Barockstil für die Seidenweberei allerdings nicht gewesen. Die künstlerischen Großtaten des Barocks liegen überhaupt nicht auf dem Gebiet der ornamentalen Erfindung und am wenigsten sind sie der eigentlichen Flachdekoration zugute gekommen. Die Musterzeichnerie hat nur wenig neue und fruchtbare Gedanken vom Barock empfangen; ihr ein und alles bleiben die Vegetabilformen, je nach dem Gebrauchszweck als zusammenhängende Ranken oder als Streumuster gestaltet. Die großen Muster der Wandstoffe schließt das Barock gern für jede Bahn zu einem möglichst einheitlichen Motiv zusammen; man vergleiche darauf hin die kräftig durchgehende Mittelachse des spätbarocken Samtbrokats T. 275 a (Abb. 568) mit dem gleichmäßig verteilten Rankenspiel der Renaissancetapeten T. 267, 268, 269. Die Einzelformen des Rankenwerks werden reicher, schwerer und üppiger, aber auch schwülstiger, schlaffer und unklarer (T. 275 b). Das Gefühl für rein flächenhafte Zeichnung beginnt zu schwinden. Die von der Renaissance noch straff stilisierten Blüten, Früchte und Blätter gehen schrittweis in weichere, naturalistische Bildungen über, unter denen Tulpen, Päonien, Sonnenblumen (vgl. Abb. 568), Schwertlilien (T. 276 a), Palmwedel erkennbar werden, die auch das plastische Barockornament, namentlich in der Goldschmiedekunst, kennzeichnen. Auf dem im wesentlichen noch renaissancemäßigen Samtstoff T. 269 ist zu sehen, wie die von der Liebhaberei der Zeit begünstigte Tulpenform aus dem Granatmotiv entstanden ist; doch haben auch osmanische Stoffmuster dabei mitgewirkt. Da die Blüten nicht selten zu Kohlkopfgröße sich auswachsen, wird eine reichere Innenzeichnung zur Gliederung nötig. Diese führt unter dem Eindruck osmanischer Vorbilder wieder dazu, daß größere Blätter eine eigene Musterung aus kleinen Blumen und Zweigen aufnehmen (vgl. Abb. 568 und T. 276), eine Überladung, welche später die Lyoner Regencegewebe auf die Spitze getrieben haben (vgl. T. 295–298). Tierbilder werden in die großen Barockmuster noch seltener aufgenommen, als von der Renaissance; bei dem Mailänder Seidenstoff T. 276 b sind die Einhörner, Adler, Schlangen als Wappenzeichen der Borromei durch eine besondere Bestellung motiviert. Häufig sind dagegen von plastischen Formen neben den Vasen und Kronen die Füllhörner (T. 276 a und T. 277 a).

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts macht sich in Italien der französische Einfluß bemerklich. In diese Zeit fallen die Seidentapeten, welche mit den schweren großgeschwungenen Ranken des italienischen Barocks die fein und zierlich gezeichneten Zweiglein, Beeren, Träubchen und Blumen des Lyoner Stils ver-



Abb. 567. Florentiner Seidenstoff Mitte 16. Jahrh. Kgm. Berlin.

binden (T. 277 b und Abb. 569). Daß dabei auch die Vielfarbigkeit neben den Damasten und Zweifarbenstoffen wieder mehr zu Ehren kommt, ist sicherlich gleichfalls französischen Vorbildern zu verdanken. Von da an wird es schwieriger, die Erzeugnisse der italienischen, von Frankreich bereits überstrahlten und stark bedrängten Seidenindustrie aus der Denkmälermasse des 18. Jahrhunderts herauszufinden.

Als allgemeines Kennzeichen des italienischen Betriebes ist ein epigonenhaftes Festhalten an der Tradition hervorzuheben. Die Jahrhunderte einer ruhmvollen Vergangenheit lasteten bereits auf der alternden Seidenweberei Italiens und raubten ihr die rasche Beweglichkeit, mit der Lyon allen Wandlungen des Geschmacks und der Mode folgte. Während Frankreich im 18. Jahrhundert die raffiniertesten Bindungseffekte hervorbrachte, kommt Italien von den Damasten und seiner altgewohnten Samttextur — Flormuster auf glattem Grund — nicht recht los und bleibt auch seinen satten, aber für den Geschmack des 18. Jahrhunderts zu schlichten und schweren Farben treu. Der Samt bedingt wieder eine flächenmäßige Ornamentbehandlung; der malerische, farbenreiche Blumennaturalismus, mit dem Lyon die Seidenkunst beschenkte, konnte in der Samtbindung nicht gedeihen. Die Folge war, daß Italien mehr auf das Gebiet der Wand- und Möbelstoffe, namentlich für den konservativen Kirchenbedarf gedrängt wurde. In den Kleiderstoffen, die alle Neuerungen des Zeitstils am unmittelbarsten verkörperten, konnte es mit Frankreich nicht Schritt halten. Das gut unterrichtete Dictionnaire de Commerce von Savary¹⁾ berichtet, „daß die Italiener, obwohl Frankreich einen großen Teil seiner Seide aus Italien bezieht, und obwohl in allen Städten Italiens ebenso schöne Gold-, Silber- und Seidenstoffe wie in Frankreich selbst erzeugt werden, die Erzeugnisse der französischen Manufakturen denen ihrer eigenen vorziehen; und die Fürsten und Vornehmen Italiens glauben nicht gut gekleidet zu sein, wenn sie ihre Stoffe nicht aus Paris, Lyon oder Tours bezogen haben“. Die Italiener sind natürlich nicht bei den Barockmustern stehen geblieben; aber selbst wenn sie die leichteren bewegten Formen der Regence (Abb. 570), des Louis XV (Abb. 571) und Louis XVI (Abb. 572) annahmen, kam doch ihre Neigung zur Vereinfachung und ruhigeren Anordnung zum Durchbruch.

¹⁾ Erschienen in Kopenhagen 1756–1766, vgl. Dreger, Entw. S. 219.



Abb. 569. Spätbarocke Lampastapete nach 1700.

Wir müssen noch einmal zur Renaissance zurückkehren, um das Aufkommen der *kleingemusterten Seidenstoffe* zu betrachten, die den besonderen Ansprüchen der Kleidung ihre Entstehung verdanken. Wenn auch die Herrentracht der Renaissance mit ihrer Vorliebe für einfarbige und weiterhin für schwarze Stoffe keine großen Ansprüche mehr an die Musterzeichenkunst stellte, so hatte doch die weibliche Kleidung keineswegs auf reiche Prachtgewebe verzichtet. Aber je steifer und faltenloser unter der Führung der spanischen Mode gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts hin der Schnitt der Frauenkleider wurde, um so weniger waren die großen Muster am Platze, welche breite Flächen und großbewegten Faltenwurf zu ihrer wirksamen Entfaltung brauchten. Sie konnten um so leichter aus der Tracht verschwinden, als für den reichsten Prunk höfischer Gewänder die Stickerei und die aufgenähten Besätze aus starren Gold- und Silberlitzen einsprangen, zu denen dann die Leinenspitzen sich noch als Helferin gesellten. Daher vollzieht sich gegen 1600 etwa in der Musterweberei die Scheidung zwischen Wandstoffen und Kleiderstoffen, wobei es freilich an Übergängen und Grenzüberschreitungen nicht gefehlt hat. Für Möbelbezüge, Vorhänge, Kirchengewänder waren Gewebe aus beiden Gebieten brauchbar und in der unaufdringlichen Form einfarbiger Samte und Damaste haben sich große Rankenmuster auch in der Kleidung erhalten. In der Regel jedoch schrumpft der Maßstab der Kleidermuster so weit zusammen, daß sie mit den knapperen Formen der Zeittracht sich vertragen. Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bleiben in den Kleiderstoffen, sofern diese nicht auf gewebtes Ornament ganz verzichten, die *Kleinmuster* durchaus vorherrschend. Erst als über den weitausladenden Reifröcken die Seidenstoffe wiederum in breiten Flächen sich bauschen, beginnen auch die Muster an Schwung und Größe zuzunehmen, bis unter Ludwig XIV und weiterhin die Grenzen zwischen Kleiderstoffen und Dekorationsstoffen sich neuerdings verwischen.

Mit der Verkleinerung der Muster geht eine zweite einschneidende Veränderung Hand in Hand, die Auflösung des bisher immer zusammenhängenden Rankenwerks in einzelne Bestandteile, der *Zerfall in lose Streumuster*. Auch hierbei sind Übergänge zu bemerken. Es gibt Massen von Spätrenaissancemustern mittleren und kleinen Maßstabs, die wie Tafel 278a noch ein ganz geschlossenes Ranken-, Rauten- oder Spitzovalnetz aufweisen;¹⁾ ein fortgeschrittenes Stadium vertritt Tafel 278b: hier beginnt der Zusammenhang sich zu lösen, doch läßt die symmetrische Verteilung von je vier Blättern um eine Frucht noch die Grundlage eines Granatschemas erkennen. Daraus ergeben sich in weiterer Zersetzung die reinen Streumuster aus lauter losen Einzelmotiven, die symmetrisch (T. 279b, T. 280b) oder unsymmetrisch (T. 280a, c, d, T. 281, 282, 283a, 284, 285, 263b) geordnet werden.

Der Normaltypus der *unsymmetrischen Kleinmuster* besteht aus geschwungenen Zweigen mit ziemlich naturfremd stilisierten Blüten, Blättern und Früchten, die in einer Reihe nach links, in der anderen nach rechts sich neigen (Abb. 573 und 574, T. 282b, 283a). Die Zweige werden oft in S-förmige Voluten (T. 281a) oder gradlinige Stäbe (T. 281b) umgezeichnet. Manchmal bleiben bloß Voluten und Einzelblätter übrig (T. 282a und Abb. 575), oder eine Blüte wächst sich zum Hauptmotiv aus (T. 284 und T. 263b). Besonders phantastische Ausgestaltungen der Voluten hat die im späteren 17. Jahrhundert verwildernde Musterzeichnerei Spaniens zuwege gebracht (T. 285).

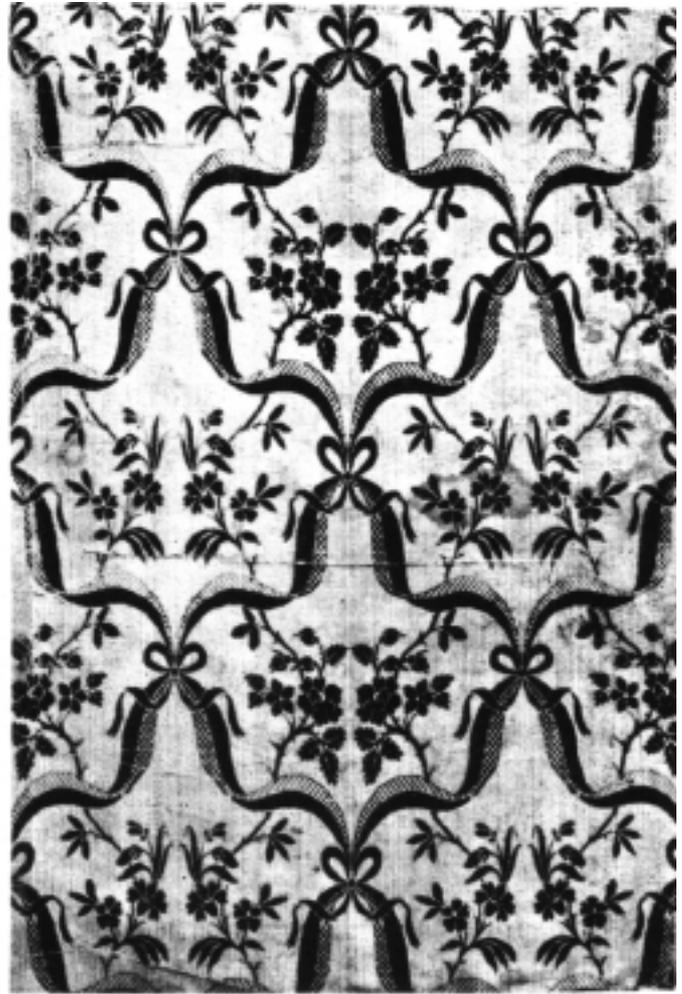
Die Zahl der Kleinmusterstoffe des 17. Jahrhunderts ist Legion, und man würde außer unseren Tafeln noch ein Dutzend Abbildungen brauchen, um alle wichtigen Typen vorführen zu können. Sie verkörpern sich in verschiedenen Texturen, als Brokate, glatte Seidenstoffe (vier Beispiele auf T. 280) und Samte. Am häufigsten und vorteilhaftesten gedeihen

¹⁾ Ein dem Samtstoff T. 278a ähnliches Muster findet sich um 1615 auf dem Doppelbildnis des Malers Franz Snyders und seiner Frau in der Kasseler Galerie.

ITALIEN 17. UND 18. JAHRH.



570



571



572



573



574

Abb. 570. Samt um 1730. — Abb. 571. Samt um 1760. — Abb. 572. Samt um 1780. — Abb. 573 u. 574. Samtstoffe mit Streumustern um 1630. Alle Stoffe Kgm. Berlin.

die Streumuster in jener Samtbindung, die das Muster geschoren mit ungeschorenen Umrissen auf glatten, oft mit Gold- oder Silberlahn durchschossenen Grund stellt. Ihr Hauptreiz liegt in der Schönheit der Farben. Obwohl sie die Dreizahl selten überschreiten (je eine Farbe für den Grund, den Samtflor und die ungeschnittene Zeichnung), bringen sie doch eine Menge neuer Töne in früher ungeschnittenen Zusammenstellungen von bestechender Wirkung heraus (z. B. braun mit himmelblau oder braun mit grün, violett mit dunkelblau auf Silber, fleischrot mit gelben Umrissen auf hellblau).



Abb. 575. Die Töchter des Cornelis de Vos, um 1630. K. Friedrich Museum Berlin.

Die Blütezeit der Kleinmuster, namentlich der unsymmetrischen, war die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auf den Bildern dieser Zeit finden sich sowohl die volleren Zweigmuster wie Abb. 573,¹⁾ als auch die abgekürzten Formen aus Einzelblüten²⁾ und Voluten.³⁾ Vor 1600 sind kleine Streumuster noch nicht gemalt worden; daß ihre Entstehung aber doch in den Ausgang des 16. Jahrhunderts fällt, ergibt sich aus dem Brokat Tafel 280a. Er trägt zwischen den reihenweis nach rechts und links geneigten Zweiglein die Wappenzeichen von Kastilien, Leon, Brabant, den Doppeladler mit dem habsburgischen Bindenschild, das Säulenpaar als Impresa der spanischen Könige und zwei gekrönte Monogramme, deren Auflösung PHILIPPUS CAROLI F (ilius) lautet.⁴⁾ Der Brokat ist also für den Sohn Karls V, König Philipp II († 1598) gewebt worden. Die Berliner Stoffsammlung besitzt davon noch eine genaue Wiederholung, bei der nur das zweite Monogramm Caroli F. fortgelassen ist, ohne daß die leeren Stellen eine Ersatzfüllung erhalten haben. Das Muster wurde demnach beim Thronwechsel 1598 für den neuen Herrscher Philipp III zurecht gemacht, woraus zu schließen, daß es damals noch nicht alt gewesen ist.

Als im späteren 17. Jahrhundert die Führung in der Mode von Spanien auf Frankreich überging, ließ die Beliebtheit der kleingemusterten Samtstoffe entschieden nach. Erst ein Jahrhundert später erweckte die Herrenmode des Louis XVI-Stils sie zu neuem Leben (vgl. T. 311 und 312); an dieser Nachblüte waren aber Italien und Spanien nicht mehr beteiligt.

Wir haben einen ersten Anlauf zur Streumusterbildung bereits im 15. Jahrhundert an den spätgotischen Schrägrankenstoffen beobachten können (vgl. T. 221, 222a und Abb. 518). Es ist klar, daß auch die unsymmetrischen Streumuster der Spätrenaissance und des Barock aus geschwungenen Zweiglein (wie Abb. 573 und 574) ganz analog durch Zerstückelung von zusammenhängenden Ranken entstanden sind. Solche einseitigen Rankenmuster, die

¹⁾ Eine Variante auf dem Bild der Amme mit dem Kind von Frans Hals im K. Friedrich Museum um 1630–1635; sehr ähnlich gemustert ist der Talar, den Kaiser Leopold I im Jahre 1655 bei seiner Krönung als König von Ungarn getragen hat, jetzt im Besitz des Fürsten Eszterhazy.

²⁾ Auf van Dycks Bildnis der Herzogin von Croy in München.

³⁾ Z. B. auf dem Frauenbildnis von Velasquez im K. Friedrich Museum.

⁴⁾ Vgl. F. Minkus in den Mitteilungen d. österr. Mus. 1897, S. 469.

die Vorstufe der Streumuster bildeten, sind in der Tat aus der Zeit um 1600 erhalten. Die wellig geschwungenen Parallelranken des italienischen Samtstoffes T. 286 sind noch rein renaissancemäßig im Stil des späten 16. Jahrhunderts gezeichnet und die Schrägranken Abb. 576 sind nur wenig jünger; ein Barockbeispiel des unsymmetrischen Rankenschemas* gibt die Abb. 577. Das Wiederauftauchen der einseitigen Ranken nach einer Pause von zwei Menschenaltern ist ein stilgeschichtlich merkwürdiger Vorgang. Die Renaissance hatte zunächst mit diesem, ihren symmetrischen Neigungen entgegengesetzten Typus der Spätgotik gründlich aufgeräumt; aus dem Übergangsstil der ersten Hälfte des 16. Jahrh. und aus der Hochrenaissance ist nicht ein Beispiel erhalten. Den Rückfall um 1600 auf erneuten chinesischen Einfluß zurückzuführen, geht nicht an, denn die europäische Seidenweberei ist im 16. und 17. Jahrhundert von ostasiatischen Elementen vollständig frei. Eher ließe sich an eine Einwirkung der osmanischen Seidenstoffe denken, in denen Parallelranken nicht selten sind. Doch steht auch dem die rein italienische Zeichnung von T. 286 entgegen. Die Rückkehr zur Unsymmetrie ist auch unabhängig vom Orient als eine Äußerung jener gotischen Reaktion zu erklären, die mit dem Ermatten der Renaissance gegen Ende des 16. Jahrh. auf verschiedenen Kunstgebieten — namentlich in der deutschen Goldschmiedekunst — hervortritt. Einmal zurückgewonnen, sind die einseitigen Muster der europäischen Seidenweberei nicht mehr verloren gegangen, bis der strenge Klassizismus der Empirezeit sie wieder ausschaltete. Sie treten stärker hervor, als im Spätbarock der Maßstab der Muster zunimmt. Dabei ist aber Italien ziemlich zurückhaltend gewesen, während Spanien sich dem unsymmetrischen Stil schrankenlos hingab. Von den einseitigen Mustern auf T. 287—292 sind nur der straff und klar gezeichnete Barocksamt T. 287 und der Seidendamast T. 291 b sicher italienisch; bei dem Rokokosamt T. 292 kommt auch spanische Herkunft in Frage. Spanien schuf bis weit ins 18. Jahrhundert hinein noch große Mengen von Seidenstoffen und strotzend reichen Brokaten, welche Pflanzen, Voluten und phantastische Formen zu unsymmetrischen Mustern verbinden (T. 288 bis 290). Grade die schwungvollsten Prachtgewebe dieser Richtung wie Abb. 578 und 579 gelten als besonders kennzeichnend für spanische Arbeit; da sie jedoch in der Textur und in der raffinierten Behandlung des Goldes und Silbers den Lyoner Stoffen aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts sehr nahe kommen, ist es schwer, eine feste Grenze zwischen französischen und spanischen Erzeugnissen zu ziehen. Der damalige Hauptsitz der spanischen Seidenweberei und Rivale von Lyon war Valencia.

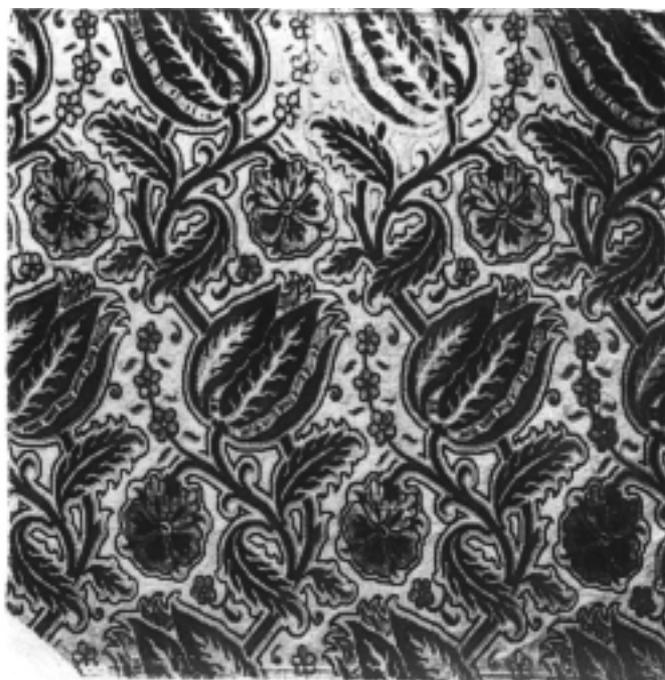
B. Der französische Seidenstil im 17. und 18. Jahrhundert.

Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts war die Seidenweberei allmählich ein allgemein verbreitetes Gewerbe geworden. Seit am Verbrauch von Seidenstoffen die mittleren Volksschichten teilnahmen, wurde der Geldabfluß nach Italien nicht nur in Frankreich als Schädigung des Volkswohls drückend empfunden. Die negativen Hilfsmittel, Luxusbeschränkungen und Einfuhrverbote, gingen gewöhnlich wirkungslos vorüber. Schon im 16. Jahrhundert regen sich die Versuche, in der Schweiz, in den Niederlanden und in Deutschland das Seidengewerbe einzubürgern. Viel ist dabei nicht herausgekommen; an einigen Stellen glückte es aber doch, wirkliche Seidengewebe herzustellen. In den Niederlanden hatten die Satins von Brügge guten Ruf und auch Antwerpen wird als Seidenort genannt. In Deutschland sind sogar greifbare Zeugnisse einer Seidenweberei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. vorhanden. Die Stoffsammlungen in Berlin und Hamburg besitzen mehrere Stücke reinseidener Damaste und zweifarbiger Stoffe von sehr achtbarer Ausführung, die sich durch die Selbständigkeit ihres Stils auszeichnen. Das Hauptmuster bilden gotisierende Rosen und Sterne, verstreut oder in Rautennetze geordnet, abwechselnd mit querlaufenden

ITALIEN UND SPANIEN 17. UND 18. JAHRH.



576



577



578



579

Barockstoffe.

Abb. 576. Samt mit Schrägranken, Italien I. Hälfte 17. Jahrh. S. Kensington Museum. — Abb. 577. Samt mit einseitigen Tulpenranken, Italien II. Hälfte 17. Jahrh. Kgm. Berlin. — Abb. 578 u. 579. Brokate mit einseitig geschweiften Barockmustern, Spanien um 1700. Kgm. Berlin.

Streifen, die niederdeutsche Inschriften, die Darstellung einer Hirschjagd und anderes enthalten.¹⁾ Im 17. Jahrhundert geht die Ausbreitung mit raschen Schritten weiter, und Frankreich hat selbst dazu beigetragen, das Ausland mit geschulten Arbeitern und Zeichnern zu versorgen. Bald nach dem Tod Colberts († 1683), der die Seidenindustrie seines Landes wirtschaftlich gekräftigt und künstlerisch selbständig gemacht hatte, trieb die Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes 1685 mit Hunderttausenden flüchtiger Protestanten auch Seidenarbeiter und Musterzeichner in großer Zahl über die Grenzen.²⁾ Die Schweiz, Holland, England haben aus dem Kräftezuwachs den größten Nutzen gezogen. Vorhandene Betriebe wurden mit Hilfe der Auswanderer verbessert und neue ins Leben gerufen. In Spitalfields bei London ließen sich so viele Franzosen nieder, daß dort zeitweilig mehr Webstühle in Betrieb standen als in Lyon.³⁾ Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, solange die künstlerische Tradition ihrer Heimat noch vorhielt, waren sie für Frankreich ein gefährlicher Nebenbuhler. Deutschland besaß nennenswerte Seidenfabriken in Sachsen und am Rhein, in Hamburg und im Süden; die Zahl der Betriebsorte war sehr groß, doch handelte es sich vielfach nur um kurzlebige Unternehmungen oder es wurden wie in Krefeld vornehmlich Seidenbänder und Posamenten hergestellt. Berlin tritt im 18. Jahrhundert in den Vordergrund;⁴⁾ französische Unternehmer, Arbeiter aus Sachsen, Italien, Lyon, Hamburg, Holland wurden herbeigezogen, in der Mark Brandenburg der Seidenbau gepflegt. Aber der Absatz ließ zu wünschen übrig; Blüteperioden wechselten mit Stockungen und Krisen, wie sie ja auch Lyon nicht erspart blieben. Immerhin war die Erzeugung von Geweben höherer Ordnung in Berlin beträchtlich; unter Friedrich dem Großen arbeiteten in der Samtweberei von Gotzkowsky 145 Stühle, und zur Zeit des Aufschwungs um 1795 sollen 2800 Stühle nur für reinseidene Stoffe beschäftigt gewesen sein. Von Wien berichtet Savary, daß zwei Seidenfabriken daselbst alle Gold- und Silberstoffe, auch die reichsten, herzustellen vermochten, und die Kaiserin Maria Theresia konnte sich die patriotische Genugtuung leisten, fast nur einheimische Gewebe zu tragen.⁵⁾ Es ging damals wie mit den keramischen Gründungen; kein Land wollte zurückbleiben, jedes aus dem einträglichen Gewerbe seinen Nutzen ziehen. Rußland besaß schon ein älteres Seidengewerbe in Moskau und fügte nun neue Unternehmungen mit französischer Hilfe in Petersburg hinzu. Schweden und Dänemark suchten mit Staatshilfe die Seidenweberei einzubürgern und selbst Polen trat in die Reihe der Seidenländer ein. Die Berliner Stoffsammlung hat aus Polen Seidengewebe mit vergrößerten oder entarteten Barockornamenten erworben, von denen eines das polnische Wappen trägt;⁶⁾ die häufigsten und bekanntesten Erzeugnisse sind jedoch die polnischen Gürtel aus Gold- und Silberbrokat, welche oft die Ortsnamen Krakau und Sluck oder die Meisternamen Franciscus Maslowski, Paschalis oder Monogramme aufweisen (T. 293 a, b). Eigenartig durch die metallreiche Textur, halten sie sich in der Musterung eng an persische Vorbilder.⁷⁾

Von Seidenstoffen der cisalpinen Länder sind zu wenig örtlich gesicherte Stücke bekannt, als daß man den Spuren nationaler Musterbildung in Deutschland, England, Rußland oder sonstwo nachgehen könnte. Es ist auch gar nicht wahrscheinlich, daß ein be-

¹⁾ Die Inschriften in Renaissancemajuskeln sind meist unvollständig; öfter wiederholt sich der Spruch SICH VOOR DICH TROW IS WEINICH. Man könnte an Cöln denken, da die Rosetten und Sterne an den Stil der cölner Borten erinnern.

²⁾ Nach Cox, *L'art de décorer les Tissus* S. 14 soll damals die Zahl der Webstühle in Lyon von 10000 auf 2000 gefallen sein.

³⁾ Paul Lacroix, *XVIII. Siècle*, II Lettres, Sciences et Arts S. 528.

⁴⁾ Ausführliche Nachrichten bei Schmoller und Hintze, *Die Preußische Seidenindustrie im 18. Jahrh.*

⁵⁾ Dreger, *Entwicklung* S. 293.

⁶⁾ Abgeb. Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde* fig. 239.

⁷⁾ Vier bezeichnete Beispiele abgeb. in „*Meisterwerke der moham. Kunst 1912*“, III T. 222.

wußtes Streben nach stilistischer Unabhängigkeit auf diesem Gebiet vorhanden war. Die ganze europäische Kunstbewegung seit Ludwig XIV war nicht dazu angetan, solche Absichten zu wecken und zu fördern. Eine Zeit, die Frankreich die Führerschaft in allen künstlerischen Dingen zugestand, mußte seine Überlegenheit und Vorbildlichkeit am bereitwilligsten in der Seidenkunst anerkennen, da hierin die Ansprüche der Mode, des Hoflebens und der vornehmen Innendekoration in erster Linie maßgebend waren.

Die nichtfranzösischen Seidenmuster des 18. Jahrhunderts wichen wahrscheinlich nur so weit von den französischen Vorbildern ab, als das Können der Zeichner und Weber hinter dem der Franzosen zurückblieb. Zwischen den Musterzeichnungen aus Spitalfields, die das S. Kens. Museum bewahrt, und den gleichzeitigen Stoffen von Lyon besteht kein merklicher Unterschied; auch an den Proben berlinischer Seidenstoffe aus dem Ende des 18. Jahrh. in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums (in der Art von T. 310) ist nichts Eigenartiges zu entdecken.¹⁾ Die Quelle aller entscheidenden Neuerungen war Frankreich; von hier allein sind die Hauptströmungen im Seidenstil des 18. Jahrhunderts ausgegangen.

Der erste Rang wird allgemein Lyon zugestanden, nicht nur als Sitz der Großbetriebe und aller Nebenzweige des Seidengewerbes, sondern auch als Bahnbrecher und Führer in der Musterbildung. Für die Entwicklungsperiode vor Colbert gilt das wohl nicht in gleichem Maß wie nachher. Ganz so überragend wie im 19. Jahrhundert ist die Stellung von Lyon selbst während der eigentlichen Blütezeit nicht gewesen. Neben den beiden alten Seidenstädten Lyon und Tours gab es im 18. Jahrhundert, vor dem allgemeinen Zusammenbruch der französischen Seidenweberei zur Revolutionszeit, noch viele Seidenfabriken in Orleans, Lille, Alençon, Toulouse, Fontainebleau, die nach Paul Lacroix²⁾ von der Regierung durch die Erhebung zur Manufacture royale ausgezeichnet und durch Musterzeichner aus der Pariser Staatsanstalt der Gobelins gefördert wurden.

Französische Samte des 17. Jahrhunderts.

Es hat lang gedauert, bis die französische Weberei zu einem eigenen Stil gelangt ist. Bevor Colbert — um 1665 — ihr seine mächtige Fürsorge zuwandte, ging der Ehrgeiz von Lyon und Tours kaum darüber hinaus, den italienischen Geweben stofflich und stilistisch gleichzukommen. Noch im Jahre 1666 wird im Inventar der Kronmöbel Ludwigs XIV bei einem Lyoner Brokat vermerkt, daß er das Muster eines florentiner Stoffes wiederhole.³⁾ Deshalb geben nur wenig französische Stoffe aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. ihre Herkunft zu erkennen. Das erste gesicherte Stück französischer Arbeit ist der Samt Abb. 580 (T. 294). Zwischen schlank und leicht entworfenem Renaissancerollwerk steigen aus Füllhörnern Blütenzweige auf, die über der heraldischen Lilie die Königskrone in der spezifisch französischen Form aus der Zeit Heinrichs IV und Ludwigs XIII tragen. Einen Schritt weiter ins Barocke führt der technisch gleichartige Samtstoff Abb. 581 mit delphingehenkelt Vasen, über denen ebenfalls die Wappenlilie mit der französischen Krone schwebt. Füllhörner und Kronen werden als Motive von Lyoner Stoffen im Inventar Ludwigs XIV oft erwähnt. Sie erscheinen nochmals mit Lilien und Palmzweigen verbunden auf der Samt tapete Abb. 582 (T. 276 a), die ebenso wie Abb. 581 durch die Zierlichkeit der Zeichnung vom italienischen Stil merklich abweicht. Kronen, Lilien und Palmwedel weisen schließlich auch die Abb. 583 (T. 279 a) in diese Gruppe.⁴⁾

¹⁾ Das österr. Kunstgewerbemuseum in Wien besitzt eine Mustersammlung der Wiener Seidenweber Gebr. Mestrozzi um 1800 mit vielen Kleinsamten und naturalistischen Blumenbrochierungen, die wesentlich französischen Vorbildern folgen.

²⁾ A. a. O. S. 529.

³⁾ Guiffrey, Inventaire du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV, II S. 183 nr. 29.

⁴⁾ Ein Streumusterstoff, der zu den Abb. 580 und 581 gehört, ist bei Cox, L'art de décorer les Tissus, T. 69 nr. 6 abgebildet.

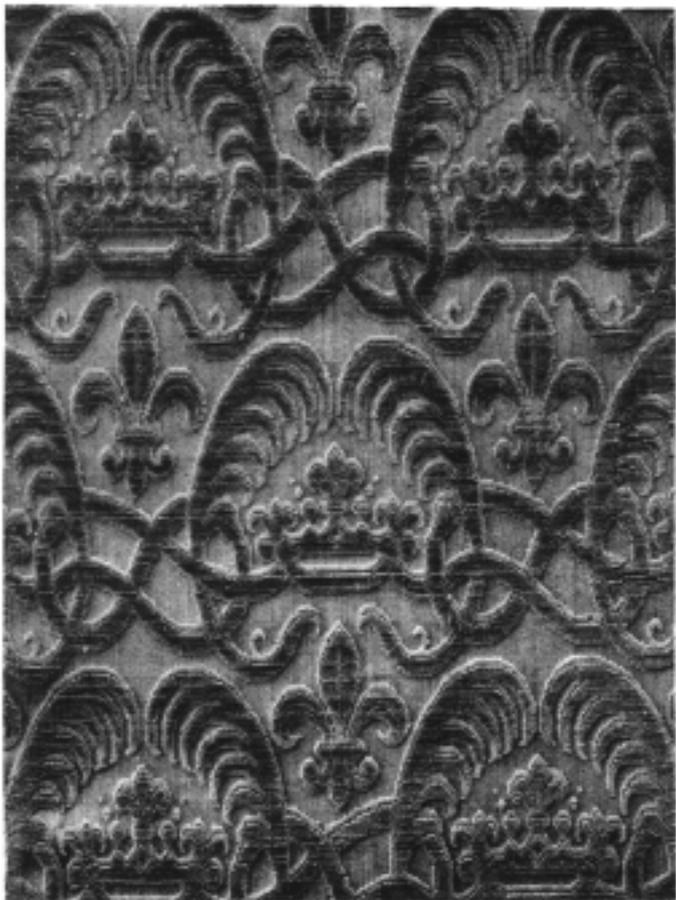
FRANKREICH 17. JAHRH.



580



581



583



582

Abb. 580. Samtstoff Louis XIII., mit französ. Königskrone und herald. Lilien; Gewebesammlung Krefeld.
Abb. 581. Desgleichen, nach Migeon. — Abb. 582. Desgleichen, Kgm. Berlin. — Abb. 583. Samt mit
Kronen, Lilien, Palmen; Kgm. Cöln.

Nach diesen Louis XIII-Stoffen zu schließen stand also die französische Weberei vor Colbert technisch noch im Bann Italiens und auch im Stil zeigen sich trotz einigen selbständigen Motiven keine wirklich einschneidenden Unterschiede. Das Ornament wird noch ebenso flächenmäßig behandelt und die Naturalisierung der Pflanzenformen ist nicht weiter vorgeschritten, als in den gleichzeitigen Barockmustern der Italiener. Von der großen Neuerung des französischen Seidenstils, der *körperhaft schattierten Darstellung naturalistischer Blumen*, ist in den Geweben des 17. Jahrh. noch nichts zu finden. Nach dieser Richtung hat auch der starke Aufschwung Lyons unter Colbert keine unmittelbaren Erfolge gezeigt. Die Seidenweberei brauchte viele Jahrzehnte, bis zum Stil Louis XV, um sich jenen vollendet freien plastischen Blumennaturalismus anzueignen, den die technisch ungebundenen zeichnenden Künste schon zur Zeit Lebruns pflegten. Die realistische Blumenmalerei hatte bereits um 1670 einen Höhepunkt erreicht in den Werken Jean Baptiste Monnoyers (1635–1699), die er selbst und der Pariser Ornamentstecher Vauquer in mehreren Stichfolgen verbreiteten und dem Kunstgewerbe als Vorlagen darboten. Aber wie die Porzellanmalerei nicht vor der Mitte des 18. Jahrhunderts den Blumenstil Monnoyers — die sogenannten „deutschen Blumen“ — annahm, so hat ihn auch in die Weberei erst um 1750 der größte Seidenkünstler Frankreichs, Philippe de Lasalle in Lyon, vollkommen zu übertragen vermocht. Zwar gilt der Musterzeichner Revel, ein Künstler aus der Schule Lebruns, der unter Colbert zur künstlerischen Hebung der Seidenweberei nach Lyon geschickt worden war, als der Urheber der realistisch-plastischen Blumenmuster.¹⁾ Es kann sich jedoch dabei nur um Übergangsformen oder Vorstufen zum reinen Naturalismus handeln, etwa in der Art der Ornamentstiche des jüngeren Ducerceau, die 1670 in Paris erschienen. Ein Blatt davon mit der Aufschrift „Bouquets propres pour les Estofes de Tours“ zeigt Rosenzweige, Nelken und andere Streublumen zwar plastisch aufgefaßt und etwas schattiert, aber vom Realismus Monnoyers und Philippes de Lasalle doch noch weit entfernt. Man darf nicht übersehen, daß die Gewebemuster, die ein Führer der Dekoration wie Daniel Marot in seinem Ornamentwerk um 1710 brachte, noch am Flächenstil festhalten und der realistischen Blumen entbehren (Abb. 584 und 585).²⁾



Abb. 584. Seidenstoffmuster von Daniel Marot, nach 1700.

Obwohl also das Verdienst der Einführung des naturalistischen Blumenstils in die Seidenweberei dem 17. Jahrhundert nicht zukommt, bleiben doch die Errungenschaften der Verwaltung Ludwigs XIV groß genug. Kaum hatte Colbert um 1665 die Gewerbeförderung in die Hand genommen, so macht sich im Inventar des Kronmobiliars, das die für den Hofbedarf angeschafften Dekorationstoffe bis zum Jahre 1699 aufzählt, ein Umschwung zu Gunsten der nationalen Erzeugnisse bemerkbar. Während im Jahre 1665 und vorher die Brokate von Florenz, Mailand, Venedig noch die Hauptmasse der Eingänge bilden, gewinnt

¹⁾ Cox, L'art de décorer les tissus, S. 14.

²⁾ Die Tatsache, daß im Kroninventar Ludwigs XIV seit dem Jahre 1666 Lyoner Samte und Brokate „à fleurs au naturel“ öfter beschrieben sind, ist für die Annahme, daß die naturalistischen Blumenmuster schon im 17. Jahrhundert entstanden seien, nicht als Stütze verwertbar. Denn eben dieselben Muster „avec fleurs et festons de fleurs de soye au naturel“ finden sich schon 1665 in demselben Inventar bei Brokaten aus Florenz und Venedig, die für Lyon als Vorbilder gedient haben.



Abb. 585. Seidenstoffmuster von Daniel Marot, nach 1700.

1667 Lyon die Oberhand und von 1668 an ist Italien ganz ausgeschaltet. Den ganzen Bedarf an kostbaren Geweben deckt Lyon und seit 1679 auch die Pariser Fabrik von Charlier, die namentlich Vorhänge und Wandstoffe für das Schloß Versailles zu liefern hat. Nebenher werden leichtere Stoffe aus China und vereinzelt persische Goldsamte verwendet. Das Kroninventar beschreibt auch schon Brokatmuster, die eine französische, von Italien unabhängige Stilrichtung einleiten. Für die Lyoner Muster mit flötenden Schäfern und tanzenden Hirtinnen, mit Amorettenpaaren und Palmen gibt es in Italien keine Analogien.¹⁾ Die Ansprüche des Hofes steigerten rasch das technische Vermögen der französischen Weber; Savary erzählt, daß der Pariser Charlier für Versailles einen kostbaren Samtbrotkat nach einer Zeichnung Berains geliefert habe, von dem ein Arbeiter täglich nur einen Zoll fertigen konnte. Eine Elle davon kam auf mehr als 1000 Livres zu stehen.²⁾

Der französische Spätbarockstil.

Am Ausgang des 17. Jahrhunderts war Italien überholt; als Ergebnis der nationalen Kunstpflege stellt sich nun ein rein französischer Seidenstil heraus, der auf den ersten Blick von jedem Zusammenhang mit der Vergangenheit losgelöst erscheint. Sieht man genauer zu, so kann man wohl in den Mustern der Spätzeit Ludwigs XIV († 1715) Erinnerungen an das Spitzzovalschema (Abb. 586, T. 295, 296) oder Anklänge an Granatmotive (T. 297) herausfinden; aber bald werden die anfänglich noch deutlichen Grundlinien von der Fülle der Einzelheiten überwuchert. Der Gegensatz von Grund und Muster, den die Renaissance so stark hervorgehoben und auch das Barock des 17. Jahrhunderts noch betont hatte, verschwindet nun im neuen Stil unter dem strotzenden Reichtum dichtgedrängter Ornamente. Den Hauptteil der letzteren bilden Pflanzenformen, vorwiegend phantastisch stilisiert, zum kleineren Teil naturähnlich; niemals aber so naturalistisch, daß man bestimmte botanische Arten erkennen könnte. Die Zeichnung bleibt durchaus flächenmäßig, die Illusion der Plastik durch Schattierung von Blumen oder Früchten wird kaum versucht. Bei den symmetrischen Mustern geben in der Regel große Fruchtbündel oder fächerförmig geordnete Sträuße die Herzstücke ab, die von Spitzenbändern umzogen werden (Abb. 587 u. 588, T. 296 u. 297). Durch die Übernahme der *Spitzenornamentik* kommt ein völlig neues Element in die Weberei; und indem die Musterzeichner die Ziernetze der Leinenspitzen nun auch als Füllung von großen Früchten, Blättern und Blüten nachbilden (vgl. Abb. 588 und T. 298), schaffen sie Pflanzenformen von so gesucht naturfremder Stilisierung, wie sie die Seidenweberei bis dahin niemals gekannt hatte. Und diese auf die Spitze getriebene Stilisierung geht unmittelbar dem äußersten Naturalismus der Rokokoweberei voraus. Der Spätbarockstil umfaßt symmetrische und einseitige Muster, doch sind die letzteren entschieden in der Minderzahl (Abb. 589, T. 299a). Obwohl die Stoffe nicht bloß zur Innendekoration, sondern unterschiedslos auch für Frauenkleider, Herrenröcke und Kirchengewänder dienten, sind die Muster immer in

¹⁾ Guiffrey, Invent. gen. du Mobilier de la Couronne II S. 186, année 1669 nr. 60: „Deux petites pièces de très riche brocat de Lion, fonds d'or trait, dont le dessein est un grenadier sur lequel sont deux bergers qui jouent de la flute, et, au pied, deux bergères qui dansent. — Année 1670 nr. 80: Deux pièces de très riche brocat de Lion, fonds d'or trait, à grandes palmes vertes et rinceaux d'or et d'argent, sur lesquels il y a, de distance en distance, deux figures d'Amours.“

²⁾ Dreger, Entwicklung S. 256.

FRANKREICH I. DRITTEL 18. JAHRH.



586



587



588



589

Der Lyoner Spätbarockstil.

Abb. 586. Seidenstoff um 1700, Kgm, Berlin. — Abb. 587. Muster mit Spitzenbändern um 1730; Gewebesammlung Krefeld. — Abb. 588. Pflanzenmuster mit spitzenartiger Innenzeichnung. — Abb. 589. Einseitiges Muster, nach Kumsch.

großem Maßstab ausgeführt, sodaß ein Rapport, wie es an den Tafeln 295 bis 298 zu sehen ist, die ganze Bahnbreite von Kante zu Kante ausfüllt.¹⁾

Die Textur und die Farben der Spätbarockstoffe werden nicht weniger als die Zeichnung von der Stilwandlung um 1700 berührt. Die Samtweberei tritt zurück, weil die dichten, mit kleinen und kleinsten Ziermotiven überladenen Muster nur sehr schwer im Samtflor wiederzugeben sind. Dafür wird die Bindung der glatten Brokate immer künstlicher und verwickelter. Obwohl die Hauptmuster an sich schon reich genug sind, wird auch der Grund oft mit einem besonderen Damastmuster versehen oder durch allerlei Bindungseffekte belebt. Mit den Samtstoffen werden die tiefen und vollen Farben seltener; der französische Geschmack bevorzugt im Gegensatz zu Italien vielfarbige Stoffe von lichter, lebhafter Gesamtwirkung, wobei sehr laute Töne wie ziegelrot, schwefelgelb, grasgrün nicht vermieden werden. Mit dem Zug zum Hellen hängt es zusammen, daß in den französischen Brokaten viel mehr Weißsilber als Gold verwebt wird. Tritt das Metall — weißer oder vergoldeter Silberlahn um einen Seidenkern gesponnen — reichlich auf, so setzt man neben die blanken Flächen aus glattliegenden Metallfäden kraus und körnig aussehende Partien aus wellig gedrehtem Lahn, ein Verfahren, das im Kroninventar seiner Wirkung gemäß *or ciselé* genannt wird.

Die Bezeichnung Spätbarock für den ersten selbständig französischen Seidenstil ist ein Notbehelf, denn seine Geltungsdauer überschreitet die Barockzeit beträchtlich. Trachtenbilder lehren, daß er von 1700 an etwa vier Jahrzehnte blühte, also die Spätzeit Ludwigs XIV, die *Régence* (1715—1723) und die frühe *Louis XV*-Periode umfaßte.²⁾

Der Naturalismus im Rokoko und Louis XVI.

Zu den eigentlichen *Rokokostoffen* aus der Mitte des 18. Jahrhunderts führen vom spätbarocken Seidenstil viele Übergangsformen hinüber, die bei symmetrischer Ordnung das dichtgefügte und gedrängte Ornament auflockern und die plastisch-schattierende Pflanzendarstellung ankündigen (Abb. 590). Auch bleibt mit den Spitzenbändern ein charakteristisches Barockmotiv der Folgezeit erhalten. Trotzdem ist der ausgereifte Rokokoseidenstil, wie er um 1750 auftritt, von seinem unmittelbaren Vorgänger grundverschieden.

Zunächst verlieren sich — mit Ausnahme der Bänder — die unvegetabilen Bildungen, wie die Vasen, Fächer (vgl. T. 296 u. 297), die Voluten der unsymmetrischen Muster (vgl. T. 299a), dann die phantastisch stilisierten, mit Ziernetzen gefüllten oder mit kleinen Binnenzeichnungen belegten Früchte, Blüten und Sträuße. Davon entlastet, breiten die Rokokomuster sich freier bewegt und offener über die Fläche, sodaß Grund und Zeichnung wieder geklärt voneinander sich abheben. Daß eine Zeit, die J. A. Meissonnier zu ihren einflußreichsten Meistern zählte, die Symmetrie auch aus der Seidenweberei fast ganz verbannte, ist nicht verwunderlich. Einseitige Muster aus schräg oder senkrecht in Wellen aufsteigenden Bändern, Ranken und Blumensträußen werden nun für einige Jahrzehnte der vorherrschende Typus. Anfänglich bewegen sich die Bänder wirbelnd und flatternd in eigenwilligen Schwingungen (T. 299b, Abb. 591 = T. 300), dann, als der Überschwang des Rokoko ermattet, strecken sie sich zu ruhigeren Kurven (T. 301), die mählich in die Gradlinigkeit der *Louis XVI*-Muster hinüberleiten.³⁾ Die Bänder, zuweilen durch Nachbildungen von Pelz-

¹⁾ Eine große Auswahl solcher Muster ist abgeb. bei Kumsch, Stoffmuster des 16.—18. Jahrh.; symmetrisch T. 15—19, 65—72, 116—123, 169—173; unsymmetrisch T. 22—25, 73—75, 124—127, 176—178.

²⁾ Beispiele ein Bild der Herzogin von Burgund von J. B. Santerre vom Jahre 1709, abgeb. bei Nolhac, *Les femmes de Versailles*; das Bildnis der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans in der Braunschweiger Galerie von Hyacinthe Rigaud, abgeb. *Klassischer Bilderschatz* nr. 888; ein Bild des Grafen Maurepas von L. M. Vanloo 1736, mit besonders deutlicher Wiedergabe des Musters, abgeb. Dreger, *Entwicklung* T. 300; ferner in der Waffensammlung zu Moskau der Oberrock und *Justaucorps* des Zaren Peter II (1727—1730) aus ähnlichem Stoff wie Tafel 298, abgeb. „*Les trésors d'Art en Russie*“ 1902, 120.

³⁾ Bändermuster bei Kumsch, T. 44—48, 96—98, 147—149, 198.



Abb. 590. Spätbarocker Seidenstoff, Frankreich um 1730.

streifen und Federn ersetzt, sind zwar das beliebteste Mittel, um die unsymmetrischen Hauptlinien auszudrücken und dem lockeren Beiwerk von Ranken und Blumensträußen Halt und Zusammenhang zu geben, aber ein unerläßlicher Bestandteil blieben sie nicht. Die Freude am naturalistischen Blumenornament brachte schon vor 1750 Muster zuwege, die jedes nichtvegetabile Motiv ablehnen und lediglich aus den Ranken, Stengeln und Ästen der Pflanzen das wellige Kurvenschema herstellen (Abb. 592, T. 302 a, b, T. 303 b). Der Nelkenstoff T. 302a, eine typische Schöpfung dieser Richtung, läßt sich auf die Mitte des Jahrhunderts datieren, da er dem Kleid der Frau von Pompadour auf La Tours Pastellbild vom Jahre 1752 im Louvre verwandt ist.¹⁾ Der Rankenstoff T. 303b gehört mit seinen exotischen Phantasieblüten zu einer Mustergruppe, die dem Zeichner von Blumen und Rokoko-chinoiserien Jean Pillement nahe steht. Daß Pillement selbst für die Weberei Entwürfe geliefert, ist nicht erwiesen, aber wahrscheinlich, da er längere Zeit in Lyon gelebt hat.²⁾

Auf allen Rokokostoffen von T. 300 an sehen wir den *Blumennaturalismus* bereits in voller Blüte; es wäre schwer, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts noch ein französisches Seidenmuster mit wirklich flächenhaft stilisierten Pflanzenformen aufzutreiben.³⁾ Sogar die seltenen Rokokosamte mit großer Musterung müssen diesem Zug der Zeit folgen, so wenig auch ihre Textur dafür sich eignen mochte. Die Abbildung 593 gibt einen einfarbigen Samt (Berliner Stoffsammlung) mit schwarzem Flormuster auf schwarzem Taftgrund, der trotz der Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel die plastische Blumendarstellung mit Erfolg anstrebt.

Die Kunst, Blumensträuße und Pflanzen nicht bloß naturalistisch, sondern mit der Illusion des Körperhaften und in einem der Natur nahekommenden Farbenreichtum im Seidengewebe darzustellen, ist die einschneidendste Neuerung der Rokokoweberei, die mehr als alle anderen Wandlungen den französischen Seidenstil der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Spätbarock unterscheidet. Die Vorbedingung dieser Errungenschaft war eine außerordentliche Steigerung des technischen Könnens und vor allem die ausgiebigste Anwendung des *Broschierens*. Nur dadurch war es möglich, die Farbenmenge eines malerischen Blumenmusters im Gewebe unterzubringen. Für den Metallfaden blieb nur wenig Spielraum übrig; die Vorliebe für Brokate läßt allmählich nach, und es ist bezeichnend, daß die allerreichsten und kunstvollsten Tapetenstoffe, die *Philippe de Lasalle* für Fontainebleau und Trianon, für die Kaiserin Katharina von Rußland, für den spanischen und andere Höfe geschaffen hat, durchweg ohne Gold und Silber gewebt sind. Das Werk dieses Meisters, der gleich groß war als Zeichner wie als Weber (zu seinen technischen Erfindungen zählt bezeichnenderweise eine Verbesserung des Broschierwebstuhls), bedeutet die höchste künst-

¹⁾ Abgeb. Dreger T. 308.

²⁾ Zahlreiche Stoffe des Pillementstils sind abgeb. Kumsch T. 191—194.

³⁾ Der Seidenrips T. 303a mit flachstilisierten Rokokoranken steht damit nicht im Widerspruch, da er keine französische, sondern eine italienische und deshalb stilistisch rückständige Arbeit ist.

FRANKREICH MITTE 16. JAHRH.



Abb. 591. Französischer Rokokostoff um 1750. Kgm. Berlin.

LYON II. HÄLFTE 18. JAHRH.



592



594



595

Seidenstoffe von Philippe de Lasalle.

Abb. 592. Plastisch schattierte Äste und Sträuße um 1760. — Abb. 594. Naturalistische Blumenkörbe und Kränze um 1770. — Abb. 595. Seidentapete mit Vogelbildern um 1765.
Alle drei Stoffe im Lyoner Textilmuseum. Nach Cox.

lerische Erhebung nicht nur des plastischen Stils, sondern der neuzeitlichen Seidenweberei überhaupt. Philippe de Lasalle (1723 bis 1803) war erst Mitarbeiter, dann Teilhaber des Seidenhauses Pernon in Lyon, wurde von Ludwig XVI geadelt und 1775 mit einem Ehrensold ausgezeichnet, durch die Revolution aber zugrunde gerichtet. Er war wirklich ein Maler des Webstuhls; man sieht auf seinen Stoffen Blumen (Abb. 594) oder Tierstücke (Abb. 595), die an flottem Wurf, Rundung und Farbenpracht hinter freier Pinselarbeit nicht zurückstehen. Er modelliert, indem er die Farben in drei Töne, Licht, Schatten und Mittelton zerlegt. Dazu fügt er hier und da scheinbar willkürlich verteilt kohlschwarze Schatten, die ein augenfälliges Kennzeichen seiner Arbeiten bilden und ihnen eine erstaunliche Kraft und Plastik verleihen. Von seinem Werk sind nur Wand- und Möbelbezüge erhalten, keine Kleiderstoffe.¹⁾ Es beginnt mit bewegten Rokokomustern, Variationen des unsymmetrischen Wellenschemas aus Bändern und Ranken; wie sehr er hier schon auf plastische Wirkung ausgeht, ist an der Behandlung des Astwerks auf Abb. 592



Abb. 593. Rokokosamt, schwarz auf schwarz, Frankreich um 1750. Kgm. Berlin.

zu sehen. Seine Erfindung entfaltet sich am fruchtbarsten in der Spätzeit Ludwigs XV († 1774). Nachdem einmal die gewebten Rokokoblumen das Auge an plastische Seidenmuster gewöhnt hatten, bestand für die technisch hochentwickelte Weberei kein Hindernis mehr, auf der eingeschlagenen Bahn fortschreitend dem Zeitorament weitere plastische Motive zu entlehnen. Die an Bandschleifen hängenden Bündel aus Hirtengeräten und Musikinstrumenten, perspektivische Vogelgruppen (vgl. Abb. 595), landschaftliche und vereinzelt auch figürliche Bilder vereinigen sich nun in den Tapeten Lasalles mit den Blumen. Als das Meisterwerk dieser Richtung gilt die Wandbespannung in Fontainebleau, die Philippe de Lasalle für ein Zimmer der Königin Marie Antoinette gewebt hat.²⁾ Die klassizistischen Formen, die in der allgemeinen Dekoration schon seit 1760 wieder Fuß fassen, nimmt die Seidenweberei nur zögernd auf; eine Tapete, die Lasalle für die Kaiserin Katharina von Rußland mit einer Andeutung des Unterganges der türkischen Flotte bei Tschesme, also nach 1770 geschaffen hatte,³⁾ steht dem freien Rokoko noch viel näher als dem Klassizismus. In seinen spätesten Mustern erst kommt der eigentliche Stil Louis XVI zum Wort; die Blumen werden kleiner und mit Vorliebe zu Kränzen und hängenden Gewinden zusammengefaßt, die gerahmten Medaillons und die antikisierenden Ranken mit Akanthuskelchen halten ihren Einzug. Dabei verblassen die im Rokoko oft noch sehr kräftigen Farben zu kühleren und gebrochenen Tönen; die helle Stimmung der damaligen Innendekoration begünstigt auch bei den Seidentapeten den weißen oder fast weißen Grund. Den Geweben des Meisters, einer Fundgrube für die Musterzeich-

¹⁾ Die reiche Sammlung von Geweben Lasalles im Lyoner Textilmuseum ist von R. Cox „Philippe de Lasalle, son oeuvre au musée de Lyon“ auf 35 Tafeln veröffentlicht.

²⁾ Cox, T. 22.

³⁾ Cox, T. 16.

ner aller Länder, war eine weitreichende Wirkung beschieden. Das bezeugen die Blumenstücke der beiden Stoffe aus der Berliner Seidenweberei von Gabain um 1770 auf Tafel 304; die pelzverbrämte Draperie mit Quasten T. 304b war ein Lieblingsmotiv Lasalles.¹⁾ Bei den acht Tapetenmustern des Louis XVI-Stils auf den Tafeln 305 und 306, die zum Teil schon in den reinen Klassizismus hineinreichen, stehen viele Einzelheiten unter seinem Einfluß, am meisten die Blumenmuster T. 305 b, c und die Weinranke T. 306b.

Landschaftliche Muster mit figürlicher Staffage hatte die Seidenweberei schon zur Rokokozeit wieder aufgenommen; der jüngere Jean Revel in Lyon wird als der führende Musterzeichner genannt. Es ist kein Zufall, daß dabei Chinesenmotive vorherrschen. Zwar sind die Chinesenbilder Watteaus, Bouchers, Pillements und die davon abhängigen Webemuster niemals wirkliche Kopien ostasiatischer Stoffe, sondern gleich den Chinesenmalereien des Meißener Porzellans europäische Phantasien über Natur und Leben Ostasiens (Abb. 596 und 597). Es kommt aber darin doch, wie schon in dem phantastischen Pflanzenornament der Barockstoffe, in übertragener Form ein erneuter Einfluß des fernen Ostens zum Ausdruck. Es wäre auch wunderlich, wenn in dieser Zeit, während die der Seidenweberei sehr verwandte Porzellanmalerei so viel von China und Japan annimmt, die Weberei sich ganz frei gehalten hätte. Eine so bahnbrechende Wirkung wie im 14. Jahrhundert hat aber die chinesisch-japanische Kunst in der Neuzeit nicht mehr ausgeübt; es blieb mehr ein äußerliches Spiel mit exotischen Motiven.

Der Klassizismus.

Während der Übergang vom Rokoko zum Louis XVI, der sich noch unter der Regierung Ludwigs XV vollzog, dank der Mitarbeit Lasalles fraglos eine Glanzzeit der europäischen Seidenkunst bedeutet, können aus den nächstfolgenden Jahren bis zur Revolution grade die anspruchsvollsten Erzeugnisse, die Seidentapeten und Möbelstoffe, kaum mehr als eine künstlerische Steigerung angesehen werden. Zwar sind die späten Louis XVI-Tapeten, die schon in die Regierungszeit Ludwigs XVI fallen, keineswegs arm an Motiven. Zu den Blumenkränzen, Gehängen und Akanthusranken kommen antikisierende Vasen (T. 305a) und flammende Altäre, Köcher und Bogen, Hymenfackeln und Thyrsusstäbe, Füllhörner und Leier, schnäbelnde Tauben (T. 305b) und Amorettenmedaillons, kurz die ganze klassizistische Symbolik (Abb. 598, T. 307a, b). Allein diese Formen, symmetrisch, doch ohne Pedanterie zu abgeschlossenen Mustern aufgebaut, sind im Grund nichts anderes als eine Wiederholung der gemalten oder plastisch in Holz, Stuck oder Bronze ausgeführten Wandfüllungen der damaligen Innendekoration. Zum ersten Mal nach einer tausendjährigen Entwicklung unterwirft sich die Seidenweberei rückhaltlos der Architektur, verzichtet sie gänzlich auf einen selbständigen Flächenstil. Das ist die Kehrseite der plastischen Darstellungsweise, deren erstes Auftreten im Rokoko einen hoffnungsvollen Aufschwung anzukündigen schien.

Für die Kleiderstoffe und für schlichtere Möbelbezüge kamen die sentimental Liebeselemente, Hirtengeräte und die sonstigen antikisierenden Elemente begreiflicherweise nicht in Betracht; daher bleibt wenigstens auf diesem Feld der textile Charakter der Musterung auch im Klassizismus noch erhalten.

Das ausklingende Rokoko hinterläßt als gangbarsten Typus die *Streifenmuster*, bei denen grade Bänder an Stelle der bewegten Rokokowellen die Fläche senkrecht zerlegen (T. 308—310). Oft ist an leichten Schwingungen der Bänder (T. 308b = Abb. 599) oder an welligen Innenzeichnungen (T. 308a) der Zusammenhang mit den Vorstufen noch erkennbar. Die Blumen werden kleiner und in weiteren Abständen spärlicher zwischen und über die Streifen verteilt (T. 309 und 310b); dann schrumpfen die einst üppigen Sträuße zu be-

¹⁾ Vgl. Cox, T. 3, 15.

FRANKREICH II. HÄLFTE 18. JAHRH.



596



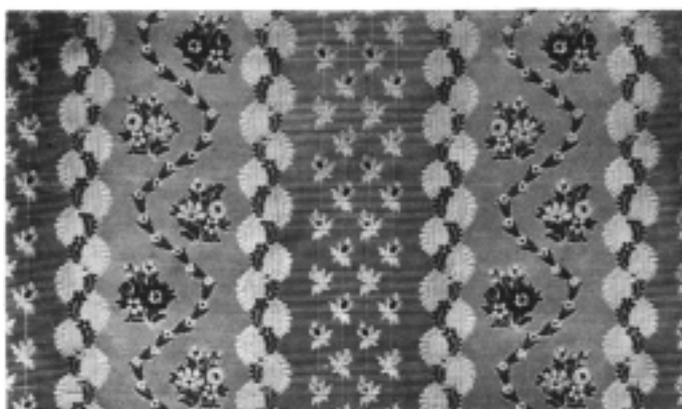
597



599



601



600



602

Abb. 596. Seidenstoff mit Chinesenbildern im Stil Pillements; Kgm. Cöln. — Abb. 597. Lyoner Seidenstoff mit Chinesenbildern, Museum Lyon. — Abb. 599 u. 600. Louis XVI.-Stoffe gestreift, Kgm. Berlin. — Abb. 601 und 602. Kleingemusterte Seiden- und Samtstoffe, Kgm. Berlin.

scheidenen Zweiglein zusammen und die Ranken und Gewinde fallen in Streublümchen auseinander (Abb. 600=T. 310a). Die steife Wirkung der gradlinigen Streifen wird durch vielfach wechselnde Bindungseffekte erfolgreich gemildert (vgl. T. 308a und 310a). Das alte einseitige Wellenschema ist übrigens durch die klassizistische Gradlinigkeit nicht vollständig verdrängt worden; bei kleingemusterten Stoffen, wo die Schwingungen sich netzartig dicht zusammendrängen, werden sie nicht als ein überwundener Typus empfunden. Den auf T. 311a—e zusammengestellten Geweben liegen durchweg die einseitig geschwungenen Ranken oder Bänder zugrunde (Abb. 601); und solche Muster reichen bis ins Empire hinüber.

Die Herrentracht hatte schon gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts auf groß und auffallend gemusterte Seidenstoffe, auch im Hofdienst, verzichtet. Immerhin trug sie noch dazu bei, der im Rokoko etwas vernachlässigten *Samtweberei* zu einer späten Nachblüte zu verhelfen. Dem Bedürfnis der vornehmen Stände, Seide zu tragen und doch dem Zug der Zeit nach dunklen zurückhaltenden Farben zu folgen, kamen die Samtstoffe, namentlich die ungeschorenen, am besten entgegen. Daher sind aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Herrenkleider aus Samt noch in großer Zahl erhalten. Da aber den Hauptschmuck der Staatsgewänder die damals meisterhaft geübte Flachstickerei herstellte (auch hierfür war Lyon tonangebend), blieben die gewebten Muster der Kleidersamte in der Regel unscheinbar und kleinlich. Es fand sich jedoch für die Samtweberei in der inneren Auskleidung von Wagen und Sänften ein weiteres Betätigungsfeld, das für farbenreiche Wirkungen sehr zugänglich war. Groß sind die Muster der Spätsamte nicht, aber sehr abwechslungsreich. Am meisten wird das alte Motiv der reihenweis nach rechts und links geneigten Zweige oder Blüten abgewandelt, bald rokokomäßig bewegt (Abb. 602, T. 312a, b, d, T. 313), bald klassizistisch versteift (T. 312c, e); auch ganz neue Muster ohne Pflanzenformen kommen zum Vorschein, die rein textil nur auf Farben und Bindungseffekte gestellt sind (T. 312f). Der kleine Maßstab führt, wie das schon bei den Seidenstoffen T. 311 zu bemerken war, die Blumendarstellung trotz naturalistischer Auffassung wieder zum Flächenstil zurück. Alles was die Samtbindung hergeben kann, die Lichtgegensätze zwischen geschorenen und ungeschorenen Flächen, die vertieften Atlaspartien (vgl. T. 312c), die farbige Zeichnung innerhalb des Flors, ist hier mit größter Meisterschaft verwertet. Dazu kommt als Hauptvorzug eine zarte und gewählte Farbigkeit (vgl. T. 313), welche die Kleinsamte des 17. Jahrhunderts noch übertrifft.



Abb. 598. Louis XVI-Tapete mit plastischen Motiven; Frankreich um 1780. Kgm. Berlin.

Der Ausbruch der Revolution brachte die französische Seidenweberei dem Untergang nahe. Sie hatte schon vorher einen schweren Stand, um neben den immer mehr in Aufnahme kommenden bedruckten Baumwollgeweben sich einen ausreichenden Absatz zu sichern. In solcher Zeit konnte sie die gewaltsamen Schädigungen der Pöbelherrschaft, die Beseitigung des königlichen Hofes, die Vertreibung des Adels nicht verwinden. Zudem hatte die des Royalismus beschuldigte Stadt Lyon unter den Mißhandlungen der Gewalttäter des Konvents besonders schwer zu leiden. Von 1789 an lag das Seidengewerbe länger als ein Jahrzehnt völlig darnieder. Aus dem Elend hat erst Napoleon durch die tatkräftigste Förderung Lyon wieder emporgehoben. Schon als Konsul beginnt er durch großartige Aufträge das Seidengewerbe zu unterstützen. Zunächst hatte von 1802 bis 1807 nur das Haus Pernon, dem Philippe de Lasalle angehörte, die Ausstattungsstoffe für die Tuileries und für S. Cloud im Betrage von etwa 1½ Millionen zu liefern. Dann verfügt der Kaiser 1807 von Schloß Finckenstein aus, daß das Gardemeuble jährlich 2 Millionen für Lyoner Seidenstoffe zur Einrichtung der kaiserlichen Schlösser aufwenden soll. Die Bestellungen kommen nun einer großen Zahl von Werkstätten, aber ausschließlich in Lyon, zugute. Die Tapeten und Möbelstoffe, die für Fontainebleau von 1804 bis 1812 angeschafft wurden, kosten über 6 Millionen; für Versailles liefert Lyon im Jahre 1811 Gewebe für 1 746 000 Franken. Soweit das Machtwort des Kaisers reicht, mußten die von ihm abhängigen Fürsten seinem Beispiel folgen; für die männliche und weibliche Hoftracht war nur Lyoner Seide zulässig. Das bemalte oder geschnitzte Holzgetäfel, der alte Rivale der Seidentapeten, wurde aus dem Feld geschlagen; die offizielle Innendekoration des Kaiserreichs duldet bloß Samt- und Seidengewebe für die Salons, bedruckte Stoffe für die Nebenräume. In kurzer Frist hatte Lyon durch die wahrhaft kaiserliche Unterstützung die Stellung als erste Seidenstadt Europas wiedergewonnen, um sie bis zur Gegenwart nicht wieder zu verlieren. Die Erfindung des Jacquardstuhles (1806/1807), der einen Teil der Handarbeit ausschaltete und eine genauere und billigere Ausführung auch der schwierigsten Muster verbürgte, hat zwar in die künstlerische Entwicklung nicht eingegriffen, aber zur Neublüte und Überlegenheit Lyons doch erheblich beigetragen.

Empirestoffe.

Über die damaligen Leistungen der Lyoner Werkstätten ist man genau unterrichtet, besser als für die Stilperioden des 18. Jahrhunderts, denn von den Dekorationsstoffen für die kaiserlichen Schlösser der Tuileries, S. Cloud, Fontainebleau, Versailles, Trianon, Compiègne, Meudon, Malmaison ist ein großer Teil im Mobilier National erhalten, darunter vollständige Saalbespannungen, die nie gebraucht worden sind, weil sie erst kurz vor oder nach der Abdankung Napoleons geliefert wurden. Dieser Bestand von fast vierhundert Empirestoffen ist von Dumonthier wieder aufgefunden und mit allen wünschenswerten Angaben über die Verfertiger, die Preise, die Lieferzeit und die Bestimmung veröffentlicht worden.¹⁾ Da alle diese Gewebe bestimmt waren, sich in Einrichtungen der leitenden Hofarchitekten Percier und Fontaine einzufügen, herrscht bei ihnen durchweg der Empirestil in seiner reinsten und reichsten Form. Zwar ist die berühmte Louis XVI-Tapete, die Philippe de Lasalle für Marie Antoinette geschaffen hatte, im Jahre 1806 von Pernon auch für ein Schlafzimmer der Kaiserin Josephine gewebt worden; hierbei handelte es sich aber nur um ein einzelnes Zugeständnis an den persönlichen Geschmack der Kaiserin. Überblickt man den großen Formenreichtum der Stoffe im Mobilier National, so muß man zugeben, daß der Seidenstil des Empire entschieden besser ist als sein Ruf. Eine gewisse Härte der Zeichnung und Farben, ein allzu scharfer Kontrast von Grund und Muster ist allerdings nicht

¹⁾ E. Dumonthier, *Étoffes d'Ameublement de l'Époque Napoléonienne*, Paris 1909; mit 70 Tafeln und einer Einleitung von Frédéric Masson. — Die Stoffe waren im Winter 1909–10 als Sonderausstellung im Pariser Kunstgewerbemuseum zu sehen.

wegzuleugnen. Dem stehen aber höchst anerkennenswerte Vorzüge gegenüber. Mit den weitständig über die Flächen verteilten Sternen, Rosetten, Kränzen, Leiern (T. 314a, b), die als der Normaltypus der Empiregewebe gelten, haben sich die Lyoner Musterzeichner des Kaiserreichs, unter denen J. F. Bony († 1825) die erste Stelle einnahm, keineswegs begnügt. Im Gegensatz zur späten Louis XVI-Zeit, die das vornehme Tapetenmuster ganz in den plastischen abgepaßten Panneustil abirren ließ, haben sie die zusammenhängenden Rapportmuster großen Stils wiedergefunden und eine ziemlich flächenhafte, textilmäßige Darstellungsweise zu Ehren gebracht (Abb. 603).

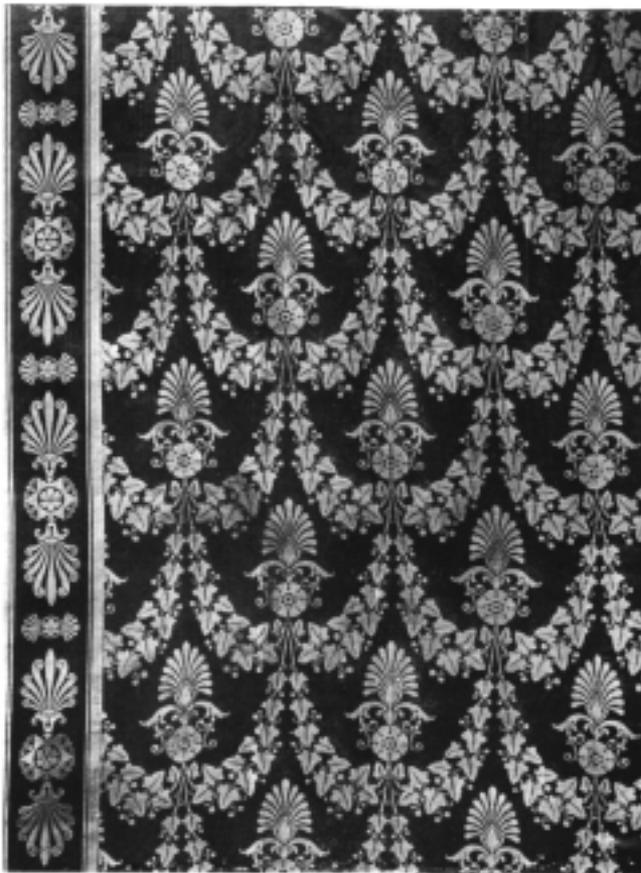


Abb. 603. Vorhangstoff für Fontainebleau, von Grand frères in Lyon um 1810. Nach Dumonthier.

Da die meisten klassischen Motive, die den Hauptinhalt der Empiremuster ausmachen, wie der Akanthus, die Palmetten, Lorbeer, Epheu, Eichenkränze, Mäander, ihrem antiken Wesen gemäß der vielfarbigen Darstellung widerstreben, so bleibt für den plastischen Naturalismus, der die bunte Broschierung nötig hat, nur wenig Raum übrig. Die antikisierenden Formen werden in einfarbigen Damasten oder zweifarbigen Stoffen und Brokaten ganz flach etwa in der Art der Berliner Stoffe T. 316c, 317,¹⁾ oder in drei- und vierfarbigen Lampasgeweben in einer Art Reliefstil ausgeführt, den auf unseren Tafeln die Berliner Tapeten T. 315, 316a, b veranschaulichen.²⁾ Eine technische Neuerung waren die von Napoleon am meisten geschätzten Chinésamte, bei denen durch mustergerechtes Färben oder Bedrucken der Kette vor dem Weben ein vielfarbiges Flormuster erzielt wurde. Das schwierige und sehr kostspielige Verfahren wurde am besten von Pernon und seinen Nachfolgern Gebrüder Grand geübt; das Hauptstück ist eine Samttapete mit vollkommen plastisch dargestellten Weinkränzen und Oleanderzweigen für Fontainebleau.³⁾

Der klassizistische Stil hat in der Tapetenweberei das erste Kaiserreich überdauert und namentlich in Berlin, wie die Tafeln 315—317 zeigen, noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts recht Ansehnliches geschaffen. Als er gleich dem wieder mächtig ins Kraut geschossenen Naturalismus erschöpft war, folgten wie auf anderen Gebieten die Entlehnungen alter Formen, die sich schnell überlebten. Überhaupt war das 19. Jahrhundert für künstlerische Fortschritte in der Seidenweberei nicht günstig. Denn es wandte seine Kräfte vor allem auf die Verbilligung und Massenerzeugung durch die Vervollkommnung der Maschinenarbeit. In Lyon stieg die Zahl der Webstühle von 20000 im Jahre 1819 auf 50000 im Jahre 1848 und auf 120000 im Jahre 1870. Auf diesem Wege ist die Kunst notwendigerweise zu kurz gekommen.

C. Die orientalische Seidenweberei seit 1500.

Das Jahrhundert der Renaissance war auch für die Kunst des islamischen Morgenlandes eine Zeit des Aufschwungs und der Neubildung. Die nationalen Gegensätze treten

¹⁾ Vgl. Dumonthier, T. 29, 32, 53, 56, 63, 64.

²⁾ Vgl. Dumonthier, T. 26, 34, 36, 53, 56 u. a.

³⁾ Dumonthier, T. 31.

wieder wirksam hervor, denn das Arabertum, im Mittelalter das einigende, ausgleichende Element in der muhammedanischen Kunst, hatte seine Rolle als Kulturträger ausgespielt. Abseits vom Weltverkehr fristete die westsarasenische Kunst in dem auf mittelalterlicher Stufe verharrenden Marokko ein unbeachtetes Dasein, dem kein Aufstieg mehr beschieden war. Im Osten dagegen regten sich frische Kräfte auf dem Boden der beiden Staatswesen, in denen die ostmuslimische Welt der Neuzeit sich sammelte. Persien hatten nach Jahrhunderten der Fremdherrschaft die Sefiden zu einem unabhängigen Nationalstaat erhoben, den auch die derzeit beseitigte Kadscharendynastie im 18. Jahrhundert noch leidlich über Wasser zu halten verstand. Hier erlebte die iranische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert eine Art Renaissance, die in der Weberei und noch mehr in der Teppicharbeit Glänzendes geschaffen hat. Den ganzen vorderen Orient vom Schwarzen Meer über Konstantinopel, Kleinasien, Syrien, Ägypten bis nach Nordafrika schlossen die Osmanen zu einer gewaltigen Großmacht zusammen. Dieses Reich war nicht national; auch wenn man die Südslawen und christlichen Vasallen, die am osmanischen Kunstschaffen keinen Anteil hatten, außer Acht läßt, umfaßte die Türkei mit ihren Armeniern, Griechen, Arabern, Kurden, Syrern ein sehr verschiedenartiges Völkergemeinschaft. Trotzdem trägt die Kunst des Osmanenreichs in ihren wichtigsten Äußerungen, Bauten, Keramik und Textilien, von Konstantinopel bis Kairo ein auffallend einheitliches Gepräge. Das ist um so merkwürdiger, als man den Osmanen selbst keine künstlerischen Fähigkeiten zutraut und — vielleicht mit Recht — annimmt, daß die Kunsthandwerker vorwiegend der alten Bevölkerung angehörten, also Griechen, Syrer, Armenier waren, wie das schon Marco Polo aus dem kleinasiatischen Reich der seldschukischen Türken berichtete. Über dieses Verhältnis ist keine rechte Klarheit zu gewinnen. Sicher ist jedoch, daß der neue Stil des vorderen Orients landschaftlich an die Grenzen der Türkei gebunden ist und zeitlich mit ihrer politischen Großmachtstellung zusammenfällt. Demgemäß kann man nicht anders als von einem Osmanenstil reden, am meisten bei der Seidenweberei, die im Herzen der Türkei am Marmarameer ihren Hauptsitz hatte.

Nur in diesen zwei Gebieten, in Persien und der Türkei, ist die orientalische Seidenkunst der Neuzeit noch erfolgreich und schöpferisch betrieben worden. Zwar erblühte auch in Indien unter den Mogulkaisern eine wesentlich muhammedanische Kunst; sie kommt indessen hier nicht in Betracht, weil von alten indischen Seidengeweben nichts bekannt ist.

Die osmanischen Stoffe.

Die türkischen Musterzeichner haben sich anfänglich — um 1500 etwa — so stark auf italienische Vorbilder der Spätgotik und des Übergangstils gestützt, daß ihre Samtbrokate zum großen Teil für venezianer Arbeiten unter orientalischem Einfluß oder für den orientalischen Markt angesehen worden sind. Die bekannte Empfänglichkeit des venezianischen Kunstgewerbes für islamische Formen schien diese Anschauung hinreichend zu bekräftigen. Bei aufmerksamer Betrachtung der Muster ergibt sich jedoch das Gegenteil. Die Abbildung 604 zeigt denjenigen türkischen Samtstoff, der am allerengsten an ein italienisches Granatmuster sich anlehnt. Und doch offenbart sich schon hier in der Art, wie die gotische Drehung der gezackten Blätter des Herzstückes mißverstanden ist, wie das Granatmotiv halb Tulpe, halb Nelke wird, in der Mißbildung der Kronen, in den langgestreckten Zackenblättern sehr deutlich die Hand eines orientalischen Zeichners, der fremde Formen verarbeitet. Etwas fortgeschrittener ist die Orientalisierung eines Granatmusters in Abbildung 605 und T. 318. Hier haben die gotischen Rosen, die im italienischen Original die Unterlage der Granatäpfel bildeten, einen orientalischen Zackenrand erhalten, und die Granatäpfel selbst sind durch Tulpen und Nelken ersetzt. Man kann die osmanischen Samte übrigens auch an der Bindung von den italienischen unterscheiden; während die letzteren etwa von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab fast immer geschorenen Flor und ungeschnittene



Abb. 604. Osmanische Umbildung eines italien. Granatmusters, Anfang 16. Jahrh. — Abb. 605. Osmanischer Samt unter italien. Einfluß. Beide Stoffe Collection Kelekian.



606



608



607



609

Blütezeit des osmanischen Stils.

Abb. 606. Samtbrotat mit Nelkenmuster; Collection Kelekian. — Abb. 607. Brokat mit einseitigem Tulpenmuster. — Abb. 608. Samtbrotat mit abgepaßter Borte; Collection Kelekian. — Abb. 609. Skutaridecke mit abgepaßtem Muster; Collection Kelekian.

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

Samtnoppen nebeneinander stellen, kennt der vordere Orient lediglich den ganz geschorenen Florsamt.

Die italianisierenden Muster bilden nur eine kleine Gruppe unter den Osmanenstoffen. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts tritt die spitzovale Flächenteilung durch symmetrisch geschwungene Äste oder Bänder (wie Abb. 604 u. 605) etwas zurück, es bleiben lose über die Fläche verteilte Spitzovalfelder (T. 319) oder nur die von den Granatformen abgeleiteten Mittelstücke übrig. Die letzteren werden, am Vorbild des Granatapfels haftend, als eine geschuppte Frucht mit oder ohne Blattkranz gestaltet (T. 320), oder sie wandeln sich in Nelken und Tulpen, die beiden beliebtesten Motive des spezifisch osmanischen Flachornaments. Die Tulpe entsteht, wie die Abb. 604 zeigt, aus dem unteren Teil des Granatapfels, der eigentlichen Frucht; die Nelke, indem sich das bekrönende Büschel zum Hauptstück auswächst (Abb. 606). Neben der Reihenordnung verwendet die türkische Weberei obschon seltener auch die parallel gewellten Ranken (Abb. 607), wofür sie die Anregung ebensowohl von Persien her wie von der italienischen Spätgotik empfangen haben kann. Die Nelken, Tulpen und die langen Zackenblätter werden oft in so kolossalem Maßstab hergestellt, daß sie selbst wieder als Grund für eine innere Musterung aus kleineren Blüten dienen. Hier kommen die zierlicheren Pflanzenformen des türkischen Ornaments, die Rosen (vgl. T. 319) und die Hyazinthen (vgl. T. 320) als Füllungen zu ihrem Recht. Damit hatte die Türkei um die Mitte des 16. Jahrhunderts ihren eigenen selbständigen Seidenstil erreicht und eine neue Gattung geschaffen, die zu den Großtaten der Seidenweberei aller Zeiten zählt. Obwohl die osmanischen Stoffe technisch auf der Stufe des späten Mittelalters stehen bleiben und von der Verfeinerung der italienischen Samte oder den raffinierten Bindungen der Lyoner Blütezeit gar nichts wissen, heben ihre stilistischen Vorzüge sie doch über die Renaissancegewebe der Italiener und Perser hoch empor. Die eindringliche und sichere, auch bei größtem Maßstab immer rein flächenhafte Stilisierung verleiht ihnen eine großzügige und klare Wirkung, wie sie die Seidenweberei der Neuzeit sonst nirgends zuwege gebracht hat. Die Zahl der Einzelmotive ist allerdings nicht groß; ihre Variation ergibt aber doch einen reichen Musterschatz. Er hat viel Verwandtes mit den osmanischen Wandfliesen, die ja ebenfalls Rapportmuster gebrauchen. Doch besteht ein merklicher Unterschied: Während das keramische Ornament einen starken Einschlag persischer Formen aufweist, hält sich der Seidenstil unabhängiger; das persische Rankenwerk mit den Lotusmotiven (als Mittelfüllung auf dem Brokat T. 319 zu sehen) und die gemeinislamische Arabeske spielen in den Geweben neben den rein osmanischen Blumen nur eine untergeordnete Rolle.

Glattgewebte Brokate und Samtstoffe, die ursprünglich meistens auch Metallfäden enthielten, die aber häufig ganz abgerieben sind, halten sich in der türkischen Weberei ungefähr die Wage.¹⁾ Die Samte waren vornehmlich zum Wandbehang, zu Vorhängen oder Divandecken und dergleichen bestimmt; sie sind daher oft mit im Stück gewebten Borten versehen (Abb. 608), wie die Teppiche und Fliesenfelder. Vom 17. Jahrhundert ab sind mittelgroße Samtstücke mit abgepaßter Musterung und Borten an den Schmalseiten in Mengen erhalten, die sogenannten Skutaridecken (Abb. 609), die wahrscheinlich als Satteldecken und Kissenbezüge gedient haben. Ihre Herstellung reicht bis zur Gegenwart herab, doch sind die neuen Stücke in Farben, Zeichnung und Textur erheblich geringer als die alten. Wie in der türkischen Baukunst und in Stickereien des 18. Jahrhunderts macht sich auch in den Webemustern zuweilen der Einfluß der europäischen Spätstile bemerkbar, vor-

¹⁾ Die türkischen Stoffe aus der Blütezeit, also aus dem 16. und 17. Jahrhundert, sind in Berlin wie in der Lyoner, Londoner und anderen Stoffsammlungen recht gut vertreten. Einen ansehnlichen Bestand zeigt auch die Veröffentlichung der Collection Kelekian. Die allerhervorragendsten Stücke jedoch hat der Bargello in den Sammlungen Carrand und Franchetti vereinigt.

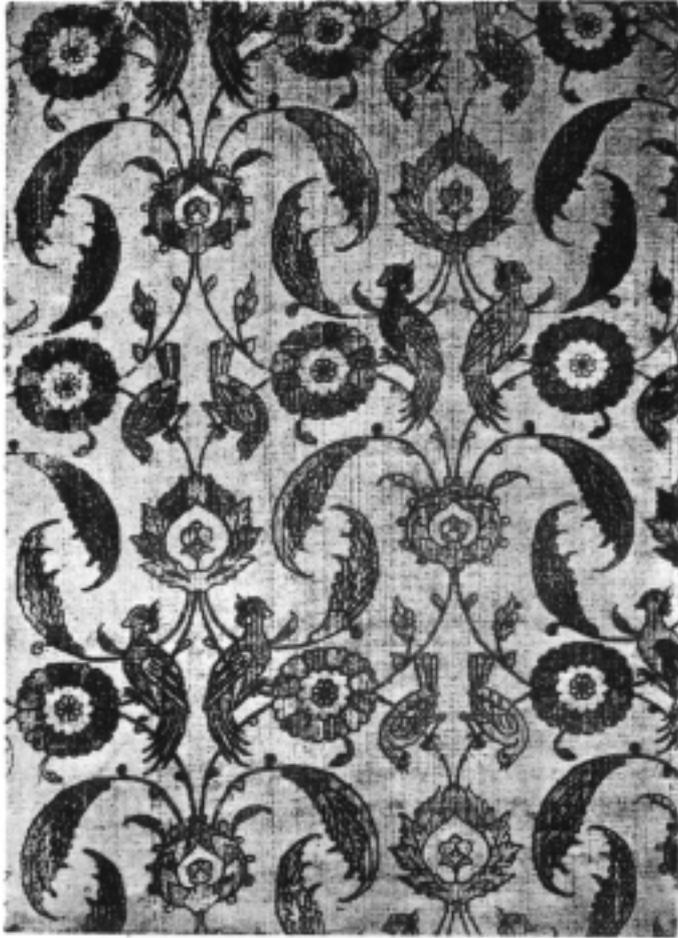
nehmlich durch italienische und französische Stoffe übermittelt. Ein Beispiel dieser Nebenströmung ist der türkische Wellenrankensamt auf Tafel 283 b, der dort irrtümlich unter die Italiener versetzt ist.

Die verschiedenen Stilgruppen innerhalb der Osmanenstoffe und der Umfang des Reiches lassen darauf schließen, daß die Seidenweberei in zahlreichen Orten betrieben wurde. Mit Konstantinopel und Griechenland, Kleinasien und den griechischen Inseln, Syrien und Ägypten hatte die Türkei lauter Gebiete mit altem Seidengewerbe und Seidenbau sich einverleibt. Wie sich aber die erhaltenen Gewebe landschaftlich verteilen, ist unbekannt. Man kann bemerken, daß die von den Granatmustern Italiens abgeleiteten Samte (wie Abb. 605) am meisten mit den Fayencefliesen zusammengehen, die gewöhnlich Damaskus zugeschrieben werden. Auch liegt es nahe, die Heimat einer türkischen Brokatgruppe, die von spanischen Renaissancestoffen die Felderbildung aus je vier großen Arabeskenblättern entlehnt (T. 321), im Westen zu suchen, etwa in Syrien oder Ägypten. Die spezifisch osmanischen Muster mit den Nelken, Hyazinthen, Tulpen und Rosen (wie Abb. 606, 608, 609, T. 319) sind wieder den Fliesen aus dem weiteren Umkreis von Konstantinopel verwandt. Im Kunsthandel werden diese Stoffe oft nach Skutari und Brussa benannt, wo der türkische Seidenbau noch jetzt ausfuhrfähig ist. Jedenfalls lag hier am Marmarameer der Schwerpunkt der osmanischen Seidenweberei, und nach Mitteilungen von Hamdy Bey soll *Biledschik* landeinwärts von Brussa die bedeutendste Weberstadt gewesen sein.

Ausschließlich religiösen Zwecken dienten die nicht seltenen Seidenstoffe, deren Musterung bloß aus arabischen Inschriften — Anrufungen Gottes und Koransprüchen — in Zickzackbändern besteht (T. 322). Wie sie den kalligraphischen Schwung und die verwickelten Überschneidungen der Schriftzüge im Gewebe glatt und sauber wiedergeben, ist aller Ehren wert. Als Bedeckung von Sarkophagen der Sultane und Heiligen sind solche Inschriftenstoffe in den Moscheen und Turbes von Konstantinopel am häufigsten erhalten; doch ist nicht anzunehmen, daß ihre Herstellung auf den Osten des Osmanenreichs beschränkt blieb.

Persien.

Die türkische und persische Seidenweberei sind durch die gemeinislamische Grundlage und mancherlei gegenseitige Beeinflussungen verbunden. Aber obwohl sie vielfach dieselben Zierformen verarbeiten, behielt der Seidenstil jedes der beiden Länder doch sein nationales Gepräge, sodaß ihre Erzeugnisse sich in der Regel scharf voneinander unterscheiden. Daß die Türken als rechtgläubige Sunniten alle animalischen Motive in ihrem Textilornament streng vermeiden, während die schiitischen Perser, wenn es sich nicht grade um Arbeiten für Moscheen handelt, Tiere und Menschen ganz unbedenklich und ausgiebig darstellen, ist nicht ausschlaggebend. Denn auch in Persien ist ein großer Teil der neuzeitlichen Stoffmuster rein pflanzlich. Aber den iranischen Stoffen fehlt vollständig die Wucht und Größe des Osmanenstils. Sie sind mannigfaltiger und farbenreicher, auch in der Textur vielseitiger, meistens zierlicher im Maßstab, zuweilen kleinlich und unruhig. Es gibt zwar Perserstoffe, die an Klarheit und Kraft der türkischen Art nahekommen, wie das einfach entworfene Cypressenmuster T. 323 beweist; aber dieser schlichte Typus ist selten. Viel kennzeichnender für den iranischen Geschmack ist das blühende Geranke des Goldbrokats T. 324, das den Grund und die gliedernden Bänder reich aber etwas haltlos ausfüllt. Man darf dabei jedoch nicht übersehen, daß wir über die persischen Gewebe des 16. Jahrhunderts, also grade der Zeit, die in der Türkei die großzügigsten Muster schuf, nur schlecht unterrichtet sind. Sei es, daß die Ausbreitung der Türkenherrschaft über die ganze Südseite des Mittelmeers die Ausfuhr Persiens hemmte, sei es, daß die Osmanenstoffe zeitweilig am europäischen Markt den Sieg davontrugen, jedenfalls ist von iranischen Seidengeweben des 16. Jahrhunderts auffallend wenig vorhanden.



610



611



612



613

Abb. 610. Samtbrotat, symmetrisches Rankenmuster um 1630; nach Martin. — Abb. 611. Samt, einseitiges Pflanzenmuster; Kgm. Berlin. — Abb. 612. Samtbrotat um 1630, nach Martin. — Abb. 613. Seidenstoff mit erzählendem Muster (Iskendersage), in Moskau.

Wenn man aus dem sehr unzulänglichen Denkmälerbestand allgemeine Schlüsse ziehen darf, so scheint es, daß damals symmetrisch gezeichnete Ranken mit Lotusblüten, Rosetten und gezackten Blättern, ganz in der Art der gleichzeitigen Perserteppiche, die vornehmste Musterung von Prachtstoffen bildeten. Das Rankenwerk verteilt sich entweder frei über die Fläche, oder es wird durch breite Bänder in Spitzovalfelder zusammengefaßt.¹⁾ Nicht selten sind Vögel paarweis eingeordnet; das reichste Stück, ein Samtbrotat im Prager Kunstgewerbemuseum, enthält außerdem sitzende Figuren mit großen Flügeln, wie sie in dem berühmten Jagdteppich des österreichischen Kaiserhauses vorkommen.²⁾ Die symmetrischen Lotusranken gehen wie in den Teppichen so auch in der Weberei während des 17. Jahrhunderts weiter. Der Samtbrotat Abb. 610 gehörte zu den Geschenken, die eine persische Gesandtschaft im Jahre 1639 dem Herzog Friedrich von Holstein-Gottorp überbrachte, und der Goldbrotat T. 324 ist noch beträchtlich jünger. Auch der Flor in Flor gemusterte Samtstoff T. 325 a mit Lotusblüten im althergebrachten Spitzovalnetz wird durch die im Beiwerk auftretenden Tulpen bereits dem 17. Jahrh. zugewiesen. Allein der vorherrschende Typus blieben die symmetrischen Rankenmuster seit der Zeit Schah Abbas des Großen (1587–1629) nicht mehr. Sie weichen allmählich den *einseitig gewellten Parallelranken*, die bald, — wie es ungefähr gleichzeitig in Italien geschah, — in *Streumuster* zerfallen. Der Zusammenhang der wellig aufsteigenden Ranken wird unterbrochen und die einzelnen Abschnitte bilden sich zu selbständigen Blütenstauden aus (T. 325 b, 326–328). Bei den älteren Beispielen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu denen der feingezeichnete Samt Abb. 611 (T. 326 a) gehört, ist der ursprüngliche Wellenschwung trotz der Trennung noch deutlich nachzufühlen. Auch sind hier die hängenden Blüten noch lotusmäßig stilisiert, nur die nach oben gerichtete Blume wird naturähnlich als Iris gebildet. Im Sinne der naturalistischen Tendenz, die das Ausgangsstadium der neupersischen Kunst kennzeichnet, werden späterhin die Blütenstauden als wachsende Tulpen (T. 326 b), Narzissen (T. 327), Hyazinthen (T. 328) dargestellt. Dabei bleibt die Wiedergabe der Pflanzen immer flächenhaft; zu der plastischen Wirkung des Lyoner Stils hat sich die orientalische Weberei niemals verstiegen. Gelegentlich tauchen auch in der Spätzeit noch stilisierte Streumuster auf (T. 329); eine häufige Abart verbindet mit den Stauden oder Bäumchen Vögel, Schmetterlinge und anderes Getier zu einer Art landschaftlicher Muster (vgl. Abb. 454).

Die *Hofkunst der Sefiden*, die mit ihren Jagd- und Tiertepptichen die persische Knüpfarbeit bis zur äußersten Grenze ihrer Leistungsfähigkeit und zu fast bildmäßigen Wirkungen steigerte, hat auch in der Weberei eine ganz verwandte Richtung gepflegt. Das 17. Jahrhundert hat uns eine sehr stattliche Zahl *persischer Figurenstoffe* überliefert, die stilistisch mit der damaligen Buchmalerei, den seidenen Jagdteppichen und den Ispahaner Fayencefliesen aufs engste zusammenhängen. Die vornehmsten Figurenstoffe sind so gewebt, daß die Figuren und die teils stilisierten, teils naturalistischen Blütenstauden zwischen ihnen in mehrfarbigem Samtflor mit erstaunlich feiner und klarer Innenzeichnung von flachem Goldgrund sich abheben (Abb. 612, T. 330). Figürliche Samtstoffe ohne Gold, also Flor in Flor gemustert, sind seltener als die Samtbrotate; häufiger dagegen glatte Seidengewebe mit oder ohne Gold.³⁾ Von der außerordentlichen technischen Vollendung und den künstlerischen

¹⁾ Persische Samtstoffe des 16. Jahrh. sind abgeb. in den Meisterwerken muham. Kunst. 1912, III T. 209; Collection Kelekian T. 75 rechts.

²⁾ Der Prager Samt ist abgeb. in Kunst und Kunsthandwerk XIII 1910, S. 451; in den Meisterwerken der muhammed. Kunst 1912, III T. 190.

³⁾ Beiläufig ist zu bemerken, daß die orientalische Weberei in der Türkei und in Persien seit dem 16. Jahrh. nur noch echte Metallfäden gebrauchte, wie sie in Italien mit der Spätgotik aufgekommen waren, das heißt vergoldeten oder weißen Silberlahn um einen Seidenfaden gesponnen. Der alte Hautgoldfaden ist auch im Orient vollständig verschwunden, sicherlich eine Folge des italienischen Einflusses.

Vorzügen der Gattung gibt die Tafel 330 eine sehr zutreffende Vorstellung. Bei den Samtstoffen beschränkt sich die Zeichnung wegen der schwierigen Herstellung in der Regel auf Einzelfiguren, schöne Frauen in der Zeittracht, manchmal von einer Dienerin begleitet, die zwischen blütenreichen Pflanzen lustwandeln, mit dem Jagdfalken spielen, am Duft einer Blume oder an der Flasche sich erfreuen (vgl. Abb. 612). Die glatten Seidenstoffe, die nicht auf die Kette allein zur Musterbildung angewiesen sind, gehen weiter zu erzählenden Bildern aus der iranischen Sage und Dichtung. Sie zeigen in verschiedenen Spielarten den Dichter Medschnun, den die launenhafte Prinzessin Leila unter die Tiere der Wildnis verbannte, bis sie selbst, im Palankin auf einem Kamel durch den Wald ziehend, ihn gnädig wiederaufsucht; persische Reiter, die gefangene Mongolen mit geschorenem Kopf hinter sich herführen; oder den Helden Iskender, wie er den Drachen erschlägt (Abb. 613).¹⁾ Die Herstellung der Figurenstoffe scheint schon im 16. Jahrhundert zu beginnen, denn in den Beschreibungen von zwei persischen Gesandtschaften nach Konstantinopel in den Jahren 1560 und 1579 werden Prunkgewänder mit Bildern von Tieren und Menschen erwähnt²⁾ und der Samt in Prag, der einer älteren Stilrichtung angehört, könnte noch in diese Zeit fallen. Im Jahr 1600 überreichte ein Gesandter Abbas' des Großen dem Dogen von Venedig einen Goldsamt mit der Verkündigung Mariä „un panno tessuto d'oro et di velluto rappresentante l'Annunziacione di Maria Vergine“. Dieser ist nicht erhalten; wohl aber ein Gegenstück, das Schah Abbas, der sich um Handelserleichterungen bei der Signorie bemühte, für die Marcuskirche weben und mit anderen kostbaren Stoffen dem Dogen Marino Grimani 1603 durch denselben Gesandten Fethy Beg darbringen ließ. Es ist der Samtbrotat des Correr-museums, auf dem in sehr großem Maßstab die Muttergottes mit dem Kind und einer Dienerin in blumigem Gelände, an einem Fischteich sitzend dargestellt ist. Die Zeichnung ist trotz des christlichen Motivs rein persisch, die heiligen Figuren sind mit flammenden Nimben chinesischen Stils versehen.³⁾ Die Figurenweberei stand damals noch nicht ganz auf ihrer Höhe; an Schönheit der Zeichnung und Ausführung bleibt der Marienstoff von 1603 hinter dem Fragment T. 330 noch zurück. Das letztere ist augenscheinlich von ganz gleicher Arbeit wie die figürlichen und ornamentalen Samtbrokate, die eine persische Gesandtschaft 1639 als Geschenke des Schah nach Schloß Gottorp brachte. Sie dienen heute zur Wandbekleidung eines Zimmers der Rosenborg in Kopenhagen. Aus derselben Werkstatt stammt noch ein Samtrock in der Leibbrüstkammer zu Stockholm, ein Samtbrotat im Museum von Krakau und ein trefflich erhaltenes Stück in Karlsruhe, das der Markgraf Ludwig von Baden 1683 aus der Türkenbeute vor Wien gewann.⁴⁾ Die Muster aller dieser Samtbrokate sind, wenn nicht von *einem* Künstler gezeichnet, so doch sicherlich in einer gemeinsamen Malerschule entstanden, sehr wahrscheinlich in derselben, die auch die Entwürfe für die seidenen Jagdteppiche in Wien und Paris geliefert hat. Die chinesischen Formen, die an den Jagd- und Tierteppichen der Seiden auffallen, fehlen auch den figürlichen Geweben nicht, wie die Drachen und langgeschwänzten Vögel im Iskenderstoff zeigen (vgl. Abb. 613). Man muß daraus schließen, daß die Figurenstoffe aus einer jener *sefidischen Hofwerkstätten* hervorgegangen sind, von denen Chardin berichtet, der gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts Persien als ein aufmerksamer Beobachter aller gewerblichen Dinge bereiste. Er rühmt unter den

¹⁾ Den Hauptbestand dieser Gewebe hat F. R. Martin in zwei Büchern „Figurale persische Stoffe“ und „Die persischen Prachtstoffe im Schloß Rosenborg“ besprochen und abgebildet; einige Nachträge bringen die „Meisterwerke muhammed. Kunst III“ T. 189–200.

²⁾ Martin, Prachtstoffe, S. 13.

³⁾ Martin, Figurale persische Stoffe fig. 8. — In den Meisterwerken muhammed. Kunst III T. 204 ist eine jüngere Decke aus persischem Brokat abgebildet, die zwischen naturalistischen Blumen den Marcuslöwen mit einer Inschrift „Pax tibi Marce, Evangelista meus“ aufweist; sie ist wahrscheinlich für eine ähnliche Gelegenheit gewebt worden.

⁴⁾ Martin, Figurale persische Stoffe, T. 1 u. 5.

vielerlei Seidengeweben, die in Persien gemacht wurden, vor allem die Goldsamte und die Goldbrokate, deren Preis er auf 1100 Ecus für die Elle berechnet. Die besten Werkstätten befanden sich in Yezd, Kaschan und Ispahan¹⁾ Im Lande selbst dienten die Figurenstoffe, wie aus Miniaturen und einigen vollständig erhaltenen Röcken hervorgeht, zu Gewändern, aber sicherlich nicht bloß zu diesem Zweck, da bei einigen Stücken in Kopenhagen und Lyon die Figuren bis zu 50 cm groß sind. In Europa fanden sie als Möbelbezüge Verwendung; das Kroninventar Ludwigs XIV beschreibt zwei „Emmeublements de Velours de Perse, fonds d'or, à personages de soye“ und auch das Stück T. 330 hat als Stuhlbezug gedient.²⁾

Die Renaissance der neupersischen Kunst hat die Herrschaft des Seidenhauses nicht überdauert; unter den Kadscharen beginnt auch hier die Erschöpfung und Verödung der Kultur und noch früher als in Europa ist die Seidenweberei in ihrem alten Stammland als Kunst abgestorben.

¹⁾ Martin, *Figurale persische Stoffe*, S. 2—5.

²⁾ Vgl. Guiffrey, *Mobilier de la Couronne II* S. 222 u. 436; auch unter den Eingängen des Jahres 1679 werden S. 191 „Deux petites pièces de velours de Perse, fonds d'or, avec figures de femmes et fleurs de soye veloutée“ aufgeführt.