

# BAROCKBERICHTE

13



Brigitte Tietzel

## Bizarre Seiden – Furienwerk oder: die seltsamsten Muster, die man sich ausdenken kann



Otto von Falke kamen sie 1913 spanisch vor<sup>1</sup>. Fanny Podreider fand 1928 für die „stoffe così strane“ Bezeichnungen wie „phantastisch“, „exzentrisch, beinahe futuristisch“<sup>2</sup>. Man glaubte, sie kämen vielleicht aus Polen<sup>3</sup>, aus Venedig<sup>4</sup>, aus Indien<sup>5</sup>, schließlich fand man Entwürfe in England<sup>6</sup>. Der „indische“, besser der ostasiatische<sup>7</sup> Einfluß auf ihre Muster ist heute ebenso unbestritten, wie ihre Herkunft aus Europa sicher. Allerdings reicht die Spannweite der möglichen Anregungen von

den indischen über die chinesischen zu den japanischen Textilien, und ob eine bizarre Seide schließlich in Frankreich, Italien, Holland, Spanien oder England entstanden ist, kann nur in den seltensten Fällen endgültig entschieden werden<sup>8</sup>.

Bizarro sind diese Seiden also auch in dieser Hinsicht und nicht nur wegen ihrer besonderen, gänzlich unvergleichbaren Muster. Der Name, der inzwischen und seit Vilhelm Slomanns Buch von 1953<sup>9</sup> zur allgemeinen

Bezeichnung einer bestimmten Gruppe von Seiden aus der Zeit um 1700 avancierte, tauchte schon bei Ernst Scheyer 1928 in seiner Dissertation über „Chinoiserien in den Seidengeweben des XVII. und XVIII. Jahrhunderts“ zum ersten Mal auf<sup>0</sup>. Slomann kannte Scheyer nicht.

Für Scheyer war es übrigens keine Frage, daß es sich bei den von ihm so bezeichneten „bizarren Seiden“ um europäische Produkte handelte, die sich, wie er scharfsichtig er-



kannte, an ostasiatischen Stil- und Gestaltungsprinzipien orientierten. Er zog eine Parallele zu den italienischen Seiden des 14. Jahrhunderts, deren Muster trotz motivischer Fremderscheinungen gänzlich europäisch waren, jedoch deutlich unter dem Einfluß chinesischer Vorbilderstoffe standen. Zu den Auswirkungen solcher Orientierung an Ostasien gehörten im 14. wie im frühen 18. Jahrhundert Merkmale wie die Asymmetrie eines Musters und seine plötzliche freie Bewegtheit. Sicher gehören auch die Aufnahme chinesischer Motive und Chinoiserien dazu und eine veränderte Farbigkeit. Im 14. Jahrhundert wie in der Zeit um 1700 haben die Europäer jedoch keine Vorbilder direkt kopiert, sondern in eigenständiger Weise die neuen Ideen aufgegriffen und verarbeitet<sup>11</sup>. Vor allem Peter Thornton<sup>12</sup> und Agnes Geijer<sup>13</sup>, aber auch andere<sup>14</sup> haben sich seit den 50er Jahren mit einer Analyse der bizarren Seiden befaßt. Bis heute aber und obwohl die Irrwege der früheren Einordnungen weitgehend überwunden sind, bleibt ein Gefühl der Irritation, was diese Seiden angeht. Während man nämlich gemeinhin den Übergang eines Musterstils in einen anderen als einen Wandel des Geschmacks zur Kenntnis nimmt, scheint dies bei den bizarren Seiden irgendwie nicht auszureichen. Und doch, wie anders als mit solchem verändertem Stilbewußtsein – was immer hierfür letztlich als

Grund herangezogen werden kann – will man die Entstehung der wundervollen Stoffe denn erklären?

Daß der Geschmack sich ändert, daß die Menschen niemals die endgültige ästhetische Form gefunden haben, daß selbst „Vollkommenheit“ kein Grund für die Beibehaltung eines Stils ist, das zeigt sich in der Geschichte der Kunst wie in der Geschichte der Mode, die beide Teil der Geschichte des Menschen sind, jeden Tag. Auch die ungewöhnlichsten Geschmacksbildungen, die ausuferndsten Motive sind im Verlauf der Stilgeschichte so häufig, daß sie in diesem Licht betrachtet tatsächlich als ganz normale Erscheinungen erkannt werden müssen. Sind die Formen des Manierismus – um nur ein Beispiel zu nennen –, die als Gegenreaktion auf die Harmonie der Hochrenaissance folgten, etwa weniger kurios als die bizarren und phantastischen Seidenmuster, die die gleichförmigen symmetrisch-strengen Blumenmotive des späten 17. Jahrhunderts ablösten?

Allerdings war bereits den Zeitgenossen die auffällige Besonderheit dieses krassen Stilwechsels bei den europäischen Seidengeweben bewußt. Savary de Bruslons, der ein zuerst 1723 in Paris erschienenes Lexikon des Handels, der Naturwissenschaften, der Künste und des Handwerks verfaßte, bezeichnete eine Gruppe von französischen Stoffen, die man mit den bizarren Seiden unseres heuti-

gen Sprachgebrauchs identifizieren muß, als „Furienwerk“ – „l'ouvrage de quelque furie“<sup>15</sup>. Die französischen und europäischen Stoffe dieser Art sah er als Nachahmungen der „vrais furies“ an, die aus China importiert waren, und hielt sie für nicht weniger originell als die Vorbilder. Damit gab Savary eine Erklärung für das plötzliche Entstehen solcher Muster in Frankreich, über die er im übrigen nicht weiter erstaunt war. Der Grund für seine Bezeichnung der Muster als „Furienwerk“ lag darin, daß sie „außergewöhnlich und wie auf den Stoff ohne Ordnung und Maß geworfen“ waren<sup>16</sup>. Er hielt die französischen bizarren Seiden im übrigen für besonders schön – „il y en avait d'admirables“ – und führte ihren verhältnismäßig geringen Absatz auf den hohen Preis zurück und eine allgemeine, von ihm als unsinnig bezeichnete Vorliebe der Franzosen für fremdländische Produkte.

Wichtig scheint mir dabei zu sein, daß der Geschmackswandel, der sich in der Seidenweberei Frankreichs um 1700 mit den bizarren Mustern vollzog, in seiner Gesamtheit fremdbestimmt war, daß den Menschen die völlige Fremdartigkeit der neuen Muster bewußt war und daß man ganz offensichtlich sehr bald in der heimischen Produktion zu den althergebrachten Motiven zurückkehrte. Dies bedeutete jedoch nicht, daß die Produkte aus dem Fernen Osten selbst nun

ebenfalls weniger beliebt gewesen wären. So blieben die bizarren Seiden wirklich nur ein Einschub in den eigentlichen Gang der Entwicklung französischer Stoffmuster. Es wird noch zu zeigen sein, daß es darunter halb-bizarre Typen gab, solche, die naturalistische mit mehr oder weniger bizarren Elementen verbanden, oder, wie Thornton es ausdrückte<sup>17</sup>: „It must be stressed that some silks are much more ‚bizarre‘ than others.“

Eben diese besonders bizarren Stoffe, die sich als Fremdkörper unter die sonst so leicht zu beschreibende Entwicklung der französischen Seidenweberei geschmuggelt haben wie ein Sandkorn in eine Auster, sind es, die den Kunsthistorikern unseres Jahrhunderts solches Kopfzerbrechen bereitet haben. Niemand würde jedoch bestreiten wollen, daß dieser Fremdkörper sich zu einer wundervollen Perle entwickelt hat.

Obwohl, wie bereits gesagt, die Herkunft der meisten bizarren Seiden nicht mit Sicherheit festzustellen ist, kann man davon ausgehen, daß der Mustertyp sich zuerst in Frankreich ausbildete, dessen Seidenindustrie am Ende des 17. Jahrhunderts eine Höhe erreicht hatte wie kein anderes europäisches Seidenzentrum auch nur annähernd. Gleichwohl müssen solche Stoffe auch anderswo hergestellt worden sein. Auf die Rolle, die Italien dabei vielleicht gespielt hat, will ich später noch eingehen. Daß man in England ganze Zeichenbücher gefunden hat, die beweisen, daß die Engländer – neben der üblichen Muster-spionage<sup>18</sup> – auch eigene Entwürfe verwebten, ist schon gesagt worden. Ein besonderer überlieferter Vorfall mag hier über den dortigen Umgang mit dem „Furienwerk“ Aufschluß geben, darüber, wie die allzu sonderbaren, gänzlich fremden Entwürfe der im tonangebenden Frankreich in Mode gekommenen Seiden jenseits des Kanals aufgenommen und verarbeitet wurden. Natalie Rothstein zitiert aus dem 1756 in London erschienenen „Laboratory of School Arts“, bei dem es sich um das Handbuch eines Entwerfers für Seidenmuster handelt<sup>19</sup>. Da heißt es, daß ein „manufacturer“ zu einem „designer“ nach Spitalfields kam und sich von ihm einige Muster zeichnen ließ, die ihm jedoch alle nicht gefielen. Mr. Budwine, der Zeichner, fragte daraufhin, was der Kunde denn genau wolle. „Da er sah, daß die Magd im Kamin einige Sprotten auf dem Bratrost zubereitete, wies der Kunde dorthin und sagte: Zeichne den Bratrost und die Sprotten, und das wird das seltsamste Muster geben, das du dir ausdenken kannst. So geschah es. Die Seide wurde gewebt und verkaufte sich gut.“<sup>20</sup> „As odd a pattern as you can think on“, darauf kam es an. Irgend etwas Wirres, völlig Ungeöhnliches sollte es sein, gleichgültig was. Bei Mr. Budwine handelte es sich nach Thornton und Rothstein<sup>21</sup> wohl um einen Entwerfer, der bereits um 1707 auf einer Zeichnung von James Leman erwähnt wird, das heißt, er war in der Hauptzeit der Entstehung der bizarren Seiden tätig.



Abb. auf Seite 462 rechts: Cremefarbener Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Stockholm, Nationalmuseum.

Abb. oben: Vittore Ghislandi, Bildnis des Grafen Vailetti, um 1710. Venedig, Galleria dell'Accademia di Belle Arti.

Abb. auf Seite 462 links: Kaffeebrauner Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Krefeld, Deutsches Textilmuseum.

Abb. auf Seite 461: Weißer Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Krefeld, Deutsches Textilmuseum.



Abb. links auf Seite 464: Detail einer Dalmatik; ockerfarbener Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Lyon, Musée Historique des Tissus.

Abb. rechts auf Seite 465: Grüner Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Riggisberg, Abegg-Stiftung.

Daß die ersten Anregungen für die bizarren Muster von ostasiatischen Vorbildern herührten und daß es also einen ganz bestimmten Grund für die ungewöhnlichen Motive auf den Seiden gab, war den Engländern offensichtlich entfallen oder gar nicht bewußt oder unwichtig. Es handelte sich ja auch nicht um Nachahmungen fremder Stoffe, die man hätte identifizieren können<sup>22</sup>. Im Bewußtsein der Zeitgenossen setzte sich wohl eher der Eindruck fest, daß diese Muster einfach außergewöhnlich sein sollten, um jeden Preis.

Eine solche Überspitztheit des Zeitalters macht sich durchaus in anderer Hinsicht bemerkbar. Die Chinamode, ja Chinamanie in Frankreich unter Ludwig XIV. führte nicht nur zur Anhäufung chinesischer Kunstwerke in europäischen Sammlungen, wie Seidenbehänge, Lackmöbel, Goldarbeiten und Porzellane, und der Errichtung von kleinen Architekturen „à la chinoise“, wie das Trianon de porcelaine. Sie durchdrang

zeitweilig das ganze höfische Leben, Literatur und Musikspiele eingeschlossen. Chinesische Feste und Kostümbälle wurden veranstaltet, und auf einer jener Maskeraden zum Karneval 1685 trat des Königs Bruder zunächst als Fledermaus auf, verschwand dann, um als flämische Frau verkleidet wieder aufzutauchen. Nach und nach legte er daraufhin Kleidungsstücke ab und verwandelte sich in einen Arbeiter und schließlich in einen chinesischen Edelmann<sup>23</sup>. Es scheint mir nicht verwunderlich, daß die bizarren Muster in einer Zeit entstanden, in der die Gesellschaft ganz allgemein jeder Art von Bizarrieren zuneigte.

Wenden wir uns nun den Stücken selber zu. Es hat sehr gute allgemeine Charakterisierungen der bizarren Seiden gegeben<sup>24</sup>. Strebt man aber darüber hinaus eine gewisse Gliederung innerhalb der Muster an, sei es eine chronologische, sei es eine stilistische, stößt man schnell an seine Grenzen. Mir sind zwischen 150 und 200 publizierte Stücke be-

kannt. Sie unterscheiden sich voneinander im Muster, in der Farbe, in der Technik, im Grad ihres Naturalismus oder ihrer Bizarrie und in der Höhe des Rapportes. Dies so sehr, daß man nicht ohne weiteres einzelne, klar abgegrenzte Gruppen erkennen kann, die sich von anderen deutlich abheben oder aus anderen sich entwickeln würden, um von wieder anderen aufgegriffen zu werden. Elemente, die man als „typisch“ für bizarre Seiden erkannt hat, sind bei einigen Stoffen vorhanden, bei anderen jedoch, die wiederum andere „typische“ Merkmale aufweisen, überhaupt nicht, und so weiter.

Als Beispiel sei die Technik angeführt. Auffällig viele bizarre Stoffe sind broschierte Damaste, wobei das Muster des Damastes von dem der Broschierung sowohl unabhängig gebildet sein (Abb. auf Seite 461)<sup>25</sup> als auch die Broschierung begleitend unterlegen kann (Abb. auf Seite 462 links). Bei anderen Stücken bilden Broschierung und Damast zusammen ein einziges Muster<sup>26</sup>.



Hierunter nun gibt es Seiden, die einen eher naturalistischen Dekor haben, den man sehr wohl aus der eigenen europäischen Tradition heraus erklären kann<sup>27</sup>, und solche, die sehr fremdartig und ganz und gar bizarr sind<sup>28</sup>. Daneben gibt es nicht weniger ungewöhnlich gemusterte Lampas-Gewebe ohne jeden Damast<sup>29</sup>. Man hat auf die bisweilen sehr große Rapporthöhe von 70 bis 90 cm hingewiesen<sup>30</sup>, die ebenfalls auffällig und für die bizarren Seiden typisch sind (Abb. auf Seite 465). Daneben gibt es aber ganz normale und sogar eher kleine Rapporthöhen<sup>31</sup>. Vielfach scheint die Farbigkeit eher von zarten Pastelltönen geprägt (Abb. auf Seite 462 rechts)<sup>32</sup>, was aber nicht bedeutet, daß nicht auch sehr kräftig getönte Stoffe darunter sein können<sup>33</sup>.

Was die Datierung angeht, so gibt es wenig sichere Anhaltspunkte. Da ist einerseits das Gemälde des Grafen Vailetti von Vittore Ghislandi in Venedig, Accademia di Belle Arti<sup>34</sup> (Abb. auf Seite 463) und andererseits das des Isaac de Peyster in New York, Historical Society, von einem unbekanntem Maler<sup>35</sup>. Beide sind sicher vom Anfang des 18. Jahrhunderts, aber nicht genau datiert. Außerdem trägt Graf Vailetti auf dem genannten Gemälde zwei sehr unterschiedliche Stoffe, von denen Rothstein meint, der eine könne von 1690, der andere etwa von 1708/09 stammen. Dann würden etwa 20 Jahre zwischen der Entstehung der beiden Stücke liegen. Dies ist vielleicht nicht unwahrscheinlich, doch zeigt es andererseits, wie wenig hilfreich im Grunde die Abbildung eines Stoffes auf einem Gemälde für eine Datierung ist. Für das Bild des Isaac de Peyster nimmt Rothstein an, daß de Peyster die Seide für seinen Morgenmantel von seinem Bruder Johannes mitgebracht bekommen hat, der 1707/08 nach Europa gereist war. Sie weist außerdem auf die Ähnlichkeit der Seide mit einem Entwurf des James Leman hin<sup>36</sup>. Doch scheint mir dieser Vergleich weniger überzeugend als die Vermutung, daß es sich dabei um eines von jenen besonders bizarren Mustern handelt, die so schlecht zu typisieren sind.

Die beiden Muster des Grafen Vailetti sind ebenfalls nur undeutlich zu erkennen. Bei dem „früheren“ Stoff des Morgenmantels könnte es sich um einen Typ handeln, wie er am ehesten von einer Seide in Prag repräsentiert wird, die Slomann abbildet (vgl. Anm. 25). Zahlreiche Seiden dieser Art sind in Museen und Kirchen heute noch vorhanden. Sie haben alle einen Damastgrund, bei dem große vegetabile Formen, manchmal deutlich als Blätter zu erkennen, ein Grundmuster bilden. Darüber gelegt sind dünne, mit Silber oder Gold broschierte Ranken, die entweder als eine Art unregelmäßiges Netz den Grund überziehen können, wie bei dem genannten Prager Stück (vgl. auch Abb. auf Seite 461), oder die als parallele Wellenranken auftauchen<sup>37</sup>, oder lediglich wie die zarte Verbindung zwischen größeren versetzten, broschierten Motiven wirken<sup>38</sup>.

#### Anmerkungen 1–48:

- (1) von Falke, Otto, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 2 Bde., Berlin 1913, Bd. II, S. 130.
- (2) Podreider, Fanny, *Storia dei tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928, S. 296 f. Sie hielt die Stücke, die sie erwähnt, für italienisch.
- (3) Schulze, Paul, *Alte Stoffe*, Berlin 1920, S. 174.
- (4) Preston Bolles, Marion, „Old Venetian Brocades“, in: *The Metropolitan Museum of Arts Bulletin*, 1944, vol. III, no. 2, S. 41 ff.
- (5) Slomann, Wilhelm, *Bizarre Designs in Silks, Trade and Traditions*, Kopenhagen 1953.
- (6) Hinweis von John Irwin, in: *The Burlington Magazine*, 97, 1955, S. 154, Rezension von Slomanns Buch (vgl. Anm. 5); vgl. auch Lewis, Frank, James Leman (working 1706–1718), *Spitalfields Designer, Leigh-on-Sea 1954*; Thornton, Peter, „The Bizarre Silks“, in: *The Burlington Magazine*, Aug. 1958, S. 266, Anm. 14.
- (7) Eine exakte Unterscheidung nach indischen, chinesischen, japanischen Einflüssen wurde Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts nicht gemacht. Kannte doch kaum jemand die genaue Geographie Ostasiens. Ostasiatische Stoffe oder solchermaßen beeinflusste Muster hießen „indiennes“, selbst wenn sie in Europa hergestellt wurden. Über die sehr vagen Vorstellungen davon, wo China eigentlich lag, vgl. Honour, Hugh, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London 1961, S. 62, S. 84 f.; vgl. auch Bothe, Rolf, „Chinesische Motive auf Textilien“, in: *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, Ausstellung im Schloß Charlottenburg, Berlin 1973, S. 108, S. 268, M 13 (im Folgenden: *Kat. China*, Berlin 1973); Scheyer, Ernst, *Chinoiseries in den Seidengeweben des XVII. und XVIII. Jahrhunderts* (Diss. Köln), Oldenburg 1928, S. 20 f.
- (8) Etwa im Fall der englischen Produkte nach James Leman, vgl. Anm. 6.
- (9) Vgl. Anm. 5.
- (10) Scheyer, 1928, S. 35 ff.
- (11) Honour, 1961, S. 80.
- (12) Thornton, Peter, *Baroque and Rococo Silks*, London 1965, S. 95 ff., wo er seinen früheren Artikel (Anm. 6) korrigiert.
- (13) Geijer, Agnes, „Über die ‚bizarren‘ Stoffe“, in: *Festschrift Erich Meyer, Hamburg 1959*, S. 206–211, und dieselbe, „A Bizarre Silk“, in: *Opusculum in honorem C. Hermmarck, Stockholm 1966*, S. 55–61.
- (14) Sehr scharfsinnig Rolf Bothe, 1973 (Anm. 7); Markowsky, Barbara, *Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts*, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Bd. VIII, Köln 1976, S. 61–64, und zuletzt Rothstein, Natalie, *Silk Design of the Eighteenth Century in the Collection of the Victoria and Albert Museum London*, London 1990, S. 37 ff.
- (15) Savary de Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce, d'histoire naturelle, des arts et des metiers*, Paris 1741, Bd. 2, Sp. 1408, 1409 unter „furie“; Markowsky, 1976, S. 63, Anm. 245 und 246, zitiert die Stellen bei Savary

ausführlich. Zunächst beschreibt Savary eine Gruppe ostasiatischer Importstoffe („satins et taffetas peints“) als Furienwerk, bemerkt aber, daß man in Frankreich solche Vorbilder in Seide nachwebte, „une étoffe de soie . . . qui imitait les premiers dessins de furies de la Chine . . .“.

- (16) Übersetzung nach Markowsky, 1976, S. 63, Anm. 245.
- (17) Thornton, 1958, S. 266, Anm. 18.
- (18) Anna Maria Garthwaite hat für Spitalfields französische Muster kopiert, vgl. Tietzel, Brigitte, *Geschichte der Webkunst*, Köln 1988, S. 242, Anm. 227.
- (19) Rothstein, 1990, S. 38. Über das „Laboratory“ siehe Thornton, Peter, „An 18th Century Silk Designer's Manual“, in: *Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, New York, vol. 42, no. 1+2, 1958.
- (20) „The servant maid happening to broil some sprats on a gridiron, the customer pointing to the chimney told him 'draw the gridiron and sprats it will make as odd a pattern as you can think on'. This was done, the silk woven, 'and it sold wel'.“
- (21) Thornton, Peter, Rothstein, Natalie, „The Importance of the Huguenots in the London Silk Industry“, in: *Proceedings of the Huguenot Society*, vol. XX, no. 21, 1960, S. 65.
- (22) Und insofern hat Savary de Bruslons nicht recht, wenn er die französischen Stoffe als Imitation der chinesischen „Furien“ bezeichnete, vgl. Anm. 15.
- (23) Honour, 1961, S. 53 ff., S. 62.
- (24) Siehe vor allem Geijer, 1966, S. 55; Thornton, 1965, S. 90 ff.
- (25) Vgl. auch Prag, *Státní Zidovskí Museum, Slomann, 1953*, Pl. XXI.
- (26) Oslo, *Museum für angewandte Kunst, Slomann, 1953*, Pl. XXII.
- (27) Kopenhagen, *Dänisches Kunstgewerbemuseum, Slomann, 1953*, Pl. I.
- (28) Riggisberg, *Abegg-Stiftung, Slomann, 1953*, Pl. XX.
- (29) Krefeld, DTM, Tietzel, Brigitte, *Blütenlese, Französische Seiden des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz des Deutschen Textilmuseums Krefeld*, Krefeld 1987, Kat.-Nr. 7, 19.
- (30) Geijer, 1959, S. 209; Thornton, 1965, S. 97; Markowsky, 1976, S. 61; Rothstein, 1990, S. 37, u. a.
- (31) Köln, *Museum für Angewandte Kunst*, H. 39,2 cm, Markowsky, 1976, Kat.-Nr. 473.
- (32) Zahlreiche Beispiele vgl. auch *Farbabb. Frontispiece bei Slomann, 1953*, und Pl. XI.
- (33) Gruber, Alain, *Chinoiserie, Ausstellung Abegg-Stiftung Bern, Riggisberg, 1984*, Kat.-Nr. 5, 7.
- (34) Das Gemälde wurde vielfach abgebildet, bei Podreider, 1928, zwischen S. 294 und 295, Tav. X; Preston Bolles, 1944, S. 46, S. 47. Text: painted in 1710; Rothstein, 1990, S. 97, o. Datierung, behauptet, die Jacke sei aus einer französischen bizarren Seide von 1708/09, der Morgenmantel aus einem früheren Stoff um 1690.
- (35) Rothstein, Natalie, „Dutch Silks – An Important but Forgotten Industry of the 18th Cen-

ture or a Hypothesis?“, in: *Oud Holland*, 3, 79, 1964, S. 158, Abb. 13, hält es für möglich, daß die Stoffe holländisch sind, erwähnt dies aber in ihrem Buch von 1990, S. 38, nicht.

(36) Rothstein, 1990, S. 38 und S. 72, Pl. 15.

(37) Das bei Slomann, 1953, Pl. XLII, abgebildete Stück aus Berlin wird von Geijer, 1959, S. 206, mit einer Seide in Verbindung gebracht, die 1698 einer Kirche in Gotland gestiftet wurde.

(38) Lyon, MHT, in: *Musée Historique des Tissus*, Lyon 1985, Nr. 70 (im Folgenden: *Kat. Lyon*, 1985).

(39) Lyon, MHT, *Kat. Lyon*, 1985, Nr. 77.

(40) Vgl. Thornton, 1965, Abb. 27A–30B, u. a.

(41) Vgl. etwa *ibid.*, Abb. 9A und B, zwei italienische Seiden aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die stark geschwungenen Stengel der Blüten dieser früheren Seide haben sich sozusagen zu einem Netz auf den späteren Seiden erweitert, das die Blüten über den gesamten Stoff verbindet. Ähnliches läßt sich gegen Ende des Jahrhunderts bei französischen Seiden feststellen, vgl. *ibid.*, Pl. 21A und B. *Ibid.*, Abb. 24B hat broschiierte, parallele Wellenranken über blumigem Damastgrund. Vgl. auch *ibid.* S. 93 Text.

(42) *Ibid.*, vgl. Abb. 15B; 20A; 21A, 24B.

(43) Lienert, Ursula, Hempel, Rose, Diesiner, Gunter, *Im Glanz der Jahreszeiten – Kostbarkeiten aus Japan, Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1987*, S. 99, Nr. 51. Fünf Teller E. 17./A. 18. Jahrhundert mit der Darstellung von Fels und Efeu. Der Lochfels wurde vor allem in der europäischen Keramik von japanischen Vorbildern aufgegriffen.

(44) Abb. in *Kat. Lyon*, 1985, Nr. 77.

(45) Lienert etc., 1987, S. 118, *Kat.*-Nr. 65, *Kimono*, 17. Jahrhundert, mit großen Chrysanthemblüten.

(46) *The Great Japan Exhibition, Art of the Edo Period 1600–1868, Ausstellung London, Royal Academy, Over Wallop, 1981*, S. 231, Nr. 375 (im Folgenden: *Kat. Japan*, London 1981), *Noh-Gewand, frühe Edo-Periode*.

(47) Sehr schöne Farbabbildung bei Rothstein, 1990, S. 83, Nr. 41, datiert um 1713. Vorher schon bei Thornton, 1965, Abb. 49B. Dort auch Abb. 48A Weste aus einem offensichtlich sehr ähnlichen Stoff von 1715.

(48) Vgl. Markowsky, 1976, S. 289, Nr. 467, die eine Kölner Seide dieses Typs aufgrund der Ähnlichkeit mit einem 1706 in Prag gestifteten Tora-Vorhang ganz an den Anfang des 18. Jahrhunderts datiert. Abb. des Vorhangs bei Thornton, 1965, Abb. 36B. Nach Slomann, 1953, S. 124 und 228, Abb. XXIX, datiert eine Seide dieser Art im Österreichischen Museum für Kunst und Gewerbe in Wien von einem Thronbaldachin Leopolds I. (1657–1705).

Abb. oben: Gewand aus blauem Leinen, bedruckt mit Kürbissen und gebrochenen Rädern; späte Edo-Periode. Kyoto, Shigeyama Collection.



Diese größeren Motive, teils ebenfalls vegetabil<sup>39</sup>, teils sehr bizarr, tauchen auch an den Ranken oder im Netz als starke Akzente oder lediglich als betonte Elemente auf.

Fast alle diese Stoffe haben zusätzlich eine Seidenbroschierung. Sie werden im allgemeinen früh, um 1690–1700 datiert<sup>40</sup>. Der Zusammenhang mit den Seidenmustern des 17. Jahrhunderts ist noch recht deutlich. Wenn man zum Vergleich Beispiele heranzieht, die Thornton abbildet, wird schnell klar, daß die regelmäßigen Streublumenmuster des 17. Jahrhunderts in ihrer asymmetrischen Form bereits den Keim der Bewegtheit der späteren, bizarren Muster in sich tragen<sup>41</sup>. Auch die Verdoppelung des Dekors, der durch den Damastgrund eine in die Tiefenwirkung gehende Schattierung erhält, ist keine neue Erfindung der bizarren Muster. Ein Gleiches

findet sich auf verschiedenen Seiden vom Ende des 17. Jahrhunderts<sup>42</sup>.

So liegt das eigentlich Bizarre der genannten Gruppe einerseits in der besonders großen Bewegtheit der Formen, die bisweilen eckig und gebrochen sein können, und andererseits in der starken Abstraktion und Stilisierung der ehemals naturalistischen Motive wie Blätter und Blüten bis hin zu Gebilden, die man nun nicht mehr beschreiben kann. In manchen von ihnen kann man die asiatischen Vorbilder noch erahnen. So findet sich auf der genannten Seide in Prag ein amöbenartiges Motiv, das an japanische Lochfels erinnert<sup>43</sup>, und auf einer Dalmatik in Lyon (Abb. auf Seite 464)<sup>44</sup> sieht man aufgefächerte, stilisierte Blütenformen, die als Chrysanthemen<sup>45</sup> oder Piniensäulen (Abb. auf Seite 472)<sup>46</sup> ebenfalls auf japanischen Stoffen nachzuweisen sind.





Abb. links, auf Seite 468: Champagnerfarbener Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Krefeld, Deutsches Textilmuseum.

Abb. rechts, auf Seite 469: Hellblauer Damast, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. Köln, Museum für Angewandte Kunst.

Kehren wir zurück zum Grafen Valetti. Der Stoff seiner Weste, den man später, um 1709/10 datiert, gehört einer ganz anderen Gruppe von bizarren Seiden an, wie ähnlich auch die Weste eines Mannes auf einem Gemälde von Alexis-Simon Belle von 1713, das sich in einer englischen Privatsammlung befindet<sup>47</sup>. Es handelt sich hierbei um goldgrundige Seiden, wohl Lampasgewebe, deren dichtes, häufig stark naturalistisches Muster in kräftigen Tönen aus dem Grund herausgearbeitet ist. Einige dieser Stücke sind wohl ebenfalls recht früh, um 1700/05 entstanden (Abb. auf Seite 470)<sup>48</sup>, doch werden die Stoffe auf den genannten Gemälden mit Recht für später gehalten, denn trotz der heftig gebrochenen Motive ist die naturalistische Gestaltung des Musters nicht mehr zu übersehen, die ganz deutlich schon auf das zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts verweist<sup>49</sup>.

Andere Datierungsmöglichkeiten finden sich selten, etwa, wenn ein Stoff als Stiftung mit einem bestimmten Datum versehen wurde. Während man in einigen Fällen, beispielsweise bei Stiftungen für die Prager Pinkasynagoge (vgl. Anm. 48) ein ziemlich genaues Datum für die Entstehung einer bizarren Seide erhält<sup>50</sup>, erfolgte in anderen Fällen die Stiftung erst, nachdem ein Stück sich bereits seit Jahren im Besitz des Stifters befunden hatte. So liebte man etwa die Umarbeitung von weltlicher Kleidung zu Paramenten, und zwar vielfach, nachdem man die Stücke bereits lange, oft Jahrzehnte getragen hatte. So findet sich auf einer bei Slomann, Pl. I, abgebildeten Kasel das Datum 1725, der Stoff gehört aber zu der hier zunächst besprochenen Gruppe von Damasten mit Goldbroschung, die eher früh, 1690–1700, entstanden sein dürften. Geijer<sup>51</sup> nennt eine andere Seide,

die nach dem Tod des Stifters 1742 von seinem Sohn einer Kirche in Schweden übermittelt wurde. Ein Wappen und Spuren des umgearbeiteten, ursprünglichen Schnitts des Stoffes machen deutlich, daß die Paramente offensichtlich aus einem Kleid der Frau des Verstorbenen gearbeitet wurden. Hierbei könnte es sich – das war vielfach üblich – um ihr Hochzeitskleid gehandelt haben. Die Hochzeit hatte 1710 stattgefunden. Das Stoffmuster gehört jedoch wiederum zu unserer Damastgruppe, und auch Geijer hält nicht für ausgeschlossen, daß die Seide, aus der das Kleid geschneidert worden war, bereits einige Zeit früher in Frankreich erworben und nach Schweden exportiert wurde.

Zwei weitere datierte Damaste von 1704 und 1706<sup>52</sup> und ein doppelsitziger Stuhl in Knole, England, der aus dem späten 17. Jahrhundert datiert und den ursprünglichen Bezug aufweisen soll<sup>53</sup>, scheinen den Höhepunkt der Entstehung von bizarren Seiden auf die Zeit zwischen 1700 und 1705 zu bestätigen<sup>54</sup>. Während in der Zeit davor und in den Jahren danach die genannten bizarren Typen sehr deutlich in Zusammenhang mit der allgemeinen Musterentwicklung der Seidengewebe gesehen werden können, hat die Periode des „most extreme bizarre“, wie Rothstein es ausdrückt, eine solche Fülle von unglaublichen Entwürfen hervorgebracht, daß man nicht hoffen kann, sie in einer nachvollziehbaren Ordnung zu erfassen. Zwar gibt es bestimmte motivische Elemente und grundsätzliche Gliederungsprinzipien, die nennbar sind, und immer wieder ist das Zusammenspiel von Damast und broschiertem Muster hierbei von Bedeutung. Aber wenn sichel- oder s-förmige Elemente in versetzten oder geraden Reihen Akzente setzen<sup>55</sup>, wenn stark geschwungene aufsteigende Parallelranken auftauchen<sup>56</sup>, so sind dies für sich genommen Gliederungsmerkmale, die schon früher und noch lange Zeit später in der Mustergeschichte der Seidengewebe in Erscheinung treten. Sie sind in keiner Weise geeignet, die Eigentümlichkeit der bizarren Seiden zu erfassen.

Erst der Versuch, das Unbeschreibbare zu beschreiben, jene phantastischen Gebilde, die vor allem dem Stil seinen Namen gegeben haben, in Worte zu fassen<sup>57</sup>, macht deutlich, daß wir es hier mit einer stilgeschichtlichen Ausnahmesituation zu tun haben.

Es ist vor allem die Möglichkeit, in den zwar unwirklichen, aber nicht völlig abstrakten Formen konkrete Gegenstände zu assoziieren, was den Eindruck von Bizarrie so sehr stark hervorruft. Die Verwendung von Trichtern, Schirmchen, Büchern, Vasen, aus denen Rauch aufsteigt, Architekturmotiven, Schnecken, Pokalen und vielem anderen als Stoffmuster motive wird entweder ganz allgemein als ungewöhnlich erkannt, oder man empfindet ihre besondere Ausformung, die lächerlichen Proportionen und Zusammenstellungen mit anderen Formen eines Musters als letztlich absurd.



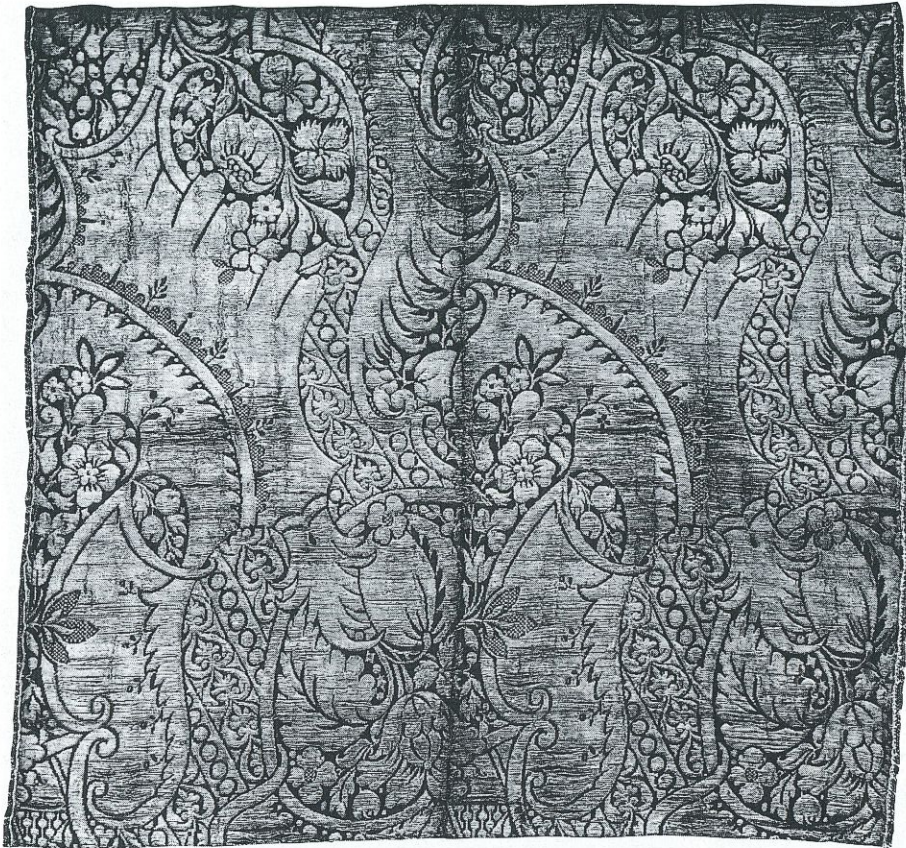


Abb. links, auf Seite 470: Goldfarbener Lampas; Frankreich, um 1700/1705. Köln, Museum für Angewandte Kunst.

Abb. rechts, auf Seite 471: Goldgelbe Seide, broschiert; Frankreich, um 1700/1705. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Susan Dwight Bliss, 1955.

Anmerkungen 49–62:

(49) Rothstein, 1990, setzt auf S. 82 mit Abb. 39 und 40 zwei 1718 datierte englische Entwürfe für ebensolche Seiden dem Bildnis Belles gegenüber.

(50) Ein weiteres Beispiel, gestiftet 1710, bei Thornton, 1965, Abb. 42A.

(51) Geijer, 1966, S. 60, dort Abb.

(52) Geijer, 1959, S. 208, Abb. 3 und 4.

(53) Abb. in Slomann, 1953, S. 202 ff., Pl. XVI. Das dort angegebene Datum: letztes Viertel 17. Jahrhundert, muß zumindest, was den Stoff angeht, meines Erachtens auf eine Zeit um 1700 korrigiert werden.

(54) Das wird allgemein so gesehen. Thornton, 1965, S. 95 ff., 1705–1710; Geijer, 1966, S. 60, 1695–1710; Rothstein, 1990, S. 37, 1700–1705, „the most extreme bizarre“.

(55) Sichelförmig; vgl. Linz/Österreich, Stadtpfarrkirche (Heinz, Dora, Linzer Paramente, Wien, München 1962, Kat.-Nr. 12, Abb. 21), oder Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum (Slomann, 1953, Pl. XXXIII); s-förmig: London, Victoria and Albert Museum (Slomann, 1953, Pl. V).

(56) Krefeld, DTM (Tietzel, 1987, Kat.-Nr. 13), oder Berlin, Schloßmuseum (Slomann, 1953, Pl. XXXV).

(57) Thornton, 1958, S. 269; derselbe, 1965, S. 96 f.; Geijer, 1959, S. 209; dieselbe, 1960, S. 55; Markowsky, 1976, S. 62; Tietzel, 1987, S. 8.

(58) Hierauf weist auch Honour, 1961, S. 80, hin.

(59) Slomann, 1953, S. 103 ff.; Honour, 1961, S. 82 ff.; Beer, Alice Baldwin, Trade Goods. A Study of Indian Chintz in the Collection of the Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design, Smithsonian Institution, Washington, 1970, S. 33; Impey, Oliver, Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration, London 1977, S. 66, u. a. m.

(60) Tietzel, Brigitte, Fayencen I. Niederlande, Frankreich, England, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Bd. IX, Köln 1980, S. 54 f.

(61) Vgl. Darstellungen auf japanischen Zeichnungen, in: Kat. Japan, London 1981, S. 45 f., Nr. 9A und C, S. 47, Nr. 10, S. 149, Nr. 9B, Farbabb., spätes 16., frühes 17. Jahrhundert.

(62) Vgl. wundervolles, wenngleich spätes Beispiel (um 1760) auf einer Malerei aus dem Besitz des japanischen Kaisers, in: Kat. Japan, London 1981, S. 76 ff., S. 177, Nr. 44a, Farbabbildung.

Vielleicht wird die Antwort auf die Frage, wie es eigentlich dazu kommen konnte, niemals endgültig gefunden werden, doch scheint mir ein Umstand bemerkenswert, der möglicherweise doch ein klein wenig zur Aufklärung dieses Problems beitragen kann. Wenn nämlich immer wieder – und ja schon im 18. Jahrhundert (vgl. Anm. 15) – gesagt wurde, daß der Einfluß ostasiatischer Textilien hierfür verantwortlich zu machen sei, man aber gleichwohl nicht ein einziges Textil nachweisen kann, das man als Vorbild wenigstens annähernd zum Beweis anführen kann<sup>58</sup>, muß einem das doch zu denken geben. Die indischen Kattune, von denen in der Literatur so viel die Rede ist, und die bekanntermaßen sowohl die französische als auch die englische Seidenweberei in Absatzschwierigkeiten brachten, sind ja wohl in Europa schließlich ebenfalls nachgeahmt worden, haben aber mit den Mustern der bizarren Seiden rein gar nichts zu tun<sup>59</sup>.

Vielmehr scheint mir die Gestaltung von halb abstrakten, halb konkreten Motiven (Abb. auf Seite 462 rechts) auf eine Nachahmung von Formen zurückzugehen, die der europäische Entwerfer nicht verstanden hat. Möglicherweise, weil das Vorbild entweder sehr fremd (nämlich ostasiatisch) war, oder auch weil es selber bereits die natürlichen Vorbilder abstrahierte oder verfremdete. In den europäischen Keramikdekors derselben Zeit um 1700 ist dies nachzuweisen. In den Manufakturen von Delft beispielsweise, in denen man sich seit 1660 zuneh-

mend ganz direkt an chinesischen Porzellanen orientierte und diese auch wirklich zu imitieren suchte, kam es immer dann zu Mißverständnissen und tatsächlichen Verballhornungen, wenn die Vorlage nicht erkannt oder verstanden wurde. Glückssymbole, die teilweise ganz abstrakt waren, wurden einfach irgendwie, der ungefähren Form nach wiederholt, ohne daß der Europäer das Motiv anders als „schmückend“ hätte begreifen können<sup>60</sup>. Auch die besondere Art der ostasiatischen Architekturdarstellung, die nicht, wie dem Europäer geläufig, mit räumlicher Perspektive, sondern durchwegs als flächige Auffächerung in Erscheinung trat<sup>61</sup>, führte zu Schwierigkeiten in der Nachahmung durch Fayencemaler. Ein anderes beliebtes Motiv, das sehr häufig auf Delfter Keramik auftauchte, aber offensichtlich nie verstanden wurde, sind die japanischen Lochfelsen<sup>62</sup>. Es wurde oben schon bemerkt, daß man Lochfelsen wohl auch bei den Textilien aufgriff. Überhaupt scheint mir der Gedanke nicht völlig abwegig zu sein, daß sehr ähnliche Mechanismen wie bei der Übernahme ostasiatischer Motive für die europäische Keramik auch bei der Gestaltung neuer Muster in der Seidenweberei wirksam gewesen sind. Der Unterschied ist der, daß die Textilkünstler nicht wie die Keramikünstler versucht haben, direkte Vorlagen zu kopieren<sup>63</sup>. Aber beide waren anfällig für den formalen Reiz bestimmter Motive, deren Sinngehalt ihnen verborgen blieb und die sie dennoch nachahmten.

Im Lichte dieser Einlassungen der europäischen Entwerfer auf solche halbwegs assoziierten „Objekte“, die nun plötzlich die Seidengewebe bevölkerten, wirkt der Wunsch des englischen Seidenfabrikanten an Mr. Budwine, gebratene Sprotten auf dem Rost als Vorbild für einen Textilentwurf zu nehmen, viel weniger exzentrisch, als man im ersten Moment meinen möchte. Es waren gewiß keine naturalistischen Sprotten, die da auf dem solchermaßen inspirierten Gewebe aufgetaucht sind, sondern es wird daraus eine reizvolle Kombination verschiedener Formen – des Fisches und des Grills – hervorgegangen sein, deren ursprüngliche Bedeutung man wohl nur mit Mühe hätte erraten können.

Woher kommt nun die Anregung zu dieser Art der Mustergestaltung aus einer Kombination von halb naturalistischen und andererseits absonderlichen, gänzlich undeutbaren Formen? Und warum haben die europäischen Seidenweber um 1700 nicht wie ihre Zeitgenossen, die europäischen Keramiker, die ostasiatischen Vorbilder imitiert? Man muß ja bedenken, daß sich schließlich auch bei den Seiden, nämlich 30 bis 40 Jahre später, die Lage völlig änderte und man dann ostasiatische, vor allem chinesische Motive vielfach in allen Einzelheiten kopierte<sup>64</sup>.

Wenden wir uns zunächst der ersten Frage zu. Ich glaube und hoffe, dies zeigen zu können, daß für die besonders extrem bizarren Muster japanische Kunstwerke als Anregung gedient haben. Man hat in der Literatur die Existenz und die Besonderheit dieser „noch bizarreren“ Seiden betont, und gelegentlich wurde der Versuch unternommen, sie einzuordnen. So hielt Thornton sie etwa für italienisch, und er war nicht der einzige<sup>65</sup>. Allerdings bleibt ihre Zusammenfassung zu einer „Gruppe“ ebenso problematisch, wie dies für die übrigen bizarren Seiden gilt. Jedes Stück scheint so individuell, so grundsätzlich unabhängig von allen anderen, daß man zögert, sie einem bestimmten Entstehungsort oder gar einer gemeinsamen Werkstatt zuzuschreiben. Und doch ist ihnen etwas gemeinsam, das sie wiederum von den anderen abhebt. Dies möchte ich mit der näheren Untersuchung und Beschreibung einiger ausgewählter Beispiele im folgenden herausarbeiten. Die Auswahl geschieht letztlich willkürlich.

Im Nationalmuseum in Stockholm wird ein elfenbeinfarbener Damast aufbewahrt (Abb. auf Seite 462 rechts), dessen broschiertes Muster aus zwei unterschiedlichen Goldfäden, dazu verschiedenen, sehr zurückhaltenden Rot-, Blau-, Grün- und Gelbtönen besteht, die zu einer sehr zarten, aber keineswegs blassen, ausgewogenen Farbkomposition zusammengefügt sind. Das Damastmuster des Grundes begleitet das Muster der Broschierung wie ein Schatten, wodurch eine deutliche Tiefenwirkung zwischen Grund und Muster entsteht, die für die bizarren Seiden durchaus charakteristisch ist, gleichwohl



der Flächigkeit eines Stoffmusters grundsätzlich zuwiderläuft. Der Rapport wird in der Breite zweimal wiederholt und stellt sich als parallel geführte, aufsteigende Wellenbewegung desselben Motivs dar. Dieses Motiv besteht aus einer Art knorrigem „Ast“ mit zwei unterschiedlichen „Wurzelbereichen“. Vom „Ast“ gehen kleinere „Zweige“ und „Blätter“ ab, bis er in einem geschuppten Gebilde mündet, das sich wie ein großes gerolltes Blatt köcherartig zu schließen scheint. Hier von weg wendet sich eine weitere große Form mit schirmchenartigem Abschluß und durch schmale „Lanzettblätter“ mit farbig geschuppten Abschlüssen gemustert. Ein dünner, eckig gebrochener Zweig trägt ein fruchtartiges Motiv, ein „Blatt“ und ein pagodenartiges, im Grundriß sechseckiges, spitz zulaufendes Architekturmotiv.

Die Anführungszeichen bei der Beschreibung weisen darauf hin, daß keines der genannten konkreten Motive in ihren aus der Natur bekannten Erscheinungsformen hier auftaucht, sondern daß man mit etwas Phantasie lediglich gewisse Ähnlichkeiten entdecken kann.

Wenn wir die Besonderheiten des bizarren Musters dieser Seide nennen wollen, so sehe ich diese einmal in der tatsächlich ostasiatisch-japanischen Ausprägung der einzelnen Motive: der knorrig, geschuppte Ast, die Eckigkeit der Linienführung, „Köcher“, „Schirmchen“ und „Pagode“. Zum anderen sind diese Motive in großer Klarheit mit weitgehend geschlossenen Umrißlinien dargestellt. Trotz seiner Bewegtheit und Vielseitigkeit wirkt das Muster nicht kleinteilig zerfrant. Es ist in all seiner Unruhe sehr deutlich faßbar und abgegrenzt.



Abb. links, auf Seite 472: Nō-Gewand, tee-braun, mit gestickten Schmetterlingen und Pinien. Kyoto, Kongō Collection.

Eine weitere extrem bizarre Seide im Deutschen Textilmuseum in Krefeld (Abb. auf Seite 468) hat einen ebenfalls elfenbeinfarbenen Damastgrund, von dem sich das goldbrotschierte Muster mit wenigen Farbeinschüben in Rot, Grün und Hellblau abhebt. Der Rapport ist nicht zu erkennen, und eine Beschreibung der Motive ist hier noch schwieriger. Man sieht eine kelchartige „Blüte“ an dünnem Stengel, von deren Rand sich eine wie ein „Schlangenkopf“ aufgebäumte Blattform erhebt, die überleitet zu einer „Kürbisfrucht“. Wieder irritiert die Nähe zu bekannten Gegenständen und Formen, die gleichwohl nicht „wirklich“, nicht naturalistisch dargestellt sind. Wieder sind die Formen groß und klar und in zumeist geschlossenen Umrißlinien wiedergegeben.

Ein weiteres Beispiel einer höchst bizarren grünen Seide wird in der Abegg-Stiftung in Riggisberg aufbewahrt (Abb. auf Seite 465). Der Rapport mißt die selbst für Seiden dieses Typs ungewöhnliche Höhe von 92,5 cm und umfaßt – auch dies eher selten – die gesamte Webbreite. Normalerweise wird der Rapport in der Breite wiederholt, manchmal verdreifacht<sup>66</sup>. Was die Beschreibung des Musters angeht, so neige ich zur Kapitulation. Links unten erkenne ich einen „Schmetterling“, der wie aus Metallteilen zusammengesetzt scheint und ebenso wie das Gebilde rechts daneben mit dem scheibenartigen Mittelteil und den nach verschiedenen Seiten ausgerichteten langen Spitzen in ein utopisches Zeitalter verweist und wie ein Science-fiction-Raumfahrtmodell wirkt. Interessanter-

weise sieht Alain Gruber in seiner knappen Beschreibung des Stoffs im Katalog der Abegg-Stiftung in den „Wesen“ über dem „Schmetterling“ eine von einem Tintenfisch gefaßte Schlange mit offenem Rachen<sup>67</sup>. Man sieht, was er meint. Es bleibt jedem Betrachter selbst überlassen, in solche Muster hineinzulesen, was immer sie für Assoziationen in ihm wachrufen.

Der Damast des Grundes unterlegt auch hier ergänzend das in wundervoll ausgewogener, sparsamer Farbigkeit aus Gold, Silber, Ocker und Gelb brotschierte Muster. Wiederum sind die Motive in sich klar, bisweilen sogar großflächig. Eine Besonderheit, die auf vielen bizarren Mustern auftaucht, ist hier sehr schön zu erkennen, nämlich die Durchdringung verschiedener Formen, die vielfach durch ein anderes Motiv durchgezogen sind: hier eine Art „Blütenquasten“, die durch das „Maul“ der „Schlange“ gezogen sind. Auch der „Tintenfisch“, der sich um den „Schwanz“ der „Schlange“ legt, und das nadelartige Gebilde unten rechts, durch dessen „Öse“ eine Spitze des „Ufos“ gesteckt ist, sind Ausdruck desselben Stilwollens. Durch alle diese Momente wird eine Räumlichkeit der einzelnen Elemente angedeutet, die nicht als Flächengliederung gesehen sind, sondern deren Gestaltung die Illusion von Tiefe hervorrufen soll. Auch die „Schattierung“ des Musters durch den Damastgrund geht ja in dieselbe Richtung.

Eine Seide in New York, Metropolitan Museum of Art (Abb. auf Seite 471), verzichtet auf jeden Damast. Vielmehr sind Grund und

Abb. auf Seite 473 links: Kosode mit Hüten und Ahornblättern, um 1800. Tokyo, Nationalmuseum.

Abb. auf Seite 473 rechts: Weißer Kosode mit verstreuten Fischernetzen. Tokyo, Nationalmuseum.

Muster aus verschiedenen Goldtönen gebildet, von denen sich die Umrißlinien der Motive in leuchtendem Ziegelrot mit wenig Zartgrün abheben.

Aus einer Gruppe flacher, ovaler Scheiben – die entfernt an Kiesel erinnern – erhebt sich eine Vase, umfaßt von zwei Ringen, aus deren Öffnung gewölkter Rauch aufsteigt, der sich zu einer schneckenmuschelartigen Verdichtung zusammenzieht, die wiederum von fünf wie aus Metall gebildeten spitzen Formen mit runden Haken durchbrochen wird. Ein völlig absurdes Muster, dessen Kuriosität wiederum nicht zuletzt dadurch unterstrichen wird, daß die Phantasie des Betrachters in all den unwirklichen Gebilden tatsächlich konkrete Dinge wiedererkennen will. Die klaren großen Formen haben auch hier geschlossene Umrißlinien, und die räumliche Durchdringung, Umfassung, Überlagerung der einzelnen Motive findet sich in den aufeinandergelegten „Kieseln“, den um die „Vase“ gelegten Ringen, den aus dem Inneren des Gefäßes aufsteigenden Rauchwolken und dem Durchstoßen der „Muschelwand“ durch die Haken.

Beispiele solcher Stoffmuster könnten beliebig viele herangezogen werden, doch scheinen mir die kennzeichnenden Merkmale der bizarren Seiden bereits deutlich geworden zu sein.

Die oben aufgestellte Behauptung, es sei für diese besondere Gruppe von bizarren Seiden vor allem der Einfluß japanischer Kunst geltend zu machen, kann hier nicht mit Vorbilderstoffen belegt werden, deren Muster sich



etwa annähernd, wengleich verballhornt auf den französischen Seiden wiederfänden. Es gibt tatsächlich solche bizarren Stoffe, bei denen man dies erwarten könnte: Eine Seide im Museum für Angewandte Kunst in Köln (Abb. auf Seite 469) mit knorrig aufsteigenden Ästen, Blüten und einigen bizarr verfremdeten Gebilden mutet an wie japanische Blütenzweige, wie sie nicht selten auf japanischen Textilien oder Lacken oder in der Malerei etc. vorkamen. Zum Vergleich kann man verschiedene Gewänder des 17. und 18. Jahrhunderts heranziehen, vor allem einen Kosode aus der Sammlung des Nationalmuseums für Geschichte und Volkskunde in Tokyo<sup>68</sup>. Auf diesem Stück wird der gekrümmte Stamm eines Kirschbaums dargestellt, an dem im übrigen zahlreiche Gedichtstreifen gehängt sind, eine für europäische Augen sicher höchst bizarre Kombination. Bestimmte Ähnlichkeiten sind im übrigen durchaus zwischen japanischen Stoffen und bizarren Seiden festzustellen<sup>69</sup>. Aber es sind nicht solche Einzelmotive wie Kürbis, Schirmchen, Pagode oder die starke Brechung eines Astes, die man in bestimmten Fällen nachweisen kann, auf die es mir ankommt. Vielmehr glaube ich, daß es die gesamte Auffassung eines japanischen Musters ist, die möglicherweise auf die Europäer um 1700 so besonders anregend gewirkt hat. Das blaue Gewand aus der Shigeyama Collection in Tokyo (Abb. auf Seite 467) zeigt auf blauem Grund über die Fläche verstreut klare Formen von orangefarbenen und roten Kürbissen, grünen Blättern und gebrochenen, auseinandergezogenen

schwarzen und weißen Rädern in unregelmäßiger Aufteilung. Das Stück stammt aus dem 18. oder sogar aus dem 19. Jahrhundert, aber von der Art und Idee her ähnliche Stoffe sind im 17. Jahrhundert viele entstanden. Man vergleiche den Kosode im Nationalmuseum Tokyo (Abb. oben links)<sup>70</sup> mit Ahornblättern an senkrecht herabfallenden Zweigen und verschiedenen verstreuten, zum Teil übereinandergelegten Hutformen, oder den Kimono im Nationalmuseum für Geschichte und Volkskunde in Tokyo mit Chrysanthemen am Bach aus dem 17. Jahrhundert<sup>71</sup> oder einen weiteren mit Pflaumenblüten und Booten und Wasser<sup>72</sup>.

Kennzeichnend für diese japanischen Textilmuster sind ihre ungewöhnlichen, in keinem für Außenstehende logischen Sinnzusammenhang stehenden Motive: Kürbis – gebrochenes Rad; Hut – Ahornblatt usw., die großen, vielfach sehr klar umrissenen Formen, die allerdings mit kleineren und kleinteiligen, oft Blüten und Blätter, kombiniert werden können, und die Tiefenwirkung: das Übereinanderlegen von Motiven oder die Wellen eines Wassers, das für einen Flußlauf steht, Zweige, Blätter, die hintereinander geordnet sind und so weiter.

Im übrigen sind diese Muster von einer auffälligen Asymmetrie, und sie sind immer stark bewegt. Bestimmte konkrete Motive, wie die Fischernetze auf einem Kosode im Nationalmuseum in Tokyo (Abb. oben rechts)<sup>73</sup>, sind so stark verfremdet oder zumindest würden sie auf das europäische Auge so gewirkt haben, daß hier der Ansatz für

jedwedes bizarre Muster gegeben scheint. Auch auf den japanischen Lacken, Wandschirmen und Keramiken finden sich vergleichbar „bizarre“ Muster<sup>74</sup>. Fünf Teller im British Museum in London<sup>75</sup> mit den Initialen VOC der Niederländischen Ostindischen Kompanie gehören zu den frühesten Beispielen japanischen Porzellans, das die Holländer nach Beendigung des Chinahandels um 1660 in Japan bestellten<sup>76</sup>. Der Dekor ist unregelmäßig über den gesamten Teller verteilt und zeigt kaum deutbare runde Gebilde, die im Londoner Katalog als „Granatäpfel“ bezeichnet werden, und weitere kuriose Blattformen. Hier haben die Japaner ihrerseits chinesische Vorlagen nachgeahmt, die sie möglicherweise selber auch nicht unbedingt verstanden haben.

Während Slomann noch leugnete, daß es überhaupt Handel mit Japan gegeben hat<sup>77</sup>, ist dies heute unbestritten, auch wenn die Zurückhaltung der Japaner, was den Handel mit den Europäern betrifft, ebenfalls unbezweifelt ist.

Kommen wir zu der oben gestellten zweiten Frage, warum die Seidenweber, anders als die Keramiker der Zeit, die ostasiatischen, besser japanischen Dekors, die sie offensichtlich zu ihren eigenen ungewöhnlichen Leistungen anregten, nicht einfach imitiert haben. Ich glaube, die Antwort liegt in der unterschiedlichen Technik. Die japanischen Gewänder des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Muster hier als mögliche Anregung für die europäischen Seidengewebe genannt wurden, sind alle bemalt, bedruckt oder gefärbt und be-

stickt. Dadurch war die große Freiheit, mit der man ein Muster über ein Gewand legte, indem man beispielsweise eine Schulter und eine Seite mehr schmückte als die andere, überhaupt erst möglich. Die europäischen Keramiker waren in der Lage, ihre chinesischen und japanischen Vorbilder frei zeichnend und malend zu imitieren. Die Seidenweber in Lyon waren dagegen durch den komplizierten technischen Apparat ihres Webstuhls gebunden und mußten ein Stoffmuster, wenn es handhabbar sein sollte, den Gesetzen des sich wiederholenden Rapportes unterwerfen<sup>78</sup>. Was es bedeutet, wenn ein Muster wie bei der Seide aus der Abegg-Stiftung (Abb. auf Seite 465) über die gesamte Webbreite von 55 cm und eine Höhe von über 90 cm keinerlei arbeitsleichternde Wiederholung aufweist, muß nicht erst betont werden. Kein Wunder, daß diese Stoffe zu teuer waren und kaum Absatz fanden, wie Savary de Bruslons bedauerte. Die bemalten indischen Kattune und ihre europäischen Nachahmungen konnten ohne Frage für den Bruchteil der Kosten erworben werden. Daß man bei uns im übrigen diese indischen Kattune und nicht die japanischen Textilien imitierte, mag wiederum daran liegen, daß letztere in Form von ganzen Gewändern nach Europa kamen, wobei Stoff und Muster jeweils diesem besonderen Gewand angepaßt waren, während die Inder Meterware lieferten, die man verarbeiten konnte.

Waren nun tatsächlich die Italiener weniger konservativ als die Franzosen, so daß man ihnen die besonders extrem bizarren Seiden eher zuschreiben könnte als den „stets klassisch gerichteten“ Franzosen<sup>79</sup>? Es scheint mir gewagt, dies zu behaupten. Eine Seide wie die in der Abegg-Stiftung aufbewahrte muß in einer der besten Manufakturen der damaligen Zeit entstanden sein. Diese kann sich im Grunde nur in Lyon befunden haben. Und wenn je die Bezeichnung „Furienwerk“ für ein Muster gestimmt hat, dann doch sicher für diesen ungewöhnlichsten Entwurf, den man sich denken kann.

Bei der Durchsicht der Krefelder Stücke ist mir aufgefallen, daß es verschiedene Webkantentypen gibt, von denen einer in einer Reihe von dicken, oft farblich von der Hauptkette unterschiedenen Kettfadenbündeln (5 bis 6 Fäden, seltener mehr) besteht, die sich deutlich vom Gewebe abheben. In ganz seltenen Fällen<sup>80</sup> tauchten sogar Leinenfäden am Rand auf. Es wäre zu überlegen, ob dies ein Hinweis auf eine Entstehung in Italien ist, wo seit dem Mittelalter dicke Kettfäden, vielfach aus Leinen, als Webkantenabschluß verwendet wurden. Man findet sie wohl auch noch im 15., 16. und 17. Jahrhundert, wenngleich lange nicht bei allen italienischen Seiden. Einen Zusammenhang mit den besonders bizarren Mustern und solchen Webkanten konnte ich nicht feststellen. Doch wäre eine weitergehende Analyse dieser Frage in Zukunft möglicherweise aufschlußreich.

#### Anmerkungen 63–80:

(63) Was auch damit zu tun hat, daß Keramikdekors mit Hilfe von Schablonen regelrecht „abgeschrieben“ werden können, so daß eine Imitation ungleich einfacher ist als bei dem höchst komplizierten Einrichten eines Webstuhls für ein bestimmtes Muster.

(64) Häufig genug allerdings richtete man sich nach europäischen Stichvorlagen, die die chinesischen Vorbilder bereits verändert hatten oder die ganz frei erfundene „Chinoiserien“ waren. Vgl. hierzu Tietzel, 1988, S. 190 ff.

(65) Podreider, 1928; Preston Bolles, 1944; Thornton, 1958, S. 266: „but the extreme examples of this fashion must surely be North Italian, for where else could they have been made?“, Gruber, 1984, S. 30, u. a. m.

(66) Dreifache Wiederholung des Rapportes haben die bei Slomann, 1953, abgebildeten Seiden Pl. V, X, XXII, XXIII, XXVII, XXXV, XXXVI, XXXIX, XLII, XLIII.

(67) Gruber, 1984, S. 30, Nr. 5.

(68) Abb. in Lienert u. a., 1987, S. 124, Nr. 73.

(69) Vgl. Noma, *Seiroku, Japanese Costume and Textile Art*, New York, Tokyo 1979, S. 67, Nr. 61, mit *Kat. China*, Berlin 1973, S. 268 f., M 13, oder Noma, 1979, S. 113, Abb. 114, mit Krefeld, DTM, Inv.-Nr. 11841 (Tietzel, 1987, Kat.-Nr. 24), und *Kat. China*, Berlin 1973, S. 268, M 12.

(70) Lienert u. a., 1987, S. 116f., Nr. 64, um 1800.

(71) Lienert u. a., 1987, S. 118, Nr. 65.

(72) Lienert, 1987, S. 110, Nr. 54, 18. Jahrhundert.

(73) Noma, 1979, S. 39, Abb. 32.

(74) Vgl. Kanne aus dem späten 17. Jahrhundert mit großen, klar umrissenen Blatt-Blütenformen, die teilweise vom Rand des Gefäßes abgeschnitten werden (*Kat. Japan*, London 1981, S. 269 f., Nr. 218), oder ein Schälchen aus dem frühen 18. Jahrhundert, das durch ineinander verschlungene Ringe in zwei unregelmäßig farbig gefasste Hälften geteilt wird (*ibid.*, S. 210, Farbabb. 222, Text S. 272).

(75) *Kat. Japan*, 1981, S. 267, Nr. 211.

(76) Um 1657 kam der Porzellanhandel mit China wegen politischer Unruhen vorerst zum Erliegen. 1675 wurde das große chinesische Porzellanzentrum Chin-tè-chèn zerstört (Baer, Winfried, „Zur Chinamode im Kunstgewerbe“, in: *Kat. China*, 1973, S. 50. Über den Handel mit Japan *ibid.*, S. 52 f.; Tietzel, 1980, S. 25).

(77) Slomann, 1953, S. 24. Das behauptet auch Hartkamp-Jonxis, Ebelte, in: *Sits. Oost-West relaties in Textiel*, Zwolle 1987, S. 98.

(78) Es hat natürlich zu dieser Zeit auch gewebte japanische Seiden gegeben, aber ihre Muster sind entsprechend „gezähmt“, das heißt, sie bestehen aus gleichförmigen, sich dem Rapport gemäß wiederholenden Elementen. Solche Stoffe sind für unsere bizarren Seiden kein Vorbild gewesen (vgl. auch Noma, 1979, Farbabb. 13, 14).

(79) Gruber, 1984, S. 30.

(80) Krefeld, DTM, Inv.-Nr. 00856, 03275.