

Leonie von Wilkens: Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart; München: C.H. Beck 1997; 291 S., 288 teils farbige Abb.; ISBN 3-406-41781-7; DM 248,-

Dieses sehr kurz nach dem Tod der Autorin erschienene Werk ist also ihr letztes Buch, und es ist sicher nicht ihr bestes. Dies liegt allerdings nur zum geringeren Teil an der Autorin selbst, zum größeren am Thema. „Eine Gesamtdarstellung der deutschen Textilkunst vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart hat es bisher nicht gegeben“ (S. 10). Mit diesem Satz beginnt Leonie von Wilkens ihren eigenen Versuch, hier Abhilfe zu schaffen. Am Ende weiß man, daß es gute Gründe für dieses Defizit gegeben hat. Denn ein solches Unternehmen muß leiden an der Disparität und der vielfach mangelnden Qualität der deutschen Textilkunst, die kaum aufwarten kann mit vergleichbaren geschlossenen künstlerischen Produktionen wie beispielsweise Italien oder Frankreich. Daß es eine qualitätvolle Damastweberei in Schlesien und der Oberlausitz gegeben hat, daß auch in Deutschland wunderbare Bildwirkereien hergestellt wurden, daß es vor allem in der Stickerei einzelne Objekte sowohl im profanen Bereich als auch bei den Paramenten von hervorragendem, hohem künstlerischen Niveau gegeben hat, ändert nichts an dieser grundsätzlichen Tatsache.

So ist es vielleicht kein Wunder, daß die Autorin in der Einleitung gesteht: „Das Buch beruht auf den verstreuten Studien, Notizen, Einsichten und Begegnungen vieler zurückliegender Jahre“ (S. 11). Man gewinnt den Eindruck, daß diese zusammengefügt wurden zu einem – wie bei der ungeheuer kenntnisreichen und verlässlichen Wissenschaftlerin nicht anders zu erwarten – profunden Überblick über alle textilen Ausdrucksformen, die es in Deutschland gegeben hat, daß sie sich jedoch nicht zu einem einheitlichen Gesamtwerk fügen wollen.

Das Buch ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil „Vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert“ zeigt sich die Unterlegenheit deutscher Textilien im europäischen Vergleich besonders deutlich. Der Anspruch der Autorin, den Hauptabschnitten jeweils „eine knappe Charakteristik des sich wandelnden geistigen und kulturellen Hintergrundes“ (S. 10) voranzusetzen, führt hier zu einem wirklich sehr knappen, stark zusammengefaßten Überblick über drei Jahrhunderte Geistes- und Politikgeschichte, deren Konsequenz für die Textilkunst nicht recht stringent wird.

Die Vorrangigkeit der religiösen Auseinandersetzungen seit Martin Luther, die in Deutschland zunächst zu einem Erstarren der Landesfürsten führte, haben allerdings ganz allgemein die künstlerischen Themen ebenso beeinflußt wie die Vervielfältigungsmöglichkeiten von graphischen Vorlageblättern dies vermochten. Es sind mit dem Aufblühen des Handels in den deutschen Großstädten neue Auftraggeber entstanden, während der 30jährige Krieg und die anschließenden Angriffskriege Frankreichs die Auftragslage für Künstler naturgemäß wieder sehr verschlechtert haben. Dies änderte sich erst um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, als deutsche Fürsten vielfach in Anlehnung an und in Nachahmung des französischen Vor-

bildes ihre Residenzen durch künstlerische Aufträge neu gestalteten. Hiervon profitierte schließlich auch die Textilkunst.

Das erste Kapitel des ersten Teils befaßt sich mit Geweben. Hierbei nehmen die Leinendamaste des 17. und 18. Jahrhunderts den breitesten Raum ein (S. 23 ff.). Während Leonie von Wilckens in der Einleitung hierzu recht ausführlich die technischen Besonderheiten von Damasten und deren Vorläufern schildert, beläßt sie es bei der lapidaren Feststellung, daß die ältesten Damaste Seidengewebe waren und Leinendamaste im späten 15. Jahrhundert in Flandern aufkamen. Es wäre zur Verdeutlichung der Zusammenhänge wünschenswert gewesen, darauf hinzuweisen, daß für die Entwicklung eines technisch so hochkomplizierten Kunstzweigs an anderer Stelle (in Italien) die Voraussetzungen geschaffen wurden. Die Leinendamastweberei in Deutschland - und hier führt Leonie von Wilckens neben Produkten aus Augsburg, Danzig und Schleswig-Holstein die Oberlausitzer und schlesischen Erzeugnisse an - ist nicht ohne die Einflußnahme flandrischer Weber, die ihre Gerätschaften mitbrachten, denkbar. Hinweise auf solche technischen oder auch stilistischen Abhängigkeiten der deutschen Textilkunst von den Textilien anderer Länder vermeidet von Wilckens in auffälliger Weise, so als könne und müsse man die deutsche Kunst gänzlich isoliert betrachten.

Die zum Teil einfachen, zumeist spiegelbildlich angeordneten Muster der deutschen Leinenweberei des späten 16. und des 17. Jahrhunderts zeigen häufig religiöse Themen, vielfach mit erläuternden Inschriften. Ein Stück wie die blau-weiße Leinendamastdecke von 1677, die die Stadt Danzig dem polnischen König Johann III. Sobieski zum Geschenk machte (S. 26, Abb. 13), ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: sowohl durch die seltene Zweifarbigkeit als auch durch den nicht spiegelbildlichen Dekor mit seinen langen Inschriftenbändern in deutscher und lateinischer Sprache.

Politische Motive sind vor allem in Schlesien und der Oberlausitz beliebt. Sogenannte Vivatdecken feiern die zahlreichen Friedensschlüsse des 18. Jahrhunderts. Und auch die häufig zweifarbigem Koffeetücher zeigen Belagerungs- und Gefechts-szenen oder Reiterbilder von Herrschern. Allerdings findet man auch unpolitische Themen, Allegorien, die vier Erdteile, mythologische Motive, wie sie auch in der übrigen Kunst des 18. Jahrhunderts vorkommen.

Nicht so einleuchtend ist die Einordnung der Vierländer Tücher (S. 32 f.). Ihre Nähe zu den Augsburger Geweben des 15. und 16. Jahrhunderts, beziehungsweise ihre Unterscheidung von den italienischen Perugia-Tüchern wird behauptet, ohne daß der Leser dies anhand von Beispielen oder technischen Beschreibungen wirklich nachvollziehen könnte.

Für die Woll- und Mischgewebe des 16. und 17. Jahrhunderts (S. 18 ff.) zählt Leonie von Wilckens eine erstaunliche Reihe von Beispielen auf, bildet dagegen nur wenige Stücke ab, so daß sich dem Leser ein Verständnis für etwaige Zusammenhänge oder Entwicklungen nicht erschließt. Hier wie auch im Abschnitt über die deutschen Seidengewebe des 16. bis 18. Jahrhunderts (S. 41 ff.) verzichtet die Autorin auf eine Bewertung im Vergleich mit italienischen, später mit französischen Vor-

bildern. Nur allzu wahr ist ihre Einsicht: „Doch hat die Seidenweberei im deutschen Sprachraum vor dem 18. Jahrhundert nirgends künstlerische Qualität und Bedeutung erlangt“ (S. 41).

Im anschließenden Kapitel „Bedruckte Stoffe“ werden mit „Schwarzdruck“ (S. 46 ff.), „Flocktapeten“ (S. 50), „Wachstuch- und Pekin-Tapeten“ (S. 51) wiederum lediglich hübsche Einzelstücke erwähnt, während ab S. 52 ein guter Überblick über verschiedene deutsche Zentren für Kattune, also Baumwolldrucke gegeben wird mit ausführlichen Erläuterungen zu Herkunft und technischem Verfahren. Die schönen Muster, vor allem der sich in Nürnberg und Hamburg etablierenden Firmen, zeigen allesamt ihre Abhängigkeit von den holländischen Baumwolldrucken der Zeit, die durch die Auseinandersetzung mit den Importen der Ostindischen Kompanie geprägt waren.

Im IV. Kapitel „Bildteppiche“ (S. 60 ff.) zeigt sich die besondere Kenntnis der Autorin auf diesem Gebiet in einer flüssigen Einführung zur Technik von Bildwirkereien und deren Verwendung. Die Tatsache, daß die deutsche der niederländischen und französischen Wirkerei deutlich hinterherhinkt, zeitigt in diesem Abschnitt ihre positiven Folgen. Vielfach kamen Franzosen (aus Aubusson, S. 61) oder Niederländer als Glaubensflüchtlinge an den Rhein (S. 71) oder nach Norddeutschland (S. 75); der in den Niederlanden geborene Seger Bombeck arbeitete für August den Starken von Sachsen, und Herzog Christoph von Württemberg holte sich Ende des 16. Jahrhunderts einen Brüsseler Teppichwirker für seine Manufaktur nach Stuttgart (S. 79). Herzog Maximilian I. wiederum berief 1604 für die erste Münchner Teppich-Manufaktur Hans von der Biest aus Engghien (südliche Niederlande); sein Nachfolger Kurfürst Max Emanuel von Bayern ließ die zweite Münchner Teppich-Manufaktur von Pariser Meistern leiten (S. 84). In anderen Städten wie Würzburg (S. 85) und Berlin (S. 87) erfreuten sich neu gegründete Manufakturen ebenso der fürstlichen Unterstützung wie einer aus dem Ausland kommenden künstlerischen Leitung. Dadurch ist auch in Deutschland ein durchgehender Qualitätsanspruch gewährleistet, und die abgebildeten Wirkereien lassen die stilistische Entwicklung vom 16.-18. Jahrhundert deutlich werden, die in der Veränderung der Kleidung, der Bildauffassung, in den Hintergründen, den Umrandungen und nicht zuletzt in den Themen zum Ausdruck kommt.

Der Abschnitt „Knüpfteppiche“ (S. 68 f.) ist dagegen eher mißverständlich. Hier werden nicht nur tatsächlich vollständig geknüpfte Objekte aus stilistisch gänzlich anderem Zusammenhang besprochen, sondern ebenfalls solche, vor allem an Mittel- und Oberrhein vorkommende Wirkereien mit geknüpften *Details*. Daß die Savonnerie-Manufakturen von Bonn und Heidelberg (S. 89) erwähnt werden, die ebenfalls geknüpfte Teppiche, eher Bilder, herstellen, kann hingehen, auch wenn dies von der Geschlossenheit des übrigen Kapitels wegführt. Die Erwähnung der „Masurenteppeiche“ (S. 90), geknüpfter Bauerteppiche aus Ostpreußen, führt jedoch völlig vom Thema weg und zeigt den Hang der Autorin, nun wirklich alles bis ins Letzte aufzählen zu müssen.

Das anschließende großartige Kapitel über die deutsche Stickerei beweist wiederum die enorme Sachkenntnis der Autorin, wobei vor allem die ausführliche Dar-

legung der Paramentik hervorzuheben ist (S. 123 ff.). Hier sind Zentren, Zusammenhänge, Entwicklungen nachgewiesen, die künstlerische und stilistische Analysen zulassen, wie man sie in anderen Kapiteln mit ihrer bloßen Aufzählung des Vorhandenen vermißt.

Im profanen Bereich sind die vielfach datierten, daher historisch durchaus interessanten, aber von einem künstlerischen Standpunkt aus eher bescheidenen Stickmüstertücher erwähnt (S. 95 ff.). Beeindruckender sind die teilweise recht großen gestickten Teppiche in Anlehnung an vergleichbare Bildwirkereien. Gestickte Decken wie die mit dem Tod des Absalom aus den Fürstenbergischen Sammlungen in Donaueschingen (1556) nach Vorlagen des Virgil Solis (S. 101 f., Abb. 100) gehen jetzt zunehmend auf Bildvorlagen aus Büchern oder graphischen Blättern zurück. Neben professionellen Stickern waren Frauen, die dieser Arbeit in Klöstern oder im Haus nachgingen, für die Stickereien verantwortlich. Schulen scheinen sich nicht herausgebildet zu haben. Allerdings wurde im 18. Jahrhundert durch zunehmend gebräuchliche Vorbildersammlungen und Schulungen der Frauen und Mädchen im Handarbeitsunterricht eine gewisse Vereinheitlichung vor allem der häuslichen Stickereien erreicht, die sicher nicht zu einer freien künstlerischen Entfaltung beitragen.

Die wenigen Beispiele bestickter Kleidung (S. 118 ff.), die die Autorin vorführt, und die hauptsächlich aus der Dresdner Rüstkammer der sächsischen Kurfürsten stammen, sind von überragender Qualität und beweisen die herausragende Stellung, die Dresden unter August dem Starken in Europa genoß.

Das Kapitel über die Spitzen (S. 136 ff.) entstammt ebenso wie die nachfolgenden über das Stricken (S. 141 f.) und die Posamenterie (S. 143 f.) dem Wunsch nach Vollständigkeit des Überblicks.

In der Einführung zum zweiten Teil „Vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis um 1980“ (S. 148 ff.) gelingt es der Autorin, die gesellschaftlichen, politischen, sozialen Entwicklungen und Besonderheiten in einer Weise darzustellen, die die Bedeutung für die künstlerischen Ausdrucksformen verständlich macht.

Hierzu gehört der gute Überblick über technische Innovationen für die Weberei (S. 152), aus dem auch hervorgeht, daß die zögerliche Übernahme der teuren „neumodischen“ Geräte die deutsche Industrie durch eigenes Verschulden ins Hintertreffen geraten ließ. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierten sich in der Seidenweberei neben Wien und Basel (Bandweberei) im deutschsprachigen Raum vor allem Krefeld und Wuppertal (ebenfalls Seidenbänder). Jetzt wurden auch, reichlich spät im europäischen Vergleich, zunächst in Wien, dann in Sachsen Dessinateur-Schulen eingerichtet. Die Analyse der Musterveränderungen gelingt hier ebenso wie bei den für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts genannten Paramenten (S. 159 ff.) und Dekostoffen (S. 162), so daß ein geschlossener künstlerischer und geschichtlicher Ablauf für die deutsche Seidenweberei im 19. Jahrhundert dargelegt wird.

Dann zerfällt das Buch in aneinandergereihte Abschnitte, über deren Einteilung man sich streiten kann. Die strikte Trennung der Autorin nach technischen Verfahren, die in der frühen Zeit Sinn machte, verliert ihre Schlüssigkeit in einem Moment, in dem dieselben Künstler Entwürfe für unterschiedlich hergestellte Textilien liefern,

wie dies seit dem Jugendstil der Fall ist. Hier wäre eine übergreifende Betrachtung, die sich viel eher an der Zeit und den künstlerischen Zentren oder den Künstlern selbst orientierte, sinnvoller gewesen. So folgt nach einer ersten Einstimmung auf den Jugendstil (S. 165 ff.) als der Bewegung, die auch die Textilkunst von den historischen Anlehnungen an die Vergangenheit befreite, ein plötzlicher Übergang zu Stoff- und Möbelbezugsentwürfen vom Bauhaus bis 1980 (S. 172 f.), dann ein kurzes Kapitel über Kaschmir-Schals (S. 175) und damit ein Rückschritt auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei auch hier gilt, daß lediglich der Drang nach Vollständigkeit, keinesfalls die künstlerische Bedeutung, Motivation für diesen kurzen Abriß sein konnte.

Im Kapitel „Bedruckte Stoffe“ (S. 178 ff.), denen wieder eine kurze Einführung über technische Innovationen vorangestellt ist, behandelt die Autorin Taschentücher mit vornehmlich politischen Themen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nennt in aller Kürze verschiedene Zentren eben dieser Zeit (S. 130), um dann wieder zum Jugendstil und der anschließendem Zeit (Wiener Werkstätte, S. 186) zurückzukehren.

Die nun folgende zeitliche Einteilung: „Deutschland im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts“ (S. 187), „Die Zeit zwischen den Kriegen“ (S. 188) und „die Nachkriegszeit“ (S. 189 f.) wirkt angesichts der Kürze der Abschnitte und der ungeheuren, ja unübersehbaren Fülle des Materials ein wenig hilflos.

Der anschließende Abschnitt „Boden- und Wandteppiche“ (S. 192 ff.) umfaßt eine Spanne von den geknüpften Savonnerie-Teppichen des frühen 19. Jahrhunderts über die Jugendstilteppiche bis zu den Bauhausentwürfen. Die gewirkten Wandteppiche des Jugendstils, die in der Scherrebecker Webschule einen sehr fruchtbaren Niederschlag gefunden haben, werden mit Otto Eckmann und Hans Christiansen abgedeckt, während weitere bedeutende Entwerfer lediglich genannt sind. Hier aber wäre einmal ein sehr geschlossener und typisch deutscher Bereich der Textilkunst vorzustellen gewesen.

Die ausführliche Würdigung der Arbeiten von Gunta Stözl im Bauhaus ist erfreulich, doch ist auch hier zu bemerken, daß die Trennung von „geknüpften“ Entwürfen der Künstlerin (S. 196, Abb. 232) und den gewirkten Wandteppichen (S. 199 ff.) nicht sinnvoll erscheint.

Die Arbeiten zahlreicher, für sich arbeitender Weberinnen und Weber in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben eher zu bescheidenen Werken geführt, die nicht heranreichen an die großen Entwürfe der Gobelin-Manufakturen in München und vor allem Nürnberg nach Vorgaben namhafter Künstler wie Herbert Beyer, Joseph Faßbender und Ernst Wilhelm Nay.

Den nochmaligen Rückschritt, zunächst in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kapitel „Stickerei und Spitze“ (S. 208 ff.) ist man jetzt fast nicht mehr geneigt, mitzumachen, auch wenn mit der Paramentenstickerei aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (S. 212 ff.) und Produkten einiger bedeutender Stickereizentren im profanen Bereich noch einmal prachtvolle Entwürfe vorgestellt werden.

Im letzten Abschnitt „Vom Jugendstil bis zum Ende des ersten Weltkriegs“ (S. 217 ff.) wird wie bei einem Bazar alles vorgestellt, was es zwischen Hermann

Obrists wundervollen Stickereien seines Münchner Ateliers um die Jahrhundertwende, über Kevelaer Paramente, Ferdinand Nigg und Jan Thorn Prikker bis zur Petit-Point-Stickerei des Gerhard Kadow von 1940 und darüber hinaus gegeben hat.

Es spricht für die Autorin, daß sie die letzte Entwicklung der textilen Künste, die seit den sechziger Jahren vermehrt die traditionellen Techniken und Verwendungszwecke verlassen, um sich einer freien, raumgreifenden Textilkunst zu verschreiben, mit offenem Geist verfolgt. Hier wird noch einmal ein interessantes Kapitel der deutschen Textilgeschichte geöffnet, das allerdings verdiente, mehr in einen internationalen Zusammenhang gestellt zu werden.

Der abschließende Exkurs über das „Sammeln und Erforschen von Textilien“ (S. 234 ff.) gerät ein bißchen konfus. So berichtet Leonie von Wilckens über das vereinzelte Aufbewahren geschätzter Textilien (Wandbehänge, Kleider) in früheren Jahrhunderten. Eigentliches Sammelgebiet wurden Textilien dagegen erst im 19. Jahrhundert und dies offensichtlich in Zusammenhang mit dem seit der Mitte des Jahrhunderts erwachenden allgemeinen Interesse am Kunstgewerbe. Erst danach setzte auch naturgemäß der Versuch einer Analyse der Herstellungsverfahren und der stilistischen Einordnung ein. In systematischer und vor allem international vereinheitlichender Weise geschieht dies allerdings erst seit wenigen Jahrzehnten. Private Textilsammlungen entstanden am Ende des 19. Jahrhunderts, die inzwischen nahezu sämtlich den Sammlungen bedeutender Museen (Berlin, Köln, Krefeld) einverleibt wurden. Statt mit einem Ausblick über die Sammeltätigkeit im 20. Jahrhundert zu enden, beschließt Leonie von Wilckens ihr Werk mit der Nennung einiger Standardwerke zur Textilkunst, was doch einigermaßen irritiert.

Das vorliegende Buch gehört nach dem ebenfalls im Beck-Verlag erschienenen Band „Die textilen Künste“ sicher zu den Standardwerken der Textilliteratur unserer Zeit. Es hat zahlreiche, hervorragende Abbildungen, es bietet eine umfassende Bibliographie, ein ausreichendes, verständliches Glossar, ein Künstlerverzeichnis aller im 20. Jahrhundert tätigen Textilkünstler, und man kann annehmen, daß noch die entlegensten Erzeugnisse deutscher Textilkunst Erwähnung finden. So bleibt als Fazit: ein unverzichtbares Nachschlagewerk für jeden, der sich für die deutsche Textilkunst interessiert. Leider liest man es nicht gerade mit Vergnügen.

BRIGITTE TIETZEL
Deutsches Textilmuseum
Krefeld

Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses. Staatliche Museen zu Berlin – Antikensammlung, hrsg. von Wolf-Dieter Heilmeyer; Tübingen: Wasmuth 1997; ISBN 3-8030-1045-4; DM 98,-

Der Pergamonaltar gehört ebenso wie die „Nachtwache“ in Amsterdam oder „Guerinica“ in Madrid zu den absoluten Spitzenwerken der Weltkunst mit der größten Ausstrahlung (Heilmeyer). Wohl kein anderes Werk der Antike erreicht die mit-