

Kathrin Müller

Musterhaft naturgetreu



Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 21

Kathrin Müller

Musterhaft naturgetreu

Tiere in Seiden, Zeichnungen und Tapisserien
des 14. und 15. Jahrhunderts

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlaggestaltung und Layoutkonzeption: M&S Hawemann · Berlin
Coverabbildung: Seidengewebe, Italien, 14. Jahrhundert, Nürnberg, GNM, Inv.-Nr. Gew 463
Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza
Schriftart: Minion Pro; Papier: 135 g/qm Magno Satin
Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2824-3

Inhalt

Dank	7
Einleitung.....	9
I Schöne fremde Welt. Seidenmuster mit exotischen Tieren.....	29
Strenge Ordnungen und neue Varianten.....	31
Gewebe aus dem Osten. Die <i>panni tartarici</i>	38
Mit den Augen der Reisenden.....	74
Beschreibungsmodi – Darstellungsmodi.....	78
Zusammenfassung.....	89
II Schöne eigene Welt. Höfische Jagdleidenschaften im Seidenmuster.....	91
Ferne Ideale.....	92
Freuden der Jagd I: Von der Schönheit und Begabung der Greifvögel und Jagdhunde ...	97
Frauen, die Tugend- oder Liebesjagd und ihre Opfer.....	115
Paraheraldische Jagdtiere.....	127
Verkettungen.....	138
Strahlen – Licht.....	145
Zusammenfassung.....	152

Farbtafeln.....	153
III Neue Blicke auf die Tiere der Jagd. Die Zeichnungen aus den Werkstätten Giovanninos de' Grassi und Antonio Pisanellos	201
Jagd und Kunst im höfischen Kontext.....	204
Tierzeichnungen und Naturstudium.....	208
Giovannino – Michelino – Pisanello	218
Freuden der Jagd II: Vom Eigenleben und Widerstand der Jagdtiere	224
Zusammenfassung.....	252
IV Neue Ikonographien. Tierdarstellungen im städtischen Kontext und in den Tapisserien.....	257
Tierdarstellungen in Florenz.....	262
Tapisserien.....	294
Zusammenfassung.....	324
Schluss	327
Bibliographie.....	331
Abkürzungen	361
Bildnachweise	362
Personenregister	365

Dank

Dieses Buch entstand am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main, wo ich für mehrere Jahre bei Hans Aurenhammer arbeitete. Ihm gilt mein größter Dank. Er nahm meinen Zweifeln, ob mein Projekt ein sinnvolles Ende nehmen würde, durch Vertrauen und Bestärkung das Gewicht. Ich profitierte von seinem Wissen, seiner Erfahrung und seiner zielsicheren inhaltlichen Kritik. Seine Freude an der Kunst, aber auch seine Begeisterung für die Oper konnten den wissenschaftlichen Ernst in ein Vergnügen wandeln. Die Kultur der gemeinsamen Opern- und Theaterbesuche am Frankfurter Institut habe ich sehr genossen. Ich danke allen Kolleginnen und Kollegen für eine ebenso schöne wie produktive Zeit und freue mich sehr über die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe ‚Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst‘ – einen passenderen Ort könnte es für sie nicht geben.

Dieter Blume danke ich für sein fortwährendes Interesse an meiner Arbeit und den kollektionalen Austausch, der mir viel bedeutet. Herbert L. Kessler ist für mich zu einem Mentor geworden. Seit unserer Begegnung auf einem kleinen Workshop in Amalfi vor etwa zehn Jahren hat er meiner Forschung große Wertschätzung entgegengebracht und mich an wichtigen Stellen meines wissenschaftlichen Weges gefördert. Ich bin ihm für all dies überaus dankbar. Jeffrey F. Hamburger unterstützte mich vorbehaltlos, obgleich sich unsere Wege erst spät auf einer Tagung in Oslo kreuzten – umso mehr danke ich ihm für sein Vertrauen und seine Hilfe. Birgitt Borkopp-Restle bin ich für ihre Unterstützung und ihre Kritik zu Dank verpflichtet.

Besonders herzlich danken möchte ich den Kolleginnen und Kollegen, die mir in den Museen die Seidengewebe zugänglich machten. Ich hatte keine Vorstellung davon, wie mühselig

und zeitraubend es sein kann, die Stücke in den Depots zu finden, sie herauszunehmen und schließlich noch zu fotografieren. Meine erste Station war daher ein in jeder Hinsicht glücklicher Beginn. Im Deutschen Textilmuseum in Krefeld begegnete mir Isa Fleischmann-Heck mit Offenheit und Interesse und ließ mich nicht merken, dass ich eine Novizin auf dem Gebiet der Textilgeschichte war. Petra Brachwitz zeigte mir jedes gewünschte Gewebe und fertigte unzählige ausgezeichnete Digitalaufnahmen für mich an, die den denkbar besten Grundstock für meine weitere Arbeit bildeten. Besonderer Dank gilt weiterhin Saskia Werth und Katharina Sossou, die meine Recherchen im Kölner Museum Schnütgen mit großer Kollegialität und Expertise unterstützten. Im MAK Wien war es mir eine Freude, Barbara Karl wiederzusehen, die sich die Zeit nahm, die Stücke gemeinsam mit mir im Depot ausfindig zu machen.

In der Abegg-Stiftung in Riggisberg möchte ich mehreren Personen meinen Dank aussprechen: Regula Schorta danke ich für ihre Großzügigkeit, mir einen Sommeraufenthalt in Riggisberg zu ermöglichen, so dass ich die hervorragende Bibliothek der Stiftung intensiv benutzen und zahlreiche Stücke aus der Sammlung im Original sehen konnte. Michael Peter und Evelin Wetter standen mir dabei mit all ihrer Objekt- und Sachkenntnis zur Seite und ließen sich auf meine Fragestellungen ein, wofür ich ihnen sehr herzlich danke. Gemeinsam mit Henry Hohmann und Anna Jolly nahmen sie sich zudem die Zeit für ein kleines Freizeitprogramm, so dass ich nicht nur in den Genuss der abendlichen Stille von Riggisberg kam. Anna Jolly danke ich darüber hinaus für die hilfreichen Gespräche, sei es in Riggisberg oder Williamstown. In der Abegg-Stiftung beeindruckten mich die fröhliche und produktive Stimmung sowie die Sorge um das Wohlbefinden der Gäste. So danke ich nicht zuletzt der guten Fee, die dafür Sorge trug, dass mein Kühlschrank stets gut gefüllt war.

Für den Schreibprozess war mein Fellowship am Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts, von entscheidender Bedeutung. Ich danke Darby English sowie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern vom Clark für eine nahezu sorgenfreie Zeit, in der ich mich ganz auf die Arbeit konzentrieren konnte. Mein besonderer Dank gilt zum einen Karen Bucky, die nicht nur jeden Literaturwunsch umgehend erfüllte, sondern mit ihrer Begeisterung und Freundlichkeit eine besondere Atmosphäre der Wertschätzung schuf. Zum anderen danke ich Elizabeth McCormick für ihre grenzenlose Hilfsbereitschaft bei allen Problemen, die das Leben in der US-amerikanischen Provinz mit sich brachte. Keine Autostrecke war ihr zu lang, keine Uhrzeit ungelegen. Mit meinen Co-Fellows Prita Meier und Michele Cometa führte ich ein ungeahnt familiäres Leben. Die beiden könnten unterschiedlicher nicht sein, doch gerade deshalb hatten wir jede Menge Spaß. Der nicht enden wollende Winter versetzte uns in einen Zustand produktiver Abgeschiedenheit, der für mich auch thematisch passend war, denn während ich am Schreibtisch saß und über Jagdtiere in den Bildkünsten nachdachte, konnte ich den Weißwedelhirschen zuschauen, wie sie vor meinem Fenster durch den tiefen Schnee stakten.

Großer Dank gebührt Nele Daut für ihre verlässliche und engagierte Unterstützung bei der Erstellung des Manuskripts.

Schließlich danke ich Rahel und Tobias Frank für ihre unerschütterliche Freundschaft und Hilfsbereitschaft in jeder Not. Ob in London oder Berlin, eine Tür in ihr turbulentes, stets mit Humor bewältigtes Familienleben stand immer offen. Besonderer Dank gilt Rahel, mit der ohnehin alles begann.

Einleitung

„Zahmes Getier und reißendes Wild in Kampf und Verfolgung, Vögel und Vierfüßler, Fische und Fabelwesen, alles rennt, fliegt und stürmt gegeneinander, angreifend, flüchtend oder sich bedrohend.“¹ Noch ganz außer Atem, so möchte man meinen, wird hier von einem absonderlichen Spektakel in einer Arena oder Manege berichtet, in dem sich Tiere des Wassers, des Landes und der Luft aufeinander stürzen. Tatsächlich aber beschreiben diese Worte des Kunsthistorikers Otto von Falke (1862–1942) die Tierdramen, die sich in den Mustern italienischer Seidengewebe des 14. Jahrhunderts abspielen. Ein Beispiel dafür ist die Szene mit einem Bären, einem Hund und einem Vogel in einer Seide in Hamburg (Farbabb. 1).² Der Bär richtet sich am Stamm eines Bäumchens auf und bedroht den Hund, der in der gefächerten Blätterkrone liegt. Mit aufgerissenen Mäulern halten sich die beiden Tiere in Schach. Der von der Seite hin-zufliegende Vogel verleiht der Gruppe Bewegung und verdeutlicht die dynamische Spannung in der Konfrontation der Vierbeiner. Auch wenn unklar ist, ob sich der Bär durch den Vogel gestört fühlen, zum Angriff übergehen und der Hund in einem großen Satz fliehen wird – irgendetwas wird passieren. Die kontrastreiche Farbgestaltung des Musters fördert diese Erwartung. Der zottlige schwarze Bär ist die dunkelste Stelle des Gewebes; auch im Originalzustand wird sich sein Körper kaum vom dunkelvioletten Grund abgehoben haben. Heute scheint er an vielen

1 Falke 1913, Bd. 2, S. 46.

2 Hamburg, MKG, Inv.-Nr. 1949.75 (aus dem Kloster Lüne; Bahrtuch aus den Teilen einer Kasel); vgl. Museum Handbuch 1980, Kat.-Nr. 109, S. 59 (Wolfgang Eckhardt); Schmidt 1958, S. 227.

Stellen darin zu verschwinden, da die schwarzen Fäden in großer Zahl verloren sind. Hell aber leuchten nach wie vor das weiße Auge und vor allem die lange rote Zunge aus dem Dunkel hervor. Weitere Lichtpunkte sind die weißen Blüten, die sich über das gesamte Gewebe verteilen und das Auge des Betrachters über die Rapportgrenzen hinausführen. In diesem unruhigen Spiel von Hell und Dunkel schließen sich die in zwei Blautönen gearbeiteten übrigen Motive zusammen, das heißt Hund und Vogel scheinen sich beide gegen den Bären zu wenden. Der Bär ist somit eine ambivalente Figur, einerseits isoliert, andererseits Bezugspunkt des Geschehens, in dem er mit dem festen Griff um den Baumstamm seine Handlungsfähigkeit demonstriert.

Die italienischen Seidenmuster des 14. Jahrhunderts sind eine Welt der Tiere, und keiner hat sie eindrücklicher beschrieben als Otto von Falke in seiner erstmals 1913 in Berlin erschienenen ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘.³ Sprachgewalt und Materialkenntnis kommen in diesem Überblickswerk auf bestechende Art zusammen. Der aus Wien stammende Falke, 1887 dort im Fach Geschichte promoviert, hatte den Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit – ganz nach dem Vorbild seines Vaters Jakob von Falke (1825–1897), dem Mitbegründer und späteren Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie – früh auf das Kunstgewerbe verlagert und in diesem Bereich auch institutionell Karriere gemacht. Seit 1895 war er Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln, seit 1908 in dieser Funktion am gleichnamigen Museum in Berlin tätig.⁴ Seine ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘ entstand als Ergänzung zu dem Tafelwerk, das Julius Lessing (1843–1908), Falkes Vorgänger in Berlin, mit Reproduktionen von Geweben aus dem Bestand des Kunstgewerbemuseums sowie weiteren Sammlungen in mehreren Mappenlieferungen publiziert hatte.⁵ Am Ende legte Falke eine eigenständige, von der Antike bis ins 18. Jahrhundert reichende Abhandlung vor, die er zugleich als eine „Geschichte des Flachornaments im Orient und in Europa“⁶ auffasste. Die italienischen Seidenmuster des 14. Jahrhunderts fanden darin besondere Beachtung, da in ihnen „die Flachornamentik des Abendlandes ihren höchsten Triumph gefeiert hat“⁷. Es war ein Triumph der vor allem in Lucca und Venedig angesiedelten Weber über das Statisch-Repetitive des Rapportmusters, mit dem eine Annäherung an das Bildhafte einherging. Die Rapporte wurden zu figürlichen Szenen, in

3 Falke 1913, Bd. 2, S. 46–50 u. 69–100. Eine einbändige, im Text verkürzte Neuausgabe erschien 1921.

4 Die ausführlichsten Informationen über den Werdegang und die wissenschaftlichen Leistungen Otto von Falkes sind dem Nachruf Robert Schmidts zu entnehmen, der 1930 gemeinsam mit Falke und Georg Swarzenski eine Monographie zum Welfenschatz herausgegeben hatte. Vgl. ders. 1942. Auf diesem Nachruf scheint der Eintrag von Erich Meyer in der ‚Neuen deutschen Biographie‘ zu basieren. Vgl. ders. 1961. Eine jüngere kritische Würdigung der wissenschaftlichen Arbeiten Falkes fehlt. Der Titel seiner Dissertation lautete Schmidt zufolge ‚Beiträge zur Brevenkorrespondenz Papst Pius II. mit dem Deutschen Reich in den ersten Jahren seines Pontifikats‘. Die erste Buchpublikation zum Kunstgewerbe war 1896 das Handbuch ‚Majolika‘ zum Bestand des Museums in Berlin. Es folgten zahlreiche Aufsätze und Bücher zu Goldschmiedekunst, Bronzeguss, Keramik und Möbeln. Vgl. Schmidt 1942, S. 130f. Von 1920 bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand im Jahr 1927 war Falke in der Nachfolge Wilhelm von Bodes (1845–1929) Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, in den Jahren danach Herausgeber der Zeitschrift ‚Pantheon‘. Seine Einstellung zum Nationalsozialismus bleibt im Dunkeln. Schmidt weist darauf hin, dass Adolf Hitler Falke zu seinem 80. Geburtstag die Goethemedaille verlieh, eine „wohlverdiente Würdigung“. Vgl. ebd., S. 128f., Zitat S. 129.

5 Vgl. Falke 1913, Bd. 1, S. v; Lessing 1900–1909.

6 Falke 1913, Bd. 1, S. v.

7 Ebd., Bd. 2, S. 47.

denen Tiere zwischen Pflanzen interagierten, menschliche Figuren hinzukamen, ergänzt um Architekturen, ausgestattet mit vielerlei Details. Es gab auch jetzt noch eine ornamentale Überformung der Motive, doch daneben trat das Bemühen um eine naturnahe Darstellung, insbesondere in der Zeichnung der Tiere. Bewegung erfüllte die Muster, bewirkt sowohl durch die Posen der Figuren und die asymmetrische Komposition der Rapporte als auch die Farbgestaltung der Gewebe. Die formalen Neuerungen öffneten das Seidenmuster für ein breiteres inhaltliches Spektrum, so dass nun verschiedene höfische Themen, darunter die Jagd, die Liebe und die Paraheraldik, in großer Vielfalt auch im Webmuster behandelt wurden.⁸

Angesichts dieser Errungenschaften erstaunt die weitere Entwicklung des Seidenmusters seit dem späten 14. Jahrhundert, da mit ihr die figurative Ikonographie zugunsten großformatiger, stilisierter Pflanzenornamente aufgegeben wurde. Einen Zwischenschritt veranschaulicht eine ehemals rotgrundige, goldgemusterte, wohl Anfang des 15. Jahrhunderts gefertigte Seide in München (Abb. 1), in der ein dickes, rundes, mehrfach verzweigtes Astwerk mit großem hängendem Blattbewuchs das Hauptelement bildet.⁹ Innerhalb dieser Pflanzenform sind die Tiere arrangiert: Auf den oberen Aststümpfen schwebt ein Löwe, wohl im Begriff, sich an das Hirschtier heranzuschleichen, das in der Astbeuge in den Strahlen ruht. Vollends zur Geltung kommen die Pflanzenmotive in den Samten, einer nicht gänzlich neuen, doch erst seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert immer beliebter werdenden Gewebeart. Ein späteres, in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts datiertes, aus mehreren Stücken eines dunkelgrünen Brokatsamtes zusammengenähtes Stück in Boston (Abb. 2) führt mit seiner Länge von über zwei Metern eindrücklich die Dominanz der vegetabilen Formen vor Augen.¹⁰ Zwei Ranken bilden den Rapport – eine hintere Astranke, deren goldener Mittelstrang von blühenden Disteln, Artischocken und Granatäpfeln besetzt ist, und eine vordere Blütenranke mit einer großen geschweiften Rosette, dem Blickfang und Ruhepol des Musters. Kein Tier verbirgt sich mehr in dieser Pflanzenwelt, die im 19. Jahrhundert auf die seitdem häufig kritisierte Bezeichnung ‚Granatapfelmuster‘ reduziert wurde.¹¹

Dieser Wandel in der italienischen Seidenornamentik des 14. und 15. Jahrhunderts ist der Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung. Er wird hier als mediale Veränderung verstanden, so dass ein bisher kaum beachteter Aspekt zur Geltung kommt: Mit dem Verzicht auf figurative, in Ansätzen narrative Muster und dem Erfolg der Pflanzenformen änderten sich nicht nur die Präferenzen für bestimmte Ornamente und Gewebearten, sondern auch die Ansprüche an die Seide als Bildträger. Nicht die exotische Fauna ferner Länder, Szenen aus der Jagdpraxis oder Anspielungen auf die Liebe wollte man mehr in den Geweben sehen, sondern Rosetten und Ranken. Die Seide verlor, mit anderen Worten, ihren Status als Bildmedium. Das ist auch deshalb bemerkenswert, weil die zuvor im Luxusgewebe behandelten höfischen Themen aktuell und damit Gegenstand der Bildkünste blieben. Die Seidenweberei jedoch scherte mit der Pflanzenornamentik des 15. Jahrhunderts aus dem Bereich gemeinsamer Inhalte und verwandter Ikonographien aus

⁸ Zu diesen Themen vgl. schon ebd., Bd. 2, S. 96–100.

⁹ München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 44; vgl. Durian-Ress 1986, Kat.-Nr. 44, S. 124f.

¹⁰ Boston, Inv.-Nr. 38.1041; vgl. URL: <http://www.mfa.org/collections/object/panel-46570> (05.01.2019).

¹¹ Vgl. schon Falke 1913, Bd. 2, S. 103; Markowsky 1976, S. 51; Bonito Fanelli 1993, S. 507.



Abb. 1 Fragment einer Dalmatik: Seidengewebe (Lampas, goldlanciert), Italien, Anfang 15. Jh., 77,5 x 115 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 44



Abb. 2 Samtgewebe, Italien, 3. Viertel 15. Jh., Höhe 239 cm, Boston, Inv.-Nr. 38.1041

und entwickelte ein über Jahrhunderte erfolgreich bleibendes, allein im Textil angewandtes Formvokabular. Die vorliegende Studie setzt in der Phase zuvor an, stellt die Tiermuster des 14. und frühen 15. Jahrhunderts ins Zentrum und beschäftigt sich mit den Leistungen der gemusterten Seide als Bildmedium. Ihre These lautet, dass der Wandel in der Seidenornamentik Indiz für eine mediale Verlagerung der Musterinhalte ist, und sie geht diesem Medienwechsel nach. Das Interesse gilt somit weniger dem Aufkommen der Pflanzenformen und den damit einhergehenden Erwartungen an die Gestaltung gemusterter Luxusgewebe. Vielmehr folgt die Studie dem, was aus den Seiden verschwindet, und das ist insbesondere das Thema der Jagd, denn mit ihm sind in den Mustern viele der weiteren Inhalte verknüpft. Der Weg wird über die Tierzeichnungen italienischer Künstler seit dem späten 14. Jahrhundert zu den franko-flämischen Tapisserien führen, einem seinerzeit neuen, leistungsstarken textilen Bildmedium, das die Inhalte der gemusterten Seiden absorbierte.

Das Seidenornament bei Otto von Falke

Den Ausgangspunkt dieser Einleitung bildet nicht ohne Grund Otto von Falke, denn seine Stilgeschichte des Seidenornaments fächerte die Entwicklung in Italien auf paradigmatische Weise auf, so dass sie bis heute als Referenzwerk in der textilgeschichtlichen Forschung präsent ist.¹² Gerade noch rechtzeitig vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges publiziert, entstand die ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘ am Ende der Gründungs- und Aufbauzeit der kunstgewerblichen Museen als Bildungseinrichtungen, deren Sammlungen Qualitätsmaßstäbe für die zeitgenössische industrielle Fertigung von Gebrauchsgerät vermitteln sollten. Repräsentative Bestände historischer Textilien waren dafür unverzichtbar.¹³ Parallel zu den institutionellen Maßnahmen erschienen seit etwa 1850 aufwendig produzierte, immer umfangreicher werdende Mappen sowie Buchpublikationen, gedacht als Vorlagenmaterial für die Textilherstellung, die auf großformatigen Tafeln vormoderne Webornamente zeigten, sei es in Reproduktionen einzelner Gewebe, sei es in Nachzeichnungen der Muster. Julius Lessings bereits erwähntes Mappenwerk zur Gewebesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums ist ein spätes Exemplar dieser Gattung, dem in Deutschland kurz zuvor die fünfbandige Zusammenstellung der ‚Wichtigsten Webornamente bis zum 19. Jahrhundert‘ des professionellen Musterzeichners Friedrich Fischbach (1839–1908) vorausgegangen war.¹⁴ Otto von Falke konnte für seine ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘ somit auf einen reichen und zugleich hochaktuellen Materialbestand zurückgreifen, zum einen die Textilien des Berliner Museums, erworben in großer Zahl in den Jahren 1875 bis 1890, zum anderen die Abbildungen in den Sammelwerken zum gewebten Ornament.¹⁵

Mit seiner Ambition, das gesellschaftliche Interesse am Kunstgewerbe und die Materialfülle für eine Entwicklungsgeschichte des Ornaments zu nutzen, stand Falke alles andere als allein.

¹² Auch unter den zahlreichen Publikationen Falkes nahm die ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘ schon bald eine Sonderstellung ein. Schmidt bezeichnete sie in seinem Nachruf als „Meisterstück“ und schrieb, die Seidenweberei „hat durch Falke hier seine – man kann mit geringfügigen Einschränkungen sagen – endgiltige[!] Bearbeitung gefunden.“ Ders. 1942, S. 131.

¹³ Vgl. hier die Studie von Birgitt Borkopp-Restle über den Aachener Kunsthistoriker und Kanonikus Franz Bock (1823–1899), der historische Textilien insbesondere aus Kirchenschätzen erwarb, häufig in mehrere Teile zerschnitt und den Kunstgewerbemuseen in eigens zusammengestellten Kollektionen zum Kauf anbot. Insgesamt müssten die in Paris, London, Wien, Lyon und andernorts von Bock erworbenen Stücke „nach Tausenden gezählt werden“. Vgl. dies. 2008, Zitat S. 8.

¹⁴ Lessing 1900–1909; Fischbach (1901), produziert im Selbstverlag und „635 Muster auf 162 Cartons und im Textheft“ umfassend. Zu Fischbachs Werdegang vgl. seine Angaben in der früheren, 1874 erschienenen Publikation ‚Ornamente der Gewebe‘, ders. (1874), S. viii–ix; 1858–1862 Besuch der Musterzeichenschule des Berliner Gewerbeinstituts; 1870 Lehrer für Ornamentzeichnen an der Zeichenakademie in Hanau; seit 1882 Direktor der Kunstgewerbeschule St. Gallen. Zu seinen weiteren Veröffentlichungen vgl. Borkopp-Restle 2008, S. 217f. Vgl. außerdem Monnas 2008, S. 268–293, die auf die Publikationen Fischbachs im Kontext der englischen Bemühungen um eine Reform des Textilornaments eingeht. Auf S. 273f. weist sie auf Fischbachs eigene Textilsammlung hin, aus der einige Stücke ins Textilmuseum St. Gallen, etwa 3.000 aber ins Metropolitan Museum nach New York gelangten. Eine kritische Gesamtdarstellung zu den Publikationen mit Vorlagen aus dem Bereich der Textilkünste fehlt. Eine der frühesten Veröffentlichungen dieser Art war ‚Die Musterzeichner des Mittelalters. Anleitende Studienblätter [...] nach alten Originalstoffen eigner Sammlung‘ des oben in Anm. 13 erwähnten Franz Bock; vgl. ders. 1859.

¹⁵ Zur Geschichte der Gewebesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums vgl. die Angaben bei Wilckens 1992, S. 9f. Vgl. ferner das Lob der Objektivität Falkes von Schmidt 1942, S. 129.

Die zeitkritische Frage, wie die industriellen Produktionsweisen und eine gute Gestaltung von Gebrauchsgegenständen vereint werden könnten, hatte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein intensives Nachdenken darüber angeregt, was den guten Stil zweckmäßiger Dinge überhaupt ausmache.¹⁶ Die als stilsicher empfundenen historischen Objekte sollten in der Entwurfspraxis Orientierung bieten, und das hieß auch, dass an ihnen gestalterische Prinzipien erörtert wurden, wobei dem Ornament – und zwar so unterschiedlichen Aspekten wie seiner Genese, Formgeschichte, Funktion und Symbolik – eine gesteigerte Aufmerksamkeit zukam. Im Kontext dieser ornamenttheoretischen Debatten der Moderne, mit denen sich die jüngere Forschung eingehender beschäftigt hat, ist auch Otto von Falke's ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘ zu verorten.¹⁷

Zwar gibt Falke kaum Auskunft darüber, welche Schriften er in seiner Studie rezipiert, doch alles deutet darauf hin, dass ihm die Arbeiten seines nahezu gleichaltrigen, allerdings früh verstorbenen Wiener Kollegen Alois Riegl (1858–1905) ein Vorbild waren, was gleichermaßen naheliegend wie erstaunlich ist. Falke und Riegl werden sich seit der Studienzeit persönlich gekannt haben; beide schlugen eine Laufbahn an kunstgewerblichen Museen ein, und auch für Riegl war die Vertrautheit mit den Sammlungsobjekten Grundlage seiner wissenschaftlichen Arbeit. Er war von 1887 bis 1897 Kurator der Textil- und Möbelsammlungen am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, dessen Direktor er für seine positivistisch-materialistische, zudem normative und auf nationale sowie wirtschaftliche Verwertbarkeit zielende Auffassung des Kunstgewerbes stark kritisierte. Dieser Direktor aber war kein anderer als Jakob von Falke. Als Otto von Falke seine ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘ schrieb, war sein Vater seit über zehn Jahren tot und auch Riegl bereits verstorben. Dennoch musste er sich mit seiner Geschichte des Webornaments nicht nur innerhalb einer allgemeinen, sondern vermutlich bis in die Familie reichenden Diskussion über das richtige Verständnis kunstgewerblicher Gestaltung positionieren.¹⁸

Riegl hatte dem Ornament in seinem 1893 erschienenen Buch ‚Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik‘ eine eigene Geschichte zugesprochen, und zwar eine kontinuierliche und universelle Entwicklungsgeschichte als autonome Form. Er vollzog sie exemplarisch am Pflanzenornament nach, vom Lotus über die Palmette bis zur Arabeske, das heißt von altägyptischen Frühformen über griechische, spätantike und byzantinische Fortentwicklungen

16 Die Dringlichkeit dieses Anliegens vermitteln eindrücklich Gottfried Semper's ‚Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls‘, noch ganz unter dem Eindruck der Londoner Weltausstellung von 1851 formuliert. Darin wird auch deutlich, dass das Problem gleichermaßen industriell hergestellte Bauteile und damit die Architektur betraf, Semper's eigenes Metier. Vgl. ders. 2014 [1852]. Vgl. hier ergänzend Vasold 2015, S. 55–66.

17 Das kann in dieser Einleitung nur angedeutet werden. Überblicksdarstellungen zu den Ornamenttheorien im 19. Jh. liefern die Studien Schafter 2013; dies. 2003, S. 15–102; Kroll 2001; ders. 1987; außerdem die von Isabelle Frank herausgegebene Anthologie mit Quellentexten für eine ‚Theory of Decorative Art‘: Frank 2000.

18 Dieser Prozess und die Position(en) Falke's müssten noch genauer untersucht werden. Zu Jakob von Falke's ‚Theorie des Kunstgewerbes‘ vgl. Ottillinger 1989; zu Riegls Kritik Reynolds 2007; Vasold 2004, S. 59–70 u. 104; zu seinen Studien zum Ornament und zum Textil weiterhin Prange 2015, S. 115–124; Schafter 2013, S. 26–28; Vasold 2004, S. 41–45 u. 103–115; Schafter 2003, S. 44–59; Kroll 2001, S. 167f.; Iversen 1993, S. 48–68; Olin 1992, S. 3–87; Kroll 1987, S. 59–68. Riegl wechselte 1897 auf eine Professur an der Universität Wien. In seinen letzten drei Lebensjahren war er Generalkonservator der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale Österreich-Ungarns.

bis zum Ornament in der Kunst älterer islamischer Kulturen.¹⁹ Dass damit eine Aufwertung des Kunstgewerbes für die akademische Kunstgeschichte verbunden war, machte Riegl 1901 in seiner Studie ‚Spätromische Kunstindustrie‘ explizit: Wie die Architektur offenbare das Kunstgewerbe die leitenden Prinzipien künstlerischen Strebens (des „Kunstwollens“) einer spezifischen Epoche und Kultur in unverstellter Weise, da es nicht mit Darstellungen menschlicher Figuren und den damit verbundenen Inhalten betraut werde, sondern rein gestalterische Aufgaben, etwa in der Strukturierung der Fläche sowie der Vermittlung zwischen Motiv und Grund, bewältige.²⁰

Falkes Geschichte des Seidenornaments liegen ganz ähnliche Überzeugungen zugrunde. Sie postuliert sowohl eine kultur- und epochenübergreifende Kontinuität der Formen als auch deren Abwandlung gemäß der kultur- und epochenspezifischen Eigenart kreativen Schaffens. Dieses Modell erscheint für die italienischen Seidenmuster des 14. Jahrhunderts zunächst durchaus passend, schließlich waren es importierte Seiden, nämlich Gewebe aus den mongolischen Herrschaftsgebieten in Zentralasien und dem Nahen Osten, die mit ihren Darstellungen lebhaft bewegter Tiere den entscheidenden Impuls für die Entwicklung ähnlicher Muster in Italien lieferten. „Das aufgeregte Wesen,“ um es mit den Worten Falkes zu sagen, „das fletschende und drohende Gehaben der luccanischen Trecentobestien [war] ein Erbteil der chinesischen Vorbilder“²¹. Darüber hinaus machte Falke, wie Riegl in den ‚Stilfragen‘, eine übergeordnete, größere Zeiträume überspannende Fortdauer der Motive am Pflanzenornament fest. Eine Baumkrone, die derjenigen im Seidengewebe in München (Abb. 1) nicht unähnlich ist, galt ihm als „Übergangsform vom Lotusmotiv zum spätgotischen Granatapfel“²², das heißt als Brückenglied zwischen dem altägyptischen Lotus sowie der daraus entstehenden Palmette einerseits und den mit Früchten gefüllten Rosetten und Ranken der italienischen Samte des 15. Jahrhunderts andererseits. Auch diese Vermittlung der Form basierte wiederum auf den aus Asien importierten Seiden, nun allerdings ihren Rankenmotiven.²³

Die Rezeption der fremdkulturellen Muster in Italien stellt sich bei Falke als ein Prozess der Emanzipierung „von allem Chinesentum“²⁴ oder auch „Europäisierung“²⁵ der Form sowie

¹⁹ Vgl. Riegl 1893, S. 41–346; genauer nachvollzogen von Schafer 2003, S. 47f. Diana Reynolds zufolge hatten die ‚Stilfragen‘ einen bestimmten Adressaten: „Das Buch war ein zielgerichteter Angriff auf Jakob von Falke und dessen Museumspraxis.“ Dies. 2007, S. 89.

²⁰ Vgl. Riegl 2000 [1901], S. 19; zum „Kunstwollen“ auch ebd., S. 401–405; dazu Reynolds 2007; Vasold 2004, S. 96f.; Schafer 2003, S. 53–58.

²¹ Falke 1913, Bd. 2, S. 89. Zur Bedeutung der ‚chinesischen‘ Muster für die italienische Seidenproduktion vgl. auch schon Falkes Aufsatz aus dem Jahr 1912, der in seinen Formulierungen aber weitgehend identisch ist mit den entsprechenden Passagen in der ‚Kunstgeschichte der Seidenweberei‘.

²² Ebd., S. 93 (zu der dortigen Abb. 480). Vgl. für ein weiteres Beispiel ebd., S. 90.

²³ Vgl. ebd., S. 103f. Auf S. 104 heißt es: „Diese Beispiele beweisen ausreichend den Zusammenhang der Granatmuster mit dem chinesischen Lotus und sie lenken den Blick auf die Wanderungen, die das Urmotiv im Laufe von Jahrtausenden zurückgelegt hat. Die ägyptische Lotusblüte wandelten Assyrer, Griechen und Perser in die Palmette; nach China übertragen, wird sie erneut als Lotus naturalisiert und in solcher Gestalt der Kunst des Islam einverleibt und nach Italien gebracht, um hier über die Gotik hinaus in der Renaissance und im Barock in unzähligen Spielarten fortzublühen.“

²⁴ Ebd., S. 93; vgl. auch ebd., S. 97: „Je mehr vom Ausgang des 14. Jahrhunderts ab das Chinesentum überwunden und abgestreift wird [...]“

²⁵ Ebd., S. 73; vgl. auch ebd., S. 53 u. 89f.

als „Siegessäule der Gotik“²⁶ und dann der Frührenaissance dar. Insgesamt werden hier also mindestens drei Stränge zusammengeführt: das Universelle der ornamentalen Form, kulturelle Transfers im 14. und 15. Jahrhundert und die Kunst der Gotik und der Frührenaissance. Nicht immer gelingt das reibungslos. Vor allem die Beschreibung der Seidenmuster als Ausdruck des epochenspezifischen Formwillens erweist sich als problematisch, denn zum einen versteht Falke die Gotik, ganz dem Geist seiner eigenen Zeit entsprechend, als „Stil der germanischen Völker des Abendlandes“²⁷, nicht der Italiener. Die ‚gotischen‘ Tiermuster muss er daher als zweifache Rezeptionsleistung auffassen: Die Italiener lassen sich von den aus Asien importierten Seiden inspirieren und nehmen zugleich die „Kräfte“²⁸ der nordalpinen Kunst in sich auf. Zudem bedarf es einer Erklärung, wie die Seidenmuster als typisch gotisch beziehungsweise typisch für die Frührenaissance gelten können, obgleich sie das jeweils kennzeichnende ornamentale Formvokabular gar nicht verwenden. Letzteres, so die Begründung, habe sich vor allem in der Architektur und Bauplastik ausgeprägt und sei für die Rapportmuster wenig geeignet gewesen.²⁹ Falke macht vielmehr generelle Eigenschaften des Zeitstils geltend, insbesondere die bewegte Linie und den Naturalismus der Gotik sowie Ruhe und Gleichgewicht der Renaissance.³⁰ Auch deshalb unterteilt er die Tiermuster in frühe, lebhaft und bewegte und späte, durch Symmetrie beruhigte Varianten, neben denen die schließlich dominierenden monumentalen Pflanzenwürfe entstanden. Wo genau in diesem Schema die Spätgotik aufhört und die Frührenaissance anfängt, ist nicht immer ganz nachvollziehbar; das ‚Granatapfelmuster‘ gilt noch als „höchst erfolgreiche Neuschöpfung“³¹ der Spätgotik, denn „die feste großzügige Flächengliederung durch die Spitzovalfelder und durch die in Wellenlinien aufsteigenden Äste, die ist ein echter Ausdruck abendländischen, am Maßwerk geschulerten Geistes.“³² In den Rosetten und Ranken sieht Falke somit doch eine Nähe zum gotischen Bauornament.

Die Entwicklung der Muster hängt jedoch von weiteren Faktoren ab. Falke ergänzt seine – wiederum an Riegl erinnernde – Behauptung, in der Zeit von 1300 bis 1500 bestimmten allein „künstlerisch formale Ursachen die Musterbildung“³³, dort um den Hinweis auf die Webtechnik, wo es um die Entstehung des ‚Granatapfelmusters‘ geht: „Mit dieser technischen Wandlung, mit dem *Aufblühen der Samtweberei* hängt die Entstehung der spätgotischen Pflanzenmuster aufs engste zusammen. Technische Bedingungen sind in viel höherem Maße als ästhetische Ursachen

26 Ebd., S. 46; vgl. auch ebd., S. 73: „Die Spätgotik hat China überwunden [...]“

27 Ebd., S. 46, wo es weiterhin heißt: „Italien folgte zögernd dem Vorgang des Nordens; um 1300 jedoch lenkt auch das italienische Kunsthandwerk ins gotische Fahrwasser ein.“ Auf S. 50 behilft er sich mit der Formulierung „italienisch-gotisch[e] Entstehung des Trecentoseidenstils“. Zum Gotik-Verständnis in der modernen Kunstgeschichte und -theorie vgl. Bushart 1990.

28 Falke 1913, Bd. 2, S. 46.

29 Vgl. ebd., S. 48. Fischbach (1901), Bd. 1, S. 13, zumindest wundert sich: „Sehr merkwürdig ist, dass das antike Ornament zwar in der Malerei und Plastik schnell auflebte, aber in der Weberei keine Nachahmung fand.“

30 Vgl. Falke 1913, Bd. 2, S. 48–50 u. 90f.

31 Ebd., S. 100.

32 Falke (1907.b), S. 420. Ganz ähnlich argumentiert Migeon 1909, S. 67–69. Zur Umwandlung dieses spätgotischen Erbes „im Sinne der Renaissance“ vgl. Swarzenski (1907), S. 537f., Zitat S. 537.

33 Falke 1913, Bd. 2, S. 96.

bestimmend gewesen.³⁴ Die Äußerung richtet sich explizit gegen Moritz Dreger (1868–1939), in der Nachfolge Riegls Leiter der Textilsammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und zudem ein Schwager Falkes, der in seiner 1904 erschienenen Studie über die ‚Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei‘ den Wunsch nach ‚Einfachheit und Größe‘³⁵ für die Entstehung der neuen Mustergeneration verantwortlich gemacht hatte. Falke hingegen argumentierte, dass die kleinteiligen Tiermuster aufgegeben wurden, weil sie in den Samtgeweben nicht adäquat umgesetzt werden konnten.

In der Tat unterscheiden sich Samte in ihren optischen wie haptischen Qualitäten deutlich von den gemusterten Flachseiden des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Letztere sind glatt und glänzend, und selbst kleine Musterelemente können mit deutlichem Kontur und kleinteiliger Binnenzeichnung aus der Fläche hervortreten (Farbabb. 1), wobei verschiedene Effekte der Lichtreflektion und -absorption gleichwohl möglich sind, etwa durch die Verwendung unterschiedlich beschaffener Fäden.³⁶ Auch für die Samte ist die wechselnde Lichtwirkung ein wichtiges Gestaltungskriterium, doch hier variiert zudem die Beschaffenheit der Oberfläche. Kennzeichnend ist der das Licht absorbierende Seidenflor (Abb. 2), der durch das Aufschneiden der in Schlingen eingebundenen Kettfäden entsteht. Er kann in mehreren Höhen in einem Gewebe vorkommen, mit Lichtpunkten in Form von kleinen Goldschlingen ausgestattet sein und mit flach gewebten, häufig goldenen Partien kontrastieren. Samte, die Tiermotive zeigen, im Flor oder flach gewebt, sind nur in geringer Zahl überliefert. Sie werden in das späte 14. oder frühe 15. Jahrhundert datiert, somit in die Zeit, in der die Samtweberei die Techniken für die verschiedenen Oberflächenvarianten erst entwickelte und die gängigen Mustertypen noch berücksichtigte. Etwa seit 1420 aber wurden die Ranken- und Rosettenformationen bevorzugt – und bald auch für die glatten Seidengewebe übernommen.³⁷

34 Ebd., S. 100. Hervorhebung im Original.

35 Dreger 1904, Bd. 1, S. 156–172, Zitat S. 157. Zur wachsenden Unzufriedenheit mit den Tiermustern heißt es ebd. auf S. 160: „Das Zurücktreten des Tiermotivs hängt jedenfalls mit einer Verfeinerung des Geschmacks und dem Streben nach größerem Naturalismus zusammen. Tiere erscheinen zarterer Empfindung leicht brutal und, wenn man sie naturalistisch bildet, in der Fläche widersinnig; am ehesten verträgt man noch Vögel, die ja immer leichter erscheinen [...]“. Zu Dreger vgl. Vasold 2015, S. 53f. Falke war seit 1889 mit Dregers Schwester Luise (1865–1935) verheiratet. Vgl. Meyer 1961, S. 8.

36 Diese Effekte kommen erst dann zur Geltung, wenn das Gewebe im Licht bewegt oder, bei flächiger Präsentation, aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet wird. Bei den Flachseiden handelt es sich zumeist um Gewebe mit Lampasbindungen, das heißt Kombinationen aus verschiedenen Bindungen für den Grund einerseits und das Muster andererseits. Vgl. Monnas 2008, S. 298f.

37 Darauf verweist bereits Falke 1913, Bd. 2, S. 100f. Zur Samtweberei vgl. aus der neueren Forschung vor allem die Beiträge von Lisa Monnas; zuletzt 2012. Es sei an dieser Stelle bereits auf den Bestandskatalog der Samte der Abegg-Stiftung, Riggisberg, verwiesen, an dem Michael Peter arbeitet und der vermutlich zu einem wichtigen Referenzwerk für diesen Bereich werden wird. Vgl. bereits Peter 2016. Als Beispiele für frühe Samte mit Tiermotiven vgl. (1) den Vollsamt mit Rindsköpfen und Vögeln, der in mehreren Sammlungen erhalten ist, etwa Riggisberg, Inv.-Nr. 171; dazu Monnas 1989, S. 73f.; (2) ein Gewebe mit Flormotiven auf flachem Grund in Cleveland, Inv.-Nr. 1943.66; vgl. Weibel 1952, Kat.-Nr. 122, S. 141; (3) einen Samt mit goldenen Vögeln zwischen Florranken in Paris, Musée de Cluny, Inv.-Nr. Cl. 21857; vgl. Desrosiers 2004, Kat.-Nr. 229, S. 399f. Beeindruckende Flachseiden (Damastbindung) des 15. und 16. Jh. mit ‚Granatapfelmustern‘ sind in Brandenburg zu sehen, vgl. vor allem den Oberstoff von Inv.-Nr. P 6; Reihlen 2005, Kat.-Nr. 39, S. 301–303 (erstes Drittel 16. Jh.) (Christa-Maria Jeitner).

Die Entschiedenheit, mit der Falke die webtechnische Begründung der Pflanzenmuster behauptete, erklärt sich durch die zeitgenössischen Kontroversen über die Frage, welche Umstände künstlerische Formen determinieren. Die Abhängigkeit der Form von der Art ihrer technischen Hervorbringung spielte bekanntlich in der Stiltheorie Gottfried Sempers (1803–1879) eine wichtige Rolle. Ausgehend von dem Postulat eines ursprünglichen Schutztriebes, der den Menschen zur Herstellung und Gestaltung von Dingen bewege, sah Semper die wichtigste Eigenschaft der Dinge in ihrer Funktionalität, die wiederum die Wahl des Materials sowie der Bearbeitungstechnik bestimme. Das implizierte auch, dass jede Technik spezifische Urformen generiere, etwa die Weberei und Wirkerei mit ihrem Flechtwerk aus horizontalen und vertikalen Fadensystemen das geometrische Flächenornament.³⁸ Wohlgermerkt betrafen diese Gedanken Sempers den Ursprung der Künste; die weitere Stilentwicklung sah er nicht allein durch Neuerungen auf dem Gebiet der Technik, sondern auch durch kulturelle, soziale oder individuelle Faktoren bestimmt.³⁹ Nichtsdestotrotz hatte die technische Bedingtheit der Form einen theoretischen Stellenwert erhalten, der sich in der weiteren Debatte niederschlug. Riegl gestand der Technik in seiner Schrift ‚Altorientalische Teppiche‘ von 1891 noch eine gewisse Restriktion der Form zu, distanzierte sich jedoch bald von dieser Vorstellung und entwarf mit dem „Kunstwollen“ ein ästhetisches Grundbedürfnis des Menschen, das ihn kreativ über Techniken und Stoffe verfügen ließ.⁴⁰ Otto von Falke scheint diese Denkooptionen miteinander verknüpft zu haben, indem er die Samtweberei als neue Herausforderung – oder schlicht als neues Betätigungsfeld? – des epochenspezifischen Formverlangens begriff.⁴¹

Kontinuitäten der Forschung

Da die Geschichte des Webornaments nichts von der angedeuteten Komplexität verloren hat, erscheint es einerseits nachvollziehbar, dass die Textilstudien der Moderne – Pionierleistungen sowohl auf dem Gebiet der Materialerschließung wie der entwicklungsgeschichtlichen Erörterung – in der heutigen Textilforschung noch immer von Bedeutung sind. Die vorliegende Studie bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme; auch in ihr wird Otto von Falke des Öfteren zu Wort

38 „Jeder der genannten Abtheilungen der Technik [textile Kunst, keramische Kunst, Tektonik (Zimmerei), Stereotomie (Maurerei etc.)] gehört ein gewisses Gebiet im Reiche der Formen eigen an, deren Hervorbringung gleichsam die natürlichste und ursprünglichste Aufgabe dieser Technik ist. Zweitens ist jeder Technik ein bestimmter Stoff gleichsam als Urstoff eigen [...]“ Semper 1977 [1860], S. 10. Zu Semper vgl. Schafer 2003, S. 32–44, sowie oben Anm. 16.

39 Sempers Theorie wurde jedoch in der Folgezeit vor allem als Theorie der funktionalen sowie technisch-stofflichen Herleitung der Form rezipiert, was wohl nicht zuletzt daran lag, dass die Publikation des zweiten Bandes seiner Abhandlung ‚Der Stil‘, in dem geistesgeschichtliche Prozesse im Zentrum stehen sollten, nicht erfolgte. Vgl. Schafer 2003, S. 43f.

40 Vgl. Prange 2015, S. 118f.; Reynolds 2007, S. 92f.; Vasold 2004, S. 44f.

41 Wie sehr sich die Kunstgeschichte in ihrer Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe bemühte, unterschiedlichste Aspekte zu bedenken und zusammenzubringen, verdeutlicht exemplarisch Georg Lehnerts Einleitung in die 1907 von ihm herausgegebene ‚Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes‘. Sie berücksichtigt künstlerisches Gepräge, Nutzwert, Aufgaben, Technik, Material, Wirtschaftsformen und Entwicklung. Vgl. Lehnert (1907b); ergänzend Vasold 2015, S. 54f.

kommen. Andererseits verblüfft, wie sehr die Textilgeschichte die Denkmodelle der Moderne fortschreibt und in ihren Voraussetzungen und Grundannahmen unhinterfragt lässt.⁴² Das zeigt sich zum Beispiel im ornamentengeschichtlichen Kontinuitätsdenken, das mit der Vorstellung vom Wirken eines Zeitstils verbunden wird, so dass sich jeder Musterwandel gemäß einer übergeordneten Logik vollzieht. So heißt es nach wie vor, dass das ‚Granatapfelmuster‘ die Palmette wieder aufgreife, zum neuen Leitmotiv mache und mit der Zeit zum Ausdrucksträger der Renaissance werde: Mit seiner „Klarheit und Logik [in] der Komposition“⁴³ entspreche es dem nunmehr vorherrschenden Wunsch nach „balance, order and symmetry“⁴⁴. Das damit fortbestehende Problem, dass dieser Mustertyp auch als (spät-)gotisch aufgefasst werden kann und in seinen Einzelmotiven kaum mit dem Formvokabular der übrigen Bildkünste der Renaissance übereinstimmt, wird kommentiert, bleibt aber ungelöst.⁴⁵ Als ursächlich für das Aufkommen des Pflanzenornaments gilt weiterhin die Technik der Samtweberei. Die interessante These, dass die Samtweberei mit ihrem Bemühen um eine plastische Gestaltung der textilen Oberfläche sowie eine Reliefwirkung durch unterschiedliche Lichteffekte an allgemeineren künstlerischen Ambitionen des 15. Jahrhunderts teilhatte, wurde bisher nicht weiterverfolgt.⁴⁶ Stellt man an diesem Punkt die Frage, warum sich gerade Rosetten und Ranken durchsetzten, schließt sich der Kreis, denn man kehrt zur Palmette und zum Geist der Renaissance zurück.

Vielleicht lässt sich die Frage nach dem Warum der Motive für die Pflanzenentwürfe auch gar nicht beantworten.⁴⁷ Die vorliegende Studie will dies zumindest für die Tiermuster des 14. und frühen 15. Jahrhunderts versuchen. Bislang wurde zur Erklärung ihres Figurenreichtums die Kraft der Phantasie bemüht: Sprach Otto von Falke von der „ungeheure[n] Bereicherung der europäischen Phantasie“⁴⁸ durch die aus dem Fernen Osten importierten figürlichen Muster, von einer „Vermählung orientalischer und frühgotischer Phantasie“⁴⁹ in der italienischen Seidenweberei, so ist noch bei Anne E. Wardwell von der „boundless Italian imagination“⁵⁰

42 Als unkritische Nacherzählungen von Falkes Geschichte des italienischen Webornaments im 14. und 15. Jh. lesen sich vor allem Wilckens 1991, S. 120–131; King/King 1990, S. 43–87; Tietzel 1984, S. 76–107; Markowsky 1976, S. 49–54; Schmidt 1958, S. 212–258; Flemming 1957 [1927], S. xxiv–xxviii. Brigitte Klesse hingegen folgt in ihrer Studie über die Seidenstoffe in der Malerei des Trecento Riegls Interesse für das Verhältnis von Motiv und Grund im Ornament. Vgl. dies. 1967, bes. S. 22–24.

43 Markowsky 1976, S. 54.

44 Bonito Fanelli 1993, S. 509. Vgl. auch dies. 1968. Zum ‚Granatapfelmuster‘ als Fortentwicklung der Palmette vgl. Monnas 2010, S. 76f.; Markowsky 1976, S. 51f.

45 Vgl. stellvertretend King/King 1990, S. 68: „Yet it [the new vegetable style] cannot be thought of as Renaissance in any strict sense, for it owes nothing to antiquity and has little in common with genuine Renaissance ornament. [...] Indeed, considered objectively, these patterns full of reversing curves, of serpentine and flame-like forms, seem imbued with the spirit of Flamboyant Gothic, rather than Renaissance art.“

46 Bonito Fanelli 1968, S. 32. Zum Interesse der Maler an den Samtstoffen vgl. Duits 2008; Monnas 2008, S. 97–119; dies. 1991.a.

47 Selbst Riegl, so der Hinweis von Reynolds 2007, S. 92f., gestand ein, den Gefallen an einer Form in der historischen Analyse nicht erklären zu können.

48 Falke 1913, Bd. 2, S. 73.

49 Falke (1907.a), S. 349.

50 Wardwell 2000, S. 95; ebd. weiterhin: „The exotic foreign patterns [...] inspired Italian designers to let their own imaginations run free.“