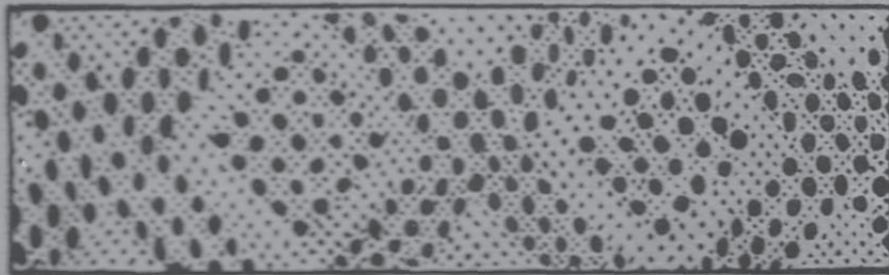


ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE  
DER SPITZE VON M. DREGER

2. AUFLAGE.

*Andrescrütz 3wyfach mit würfflen/ mit LVI.*



WIEN. ANTON SCHROLL & Co.

ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE  
DER SPITZE VON M. DREGER

TEXTBAND

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE  
DER SPITZE



Bildnis der Kaiserin Maria Theresia von M. Meytens. Nach einer Heliogravüre von J. Blechinger in Wien.

# ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SPITZE

MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF  
DIE SPITZEN-SAMMLUNG DES K. K.  
ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR  
KUNST UND INDUSTRIE IN WIEN

VON

DR. MORIZ DREGER

TEXTBAND MIT 63 ABBILDUNGEN  
ZWEITE, UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE  
AUFLAGE

WIEN 1910  
VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

---

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN

## VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE.

(Mit einigen Ergänzungen.)

Das vorliegende Werk ist als Glied einer Reihe von Veröffentlichungen gedacht, die unter besonderer Rücksicht auf die Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie die Geschichte der Weberei, Stickerei und verwandter Gebiete behandeln sollen.<sup>1)</sup>

Der Verfasser fühlt sich zunächst verpflichtet, einem hohen k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, sowie der Direktion des k. k. Museums für die nachhaltige Unterstützung, welche das Erscheinen des Werkes möglich gemacht haben, den tiefstgefühlten Dank auszusprechen.<sup>2)</sup>

Besondere Förderung hat der Verfasser auch erfahren durch Herrn Leopold Iklé zu St. Gallen in der Schweiz, Herrn Direktor Frauberger in Düsseldorf, Herrn Direktor Dr. Otto v. Falke in Köln<sup>3)</sup>, sowie durch Herrn Max Heiden in Berlin, die ihm alle durch nähere Auskünfte und Überlassung von Abbildungen behilflich waren; insbesondere muß auch Herrn Professor Hrdliczka, Leiter des Zentral-Spitzenateliers in Wien, für seine namentlich in technischer Hinsicht wertvolle Unterstützung gedankt werden.

Die Geschichte der Spitze ist bereits mehrere Male behandelt worden. Wenn wir aber von Frau Tina Frauberger, Mme. Despierres, Josef Seguin und vielleicht noch dem einen oder anderen absehen, so ist kaum der Versuch gemacht worden, über eine rein äußerliche Aneinanderreihung von Tatsachen oder Anekdoten hinauszugehen.

---

<sup>1)</sup> Hievon ist inzwischen noch erschienen: »Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts, mit Ausschluß der Volkskunst.« Von Moriz Dreger. Wien 1904. Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei 8°. Ein Textband und zwei Abbildungsbände.

<sup>2)</sup> Das Museum ist inzwischen dem neuerrichteten k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten unterstellt worden.

<sup>3)</sup> Jetzt Direktor des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin.

Ein besonders gefährliches Buch ist das der Mrs. Bury Palliser (*A History of Lace*, London 1869), das auch in französischer Übersetzung vorhanden ist und weite Verbreitung erlangt hat.<sup>4)</sup> Es ist ein wüstes Chaos von Nachrichten; wenn man in einer Richtung fortgeschritten zu sein glaubt, wird man plötzlich wieder ins Bodenlose zurückgeworfen. Besonders bedenklich ist auch das Streben, die Spitze möglichst weit zurückzudatieren, und das Kleben an den Worten, bei denen nicht berücksichtigt wird, daß sie zu verschiedenen Zeiten ganz Verschiedenes bedeuten können. Wer die Art der Schlußfolgerungen rasch kennen lernen will, lese nur die Ableitung der Vasenformen auf den sogenannten Potjeskanten aus den Darstellungen der Verkündigung nach. Sie sei hier — und zwar nach der Neuauflage — wörtlich wiedergegeben (S. 130, Anm. 53): »The flower-pot was a symbol of the Annunciation. In the early representations of the appearance of the Angel Gabriel to the Virgin Mary, lilies are placed either in his hand or set as an accessory in a vase. As Romanism declined, the angel disappeared, and the lily pot became a vase of flowers; subsequently the Virgin was omitted, and there remained only the vase of flowers.«

Zu deutsch: »Der Blumentopf war ein Symbol der Verkündigung. In den frühen Darstellungen der Erscheinung des Engels Gabriel vor der Jungfrau Maria werden Lilien entweder in seine Hand gegeben oder erscheinen als eine Beigabe in einem Topfe. Als der Romanismus (!) zu Ende ging, verschwand der Engel, und der Lilientopf wurde eine Blumenvase; in der Folge wurde auch die Jungfrau weggelassen und es blieb nur die Blumenvase übrig.«

Diese rührende Geschichte von der verlassenen Blumenvase ist natürlich auch in eine Reihe anderer Bücher übergegangen, so selbst in das sonst vernünftige Werk von Pierre Verhaegen »La dentelle et la broderie sur tulle . . .« (Brüssel 1902, S. 140, Anm.).

Und doch muß man immer wieder auf dieses Buch der Frau Palliser zurückgreifen; denn es ist mit wahren Bienenfleiß gearbeitet und enthält, besonders infolge guter Beziehungen der Verfasserin zu französischen Bibliothekskreisen, ganz riesiges, oft allerdings mißverständenes und falsch angeführtes Material; man kann aus dieser Fundgrube aber immer noch Neues gewinnen — nur darf man dem Gedankengange der Verfasserin nicht folgen.

---

<sup>4)</sup> Neuauflage: »History of Lace by Mrs. Bury Palliser, edited by M. Jourdain and Alice Dryden.« London 1902. Doch geben wir die Zitate auch in der Neuauflage unseres Werkes nach der früheren Ausgabe des Buches der Mrs. Bury Palliser, da diese ältere Ausgabe anscheinend mehr verbreitet und für die Verfasserin kennzeichnender ist.



»La dentelle« von Josef Seguin (Paris 1875) beweist bedeutend mehr kritischen Sinn, ist überhaupt sehr verdienstvoll, aber doch allzu zerrissen.

Eine wirklich ausgezeichnete Arbeit ist die von Mme. G. Despierres »Histoire du Point d'Alençon« (Paris 1886), ein Spezialwerk, dem die »Documents pour servir à l'histoire de la fabrication du Point d'Alençon« (Alençon 1883) von L. Duval vorangegangen sind.

Es ist so wenigstens auf einem, allerdings engbegrenzten, Gebiete der Versuch genauer historischer Forschung gemacht worden.

Ein sehr anerkennenswertes deutsches Werk ist das »Handbuch der Spitzenkunde« von Frau Tina Frauberger (Leipzig 1894); es beschränkt sich aber doch hauptsächlich auf Technisches, während dem Verfasser der vorliegenden Arbeit eine Trennung des Technischen und der historischen Entwicklung nicht zweckmäßig erschien, da sich letztere eben jeweilig ihre technischen Ausdrucksmittel schafft.<sup>5)</sup>

Es standen dem Verfasser im ganzen somit nur wenige Vorarbeiten, die ihn wirklich förderten, zur Verfügung; es konnten darum auch nicht alle Teile gleichmäßig behandelt werden. In gewissem Sinne liegt das allerdings auch im Stoffe begründet.

Ein Vorteil für den Verfasser war die ziemlich reichliche Anzahl guter alter Musterbücher in der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und vor allem die überaus wertvolle Spitzensammlung des Museums selbst, die an Umfang und Güte kaum durch eine andere übertroffen und höchstens von einer oder zweien erreicht wird. Außer eigenen Ankäufen verdankt das Museum seine Stellung in dieser Hinsicht hauptsächlich dem großartigen Legate der 1896 verstorbenen Bankiersgattin Frau Emilie von Schnapper, die in jahrelangem Sammeleifer mit feinem Verständnisse und bedeutendem Aufwande äußerer Mittel eine der glänzendsten Sammlungen älterer Spitzen zustande gebracht hat.

---

<sup>5)</sup> Die gestrickten Spitzen haben wir in die Betrachtung nicht eingezogen; da sie — bisher wenigstens — eine eigene künstlerische Entwicklung nicht durchgemacht haben. Andere, gleichfalls mehr nachahmende, Techniken konnten auch nur kurz berührt werden.

## VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Verschiedene äußerliche Hindernisse haben eine Neuauflage des seit mehreren Jahren vergriffenen Werkes verzögert. Natürlich mußte nun eine ziemlich weitgehende Umarbeitung durchgeführt werden; einerseits ist dieses Gebiet künstlerischen Schaffens inzwischen mehrfach von anderer Seite bearbeitet worden, andererseits hat auch die eigene fortgesetzte Beschäftigung des Verfassers mit diesem Gegenstande ihm manches in anderem Lichte erscheinen lassen.

Von den inzwischen erschienenen Werken wären etwa die folgenden zu erwähnen: Die bereits (auf S. VI, Anm. 4) erwähnte Neuauflage des Werkes der Frau Palliser, in dem die schlechte Anordnung nach Orten, als ob alles überall wieder von neuem anfinge, und auch die einzelnen Absonderlichkeiten leider beibehalten sind;<sup>6)</sup> Mrs. F. Neville Jakson (and Ernesto Jesurum), »A History of Hand-made Lace«, London 1900; Pierre Verhaegen, »La dentelle et la broderie sur tulle (en Belgique)«, Brüssel 1902, das in vielen Punkten ernster ist, als andere Werke; verschiedene Abschnitte in Max Heidens »Handwörterbuch der Textilkunde«, Stuttgart 1904; Mme. Laurence de Laprade, »Le point de France et les centres dentelliers au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle«, Paris 1905 (mit etwas origineller Geographie, z. B. auf S. 36, Anm. 1 oder S. 8 und öfter »Ragusa in Italien«, übrigens auch mit historisch merkwürdigen Anschauungen); N. Hudson-Moores »Lace-book« (London 1905) ist wohl besonders unhistorisch. Durch die Reichhaltigkeit der Abbildungen, besonders nach älteren Bildern, zeichnet sich das Werk der Elisa Ricci »Antiche trine italiane« (Bergamo 1908) aus. Viel darf man von den »Materiaux pour servir à l'histoire de la Dentelle en Belgique« (Brüssel 1908 ff.) erwarten; doch ist bisher nur wenig erschienen. Und das ganze Werk wird wohl erst in einer längeren Reihe von Jahren vollendet sein.

Die großartige Ausstellung alter Spitzen aus österreichischem Privatbesitze, die im Jahre 1906 unter dem Protektorate Ihrer k. und k.

<sup>6)</sup> Daß slowakische Spitzen (Tafel LXX) als »South-Slavonian« bezeichnet sind, mag nur dem Österreicher auffallen, verleitet aber zu Schlüssen auf anderen Gebieten.

Hoheit der Frau Erzherzogin Maria Josefa zu wohltätigem Zwecke in Wien veranstaltet wurde, hat manchen herrlichen Schatz ans Tageslicht gebracht, wovon mehreres in einer Veröffentlichung des Verfassers abgebildet werden konnte. (»Die Wiener Spitzenausstellung von 1906«, Leipzig bei Hiersemann, 1906.) —

Schon in der ersten Auflage haben wir uns, wie auch in anderen unserer Arbeiten, bemüht, die Volkskunst wenigstens einigermaßen in den Kreis unserer Betrachtung einzubeziehen, und wir waren bestrebt, bei der Neuauflage dies in noch etwas größerem Maße zu tun. Wenn wir hier auch kein Werk über Volkskunst vorlegen wollten, so erschien uns doch nötig, nicht nur die, wohl seltenere, Einwirkung der Volkskunst auf die große Fortentwicklung zu berühren, sondern vor allem das Auslaufen der großen Kunst in volkstümlichen Werken; denn es zeigt sich immer mehr, daß ein großer Teil unseres alten Kunstbestandes, auch in den Museen, eben nicht der gleichmäßig fortschreitenden, sondern einer ausklingenden Bewegung angehört und darum, ohne Kenntnis der volkstümlichen Entwicklung, oft um Jahrzehnte, wenn nicht um Jahrhunderte, falsch angesetzt worden ist. Schon von diesem Standpunkte aus halten wir das Studium der Volkskunst für eine wichtige Sache für jeden Kunstforscher und hoffen nur, daß ein nützlicher Weg nicht allzubald durch hastiges Drängen und Unvorsichtigkeit wieder ungangbar gemacht werde.

Man hat sich bei der Neuauflage auch in noch höherem Grade als bei der ersten Ausgabe angelegen sein lassen, die heute üblichen Benennungen der Spitzen aus ihrer Entwicklungsgeschichte, und zwar meist bei der Entstehung der einzelnen Art zu erklären und das Aufsuchen durch ein möglichst genaues alphabetisches Inhaltsverzeichnis zu erleichtern. Allerdings durfte man dem Leser nicht zumuten, den ganzen Wust moderner Bezeichnungen kennen zu lernen, da Willkür, Halb- bildung und Sucht nach augenblicklichem Vorteile vielfach zu der unsinnigsten und zu stets wechselnder Anwendung alter und neuer Ausdrücke geführt haben.

Wenn wir zum Schlusse den Dank an alle die Persönlichkeiten wiederholen, die uns bei der ersten Auflage des Werkes unterstützt haben, so müssen wir des uns im Jahre 1907 leider so früh entrissenen Professors Hans Hrdlicka noch mit besonderer Innigkeit gedenken. Dieser tüchtige und bescheidene Mann hat, wie wenige, dazu beigetragen, den Namen der österreichischen Spitze in der Welt geachtet zu machen.

Auch unserem Verleger sei für seine aufopferungsvolle Mühewaltung unser Dank ausgesprochen. —

## INHALTSANGABE.

	Seite
Vorwort der ersten Auflage . . . . .	V
Vorwort zur zweiten Auflage . . . . .	VIII
I. Vorstufen und Frühzeit der Spitze	
A. Verschiedene Vorstufen . . . . .	1
B. Die Nähzacke und die orientalische Spitze . . . . .	15
C. Fransenknüpferei und Klöppelarbeit . . . . .	26
II. Die italienische Spitze	
A. Die Renaissancespitze	
1. In Italien . . . . .	35
2. Die Renaissancespitze außerhalb Italiens . . . . .	69
B. Die Barockspitze . . . . .	89
III. Die nordische Spitze	
A. Die aufgelöste Barockspitze und die Grundnetzspitze . . . . .	108
B. Die Rokospitze . . . . .	121
C. Die klassizistische und naturalistische Spitze . . . . .	135
Alphabetisches Inhaltsverzeichnis . . . . .	152

# I. VORSTUFEN UND FRÜHZEIT DER SPITZE.

Semper hat die Spitze als die Blüte des Kunstgewerbes bezeichnet.

Für Semper war diese Behauptung unbedingt richtig; denn ihm war überhaupt nur die Renaissance echte Kunst, und als Blüte der Renaissance kann die Spitze mit vollem Rechte angesehen werden.

Die Spitze ist mit ihr entstanden und wird nur vergehen, wenn der letzte Hauch des in der Renaissance angeschlagenen Tones, der ja auch noch durch Barock, Rokoko und die folgenden Zeiten hindurchtönt, völlig verklungen ist.

Die Sempersche Lehre, nach der die Kunstformen fast ausschließlich durch das Material und die Technik bedingt, ja sogar der Idee nach aus ihnen entsprungen sind, ist heute allerdings nicht mehr so in Geltung, wie vor zwanzig oder dreißig Jahren.

Professor Alois Riegl hat in seinen »Stilfragen« die gegenteilige Theorie verfochten, daß nämlich die künstlerische Absicht das Maßgebende sei, dem alles Material sich unterordne.

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als den dieser beiden Lehren, und doch lassen sie sich sehr wohl miteinander vereinen.

Beide Auffassungen sind richtig, und beide Prinzipien waren wirksam und sind es noch; aber sie sind nie gleichzeitig miteinander an der Herrschaft gewesen oder vielmehr: der Kampf dieser beiden Prinzipien macht zum großen Teile den Inhalt der Kunstentwicklung aus.

Es soll nun im folgenden versucht werden, die Spitze als Teil dieser großen Entwicklung zu fassen.

## A. VERSCHIEDENE VORSTUFEN.

Das künstlerische Bedürfnis, ein dichtes Gewebe nicht scharf abzuschneiden, sondern allmählich in freiere Formen aufzulösen und in das Nichts überzuführen, hat sich jedenfalls schon früh eingestellt.

Nicht hierher gehören die im ganzen dünn oder durchbrochen gearbeiteten, oft noch gemusterten, Stoffe, wie wir sie nicht selten schon auf altgriechischen Vasenbildern finden, oder die sogenannten Koischen Gewänder. Sie packen die Sache gewissermaßen vom anderen Ende an, indem sie das Durchbrochene zum eigentlichen Stoffe machen. Beiläufig bemerkt, werden wir allerdings sehen, daß auch die wirkliche Spitze als Endergebnis einer langen Entwicklung auf diesem Punkte angelangt ist; es ist aber nicht ihr Anfang. Vermutlich wird bei den antiken Stoffen der erwähnten Art, die fast nur aus ganz früher oder viel späterer Zeit überliefert sind, dem Geiste dieser Epochen entsprechend, der Schmuck auch zumeist farbig gewesen sein.

Heute noch sind die weitgewebten Stoffe, die sogenannten Dünnstoffe, besonders im Morgenlande für gestickte Binden, Kopftücher u. a. im Gebrauch und werden häufig in der Weise vernäht, daß man durch Verschieben einzelner Grundfäden und Zusammenfassen mittels neuer Fäden weitere Zwischenräume schafft. Solche werden besonders an den Rändern und Enden der Stoffe gebildet, so daß wir hier tatsächlich schon das der Spitze zugrunde liegende Streben zu erkennen vermögen. Eine Eigentümlichkeit vor allem persischer, aber auch inselgriechischer, Stücke ist das Durchbrechen der Stoffe nur in den Ecken, wodurch das Prinzip des Leichterwerdens nach außen in gewissem Sinne besonders folgerichtig durchgeführt erscheint.

Nicht selten kommt es auch vor, daß nicht der Grund, sondern die Musterung in der erwähnten Weise durchbrochen hergestellt ist.

Besonders aber, wenn der Grund das Durchbrochene ist — und das ist doch der häufigste Fall — kommen solche Dünnstoffarbeiten wirklichen Netzstickereien sehr nahe. Diese selbst haben für uns aber nur so weit Bedeutung, als sie den Randbesatz eines dichten Stoffes bilden, wie etwa bei den Bettlaken auf einem Fresko des Benozzo Gozzoli in S. Gimignano (vom Jahre 1465). Die spätantiken und mittelalterlichen, ein- und mehrfarbigen, Netzarbeiten können wir darum nicht hier besprechen, und es sei nur kurz darauf hingewiesen, daß an verschiedenen Orten (darunter im Österreichischen und im South-Kensington-Museum aus der Bockschen Sammlung) farbig gemusterte Seidennetzarbeiten aus dem Mittelalter erhalten sind. Besonders häufig scheinen farbige Netzarbeiten später in Spanien gewesen zu sein, wo sie zum Beispiele im Verzeichnisse des Besitzes Philipps II. (»Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«, XIV, 2, Nr. 401 ff.) wiederholt erwähnt werden; bei volkstümlichen Arbeiten waren sie offenbar auch in Italien immer im Brauche.

Mehr Beziehungen zur eigentlichen Spitze haben die weißen Netzarbeiten, die darum auch noch mehrfach, besonders bei Besprechung der älteren Spitzenmusterbücher, erwähnt werden müssen.

Bisweilen scheinen auch auf einem Netze befestigte ausgeschnittene Leinenarbeiten vorzukommen; auch werden Netzarbeiten an den Rändern zackig gearbeitet oder ausgeschnitten, so daß sie wirklich »Spitzen« bilden.

Ein sehr gutes Beispiel dieser Art, das sich an einer deutschen, in schwarzer Seide auf Leinwand ausgeführten Renaissance-Stickerei befindet, ist erst neuerdings aus der Lipperheideschen Sammlung für das Österreichische Museum erworben worden. Jedenfalls haben wir hierin schon wirkliche Vorstufen der eigentlichen Spitze zu erkennen.

Der Ausdruck *lacis* für Netz lebt noch im englischen *lace* fort, eine Namensübertragung, wie wir sie auf allen Gebieten des Kunstgewerbes, besonders auf dem der Textilkunst, beobachten können.

So ist ja auch der Name »*reticella*«, wie wir sehen werden, von den Netzarbeiten auf bestimmte spitzenartige Arbeiten und auf wirkliche Spitzen übergegangen.

Im allgemeinen dient die Netzarbeit aber doch mehr zur Herstellung ganzer Flächen und breiter Einsatzstreifen, so daß die große Entwicklung der Spitze von ihr nicht abgeleitet werden kann. Diese hat sich, wie gesagt, vielmehr durch das Streben nach allmählicher Auflösung des festen, dichten Stoffes am Rande gebildet.

Das Nächstliegende ist da wohl die Fransenknüpferei, über die auch noch näher gesprochen werden soll. Gewiß hat die praktische Nötigung, die darin besteht, die an den Schmalseiten des Gewebes heraushängenden Kettenfäden zu verfestigen, dafür die erste Anregung geboten; daß man aber bestimmte Kunstformen ausgebildet hat, ist natürlich wieder ein Ergebnis ästhetischer Bedürfnisse. Sicher ist die Fransenknüpferei schon in frühen Zeiten, so bei den Assyrern und Babyloniern, hoch ausgebildet gewesen, weniger anscheinend in der klassischen Antike, und so kam es auch nicht zu Spitzen in unserem Sinne, das heißt zu hauptsächlich plastischen, nicht farbigen, Erzeugnissen.

Dagegen hat, wenigstens in einer bestimmten Zeit der römischen Antike, eine der einfachsten Arten, den Stoffrand selbst ohne weiteren Ansatz zu beleben, bereits reichliche Anwendung gefunden, nämlich das Fälteln oder Krausen der Stoffe, das übrigens von Zeit zu Zeit immer wieder in Übung gekommen ist. Ob dabei eine durch die Herstellung gegebene Krausung des Saumes benützt oder alles absichtlich geschaffen erscheint, ist künstlerisch zunächst belanglos. Ich brauche hier nur auf die Saumbehandlung zahlreicher spätrömischer oder

italienischer und niederländischer Bildwerke des 15. Jahrhunderts zu verweisen. Bei den italienischen Beispielen des 15. Jahrhunderts wollte man übrigens, beiläufig gesagt, diese Eigentümlichkeit auf die Nachbildung der alten Vorbilder zurückführen, aber gewiß mit Unrecht; denn sie war doch an den meisten antiken Werken nicht zu finden und es ist nicht einzusehen, warum man ihnen gerade eine solche Kleinigkeit abgesehen haben sollte, sie hätte denn ohnehin schon im Zuge der Zeit gelegen. In solchem Falle war dann aber der Zeitgeschmack das Bestimmende und man braucht erst recht keine Nachahmung vorauszusetzen. Jedenfalls waren solche wellige Kanten eben zu verschiedenen Zeiten »Mode« und gerade im 15. Jahrhunderte weithin verbreitet. Unter anderem zeigen uns das ein westphälischer Meister um 1400 im Wallraff-Richardts-Museum zu Köln (Nr. 40), zahlreiche Werke von Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Memling, vom »Meister des Todes Mariens«, von J. van Scorel, von Neri di Bicci, von Pier di Cosimo, Verrocchio, Lorenzo di Credi, Luini, Raffael und selbst noch von Bronzino und Tizian (Dresdener Galerie Nr. 168), von Lucas Kranach und Holbein d. J.

Cesare Vecellio, ein weitläufiger Verwandter Tizians, bringt auf Blatt 65 seiner »*Habiti antichi e moderni*« (Venedig, 1589) einen venezianischen Kaufmann älterer Zeit und bemerkt dazu:

<p>»portavano una camicia increspata, l'uso della quale rimase poi per molto tempo in Italia«.</p>	<p>»sie trugen gekrauste Hemden, deren Gebrauch sich in Italien hernach lange erhielt«.</p>
--	---

So einfache Motive können natürlich immer wieder selbständig entstehen. Wir legen aber Wert darauf, festzustellen, daß die beginnende Renaissance wieder dazu gelangt ist.

Kurz zu erwähnen wäre hier noch eine andere Art des aus dem Stoffe selbst gewonnenen Randschmuckes: das Schneiden der Stoffränder in Zacken. Es war dies wohl im ganzen Mittelalter, besonders aber in dessen Spätzeit üblich; man erinnere sich der sogenannten Zatteltracht. Gute, verhältnismäßig späte, Beispiele bieten die blumenstreuende Gestalt auf Botticellis »Primavera« und die venezianische Frauentracht von 1464, die man in Raphael Jacquemins »*L'Iconographie des costumes*« (Paris, s. a. S. 221) abgebildet findet, oder der hier wiedergegebene italienische Kupferstich des 15. Jahrhunderts, der die Zacken schon in reicherer Form und freierer Anwendung zeigt (Abb. 2). Diese Zacken führen übrigens, wenn sie, an farbige Stickerei angesetzt, selbst bunt oder golden bestickt sind, zu dem über, was man später als »unechte spanische Spitze« (vgl. Seite 72) bezeichnet, so daß man diese nicht als bloße Nach-



ahmung der »echten spanischen Spitze«, sondern sogar als älter und nur in ihrer weiteren Entwicklung (mit goldenen Verbindungsmaschen) als Anpassung an die »echte« Art anzusehen hat.

Das weitere Verfolgen dieser Versuche würde uns jedoch nicht zu dem führen, was wir heute unter Spitze verstehen. Es sei aber erwähnt, daß die italienischen Ausdrücke für Spitze *merlo* und *merletto* (Zinne, Zinnchen) ursprünglich offenbar diese ausgeschnittenen Zacken bezeichnen; dies beweist uns besonders auch wieder Cesare Vecellio, der diese Ausdrücke bei Besprechung eines »*Habito antico di Giouane nobile, ornato per far l'amore*« (Blatt 38) und einer Afrikanerin (Blatt 434) verwendet.

Aber auch das französische »dentelle« scheint ursprünglich ähnliche Bedeutung gehabt zu haben.

Und offenbar hat auch das deutsche Wort »Spitze« ursprünglich denselben Sinn; wir werden jedoch auch den Ausdruck »zinnigen« finden, der dem italienischen noch mehr entspricht.

Um aber das zu erreichen, was wir heute als wirkliche Spitze empfinden und was, wie alles geschichtlich Gewordene, ein etwas flüssiger, nicht scharf umgrenzter, Begriff ist, konnte man zwei Wege einschlagen:



Abb. 2. Italienischer Kupferstich, Mitte des 15. Jahrhunderts, Original im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin (vgl. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, 1880).

entweder man löste den Stoff selbst innerhalb des ursprünglichen Randes auf oder man fügte ihm außerhalb des Saumes neue Formen an. Natürlich konnte man auch beide Mittel verbinden. Die Auflösung des Randes erfolgt aber hauptsächlich durch den Durchbruch, der allerdings nicht an den Rand gebunden ist, sondern manchmal auch im Innern des Stoffes oder Stückes auftritt.

Die Durchbrucharbeit (*point coupé, punto tirato, punto tagliato, punto disfilato, sfilatura* usw. genannt) besteht darin, daß man nicht nur Fäden zusammenschiebt, sondern, was bei dichterem Stoffe eben nötig ist, einzelne stellenweise entfernt. Entweder werden die Fäden nur in einer Richtung des Gewebes ausgezogen, dann spricht man von einfachem Durchbruche, oder in beiden Richtungen, dann entsteht der Doppeldurchbruch. Doch sei vorweg erwähnt, daß weder die deutschen noch die entsprechenden fremden Ausdrücke immer streng auseinandergehalten werden.

Jedenfalls ist das Bedürfnis nach dieser Schmuckart uralte und die Herstellungsweise so naheliegend, daß jedes Volk unabhängig vom anderen darauf gekommen sein kann.

Es wird daher kaum verwundern, wenn sich selbst unter den alteruanischen Stücken, z. B. des Österreichischen Museums, die aus der Zeit vor der Entdeckung Amerikas stammen, Durchbrüche nachweisen lassen.

Höchst bemerkenswerte Proben solcher Art hat auch die Aufdeckung spätantiker und mittelalterlicher ägyptischer Gräber in den letzten Jahren ans Licht gebracht; so findet sich unter den ägyptischen Funden des Österreichischen Museums eine ganz primitive Durchbrucharbeit, die einfach durch das Ausziehen gewisser Fadengruppen in beiden Richtungen entstanden ist, so daß sich ein breites Carreaumuster ergibt.

Einen streifenweise, anscheinend schon in der Weberei, durchbrochenen Stoff aus Akhmim, doch ohne Ausnäharbeit, erinnern wir uns im South-Kensington-Museum gesehen zu haben.

Selten sind in den Sammlungen Europas jedoch wirkliche ausgenähte Durchbrucharbeiten solcher Herkunft und dann wohl etwas späteren Datums. Je eine dieser Arbeiten findet sich im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf (aus Trunka bei Sint [Nikopolis]) und in der auch sonst bedeutenden Stickerei- und Spitzensammlung des Herrn Leopold Iklé zu St. Gallen in der Schweiz (Abb. 1).

Bei dem Stücke des Herrn Iklé findet sich, wie man am untersten Streifen in der Mitte deutlich erkennen kann, bereits die Form des Durchbruches, die man als Doppeldurchbruch bezeichnet; auch sind die übriggebliebenen Fäden mit einem neuen Faden umschlungen.



Abb. 1. Mittelalterlicher Leinendurchbruch, Arbeit aus einem aegyptischen Grabe,  
Iklé'sche Sammlung im Museum zu St. Gallen (Schweiz)

Bei dem Stücke in Düsseldorf wechseln rautenförmige, mit weißer, schwarzer, roter und blauer Seide gestickte Felder mit durchbrochenen weiß ausgenähten.

Volle Sicherheit über die Entstehungszeit dieser Arbeiten zu erlangen, ist kaum möglich. Es handelt sich hier aber auch nicht um eine absolute Zeitbestimmung, sondern um die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Arbeiten.

Was bei den eben erwähnten Stücken am meisten auffällt, ist die Verwandtschaft mit den uns geläufigen, sogenannten südslawischen, Arbeiten. Man kann sich über diese Verwandtschaft auch kaum wundern, wenn man sich der nahen Beziehung der ganzen morgenländischen Kunst, von der die sogenannte südslawische nur ein Teil ist, zur späten Antike erinnert. Die südslawisch-orientalische Kunst ist in der Hauptsache eben nichts als ein Überrest der spätantiken, aus griechischen und orientalischen Elementen entstandenen, Mischkultur und hat sich darum auch gleichartig nicht nur unter den Südslawen, sondern auch unter den Rumänen, Griechen und vorderasiatischen Völkerschaften sowie in ihren Nachbargebieten verbreitet und erhalten.

Allerdings ist es noch nicht möglich, den Zusammenhang bis in die alte Zeit lückenlos herzustellen; man wird sich in der Besprechung der Typen auch meist auf neuere Arbeiten beziehen müssen. Wir wollen hier die Entwicklung aber wenigstens bis ins 15. oder 16. Jahrhundert zurück verfolgen, also bis in eine Zeit, wo das Abendland auf dem Gebiete der Nadelarbeit jedenfalls noch nicht die Lehrmeisterin des Orientes sein konnte.

Daß der Orient im Mittelalter den europäischen Völkern in der Stickerei vielfach überlegen war, geht wohl schon daraus hervor, daß der italienische Ausdruck *ricamare* und der spanische *recamar* für Sticken orientalische Wurzel haben.

Wichtige ältere Beispiele für die hohe Entwicklung auch der volkstümlichen orientalischen Stickerei bieten die erwähnten »Habiti antichi e moderni« des Cesare Vecellio, ein Werk, das uns noch wiederholt beschäftigen wird, da es, obgleich bereits vielfach benutzt, immer noch neue Aufschlüsse zu geben vermag. Wie mehrere Stellen der den Abbildungen (401, 405, 434) beigegebenen Beschreibung beweisen, entstammen die dargestellten Trachten zum Teile schon der Mitte des 16. Jahrhunderts, ja noch früheren Perioden. Auch scheinen die fremden Trachten zum Teile von Kaufleuten und Zeichnern, die an Ort und Stelle arbeiteten, Vecellio zugesendet worden zu sein; wenigstens hebt dieser die Mühe hervor, die das Zusammenbringen gemacht habe. Die Dar-

stellungen erwecken im großen und ganzen auch den Eindruck völliger Treue.

Auf dem Blatte 401 findet sich nun eine Bäuerin aus Candia dargestellt. Ihr weißes Leinengewand trägt am Ärmel nach oben gerichtete Zacken, die aber leider nicht deutlich zu erkennen sind. Wichtig ist das Kopftuch, das auch die Brust umhüllt und im Rücken tief herabhängt; es ist mit zwei breiten gemusterten Streifen besetzt, an die sich beiderseits zwei Zackenreihen anschließen; an den Enden finden sich noch gemusterte Streifen und Fransen. Die Beschreibung sagt:

»con un velo di lino tessuto molto chiaro, alquanto lavorato all'aco s'acconciano la testa, auuolgendoselo di maniera intorno ad essa, che ne lasciano pendere, & cader una parte giù per le spalle.«

»mit einem sehr fein gewebten Leinenschleier, teilweise mit der Nadel gearbeitet (d. h. wohl bestickt), umhüllen sie das Haupt, und zwar in der Weise, daß ein Teil über den Schultern herabhängt.«

Ein ähnliches Kopftuch, das gleichfalls weit im Rücken herabfällt, finden wir bei einer Frau aus Mytilene (Blatt 405). Das rückwärts herabhängende Stück hat wieder zwei Ornament-Streifen, die beiderseits mit Zacken verziert sind, und unten setzen wieder lange Fransen an, wie sie sich, beiläufig bemerkt, auch am unteren Ende des Obergewandes vorfinden. Wenn wir der Zeichnung bis in die Einzelheiten folgen dürfen, so wäre das Ornament der Zierstreifen eines der geometrischen, aus Ranken- und Schneckenlinien bestehenden, heute noch üblichen Motive südslawischer Stickereien. Die Ärmel des Obergewandes enden in Zacken; am oberen Ärmelansatz und auf der Achsel läuft ein Band mit eingezeichneten Kreisen, jedenfalls einer abgekürzten Darstellung von Buntstickerei, Durchbruch oder Verwandtem.

Da die ältesten dieser orientalischen Arbeiten, die ägyptischen Funde, bunt sind und auch heute noch die bunten Stickereien im ganzen Oriente vorherrschen, so wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man sich auch diese Stickereien, Zacken und allenfalls vorkommenden Durchbrüche vorherrschend farbig und größtenteils in (der nicht dem Charakter eigentlicher Wäsche entsprechenden) Seide ausgeführt vorstellt.

Ausgesprochene Durchbrüche und spitzenartige Zacken zeigt dagegen eine andere Darstellung bei Cesare Vecellio, wo das abgebildete Gewandstück unbedingt mit dem Oriente zusammenhängt. Auf Blatt 113 (Abb. 3) finden wir eine venezianische Dame dargestellt, die sich, auf einem Altane sitzend, in der bekannten Weise das Haar im Sonnenlichte golden

färbt. Über das Gewand heißt es in der beigegebenen Beschreibung unter anderem, wie folgt:

<p>»vsano questo habito di seta, ò tela leggiera chiamato schiavonesco.«</p>	<p>»sie tragen dieses Gewand aus Seide oder leichtem Linnen, es wird das ,slawonische' genannt.«</p>
--	--

Dieses Kleidungsstück ist eine Art Hemd mit weiten Ärmeln, reich mit durchbrochenen Streifen und am Halse mit Zacken besetzt; im Wesen

ist es aber nichts anderes als das noch heute allgemein im Oriente, auf der Balkanhalbinsel und weit in die ungarischen, rumänischen und sla-

wischen Gebiete hinein übliche Frauen-gewand, zu dem auch der genannte Stoff

»feine Leinwand« recht gut paßt, wenn sie im Volke auch nicht immer gerade fein ist. Die Bezeichnung »*schiavonesco*«, »slawonisch«, deutet jedenfalls darauf hin, daß die Venezianer

dieses Kleidungsstück aus Slawonien oder Dalmatien übernommen haben, wo solche Gewandstücke heute noch üblich sind.

»Slawonisch« bedeutet für den Venezianer bekanntlich auch »dalmatinisch«, wie schon der Name der »*riva degli schia-*



Abb. 3. Venezianische Dame sich das Haar in der Sonne färbend.  
Aus Cesare Vecellios »Habitii antichi e modernis«.

voni«, an der die Dalmatiner anlegten, und die Worte Cesare Vecellios bei Blatt 411 beweisen:

»Schiavone, ovvero Dalmatino.«	»Slawonisch oder (auch) dalmatinisch.«
--------------------------------	--

Besondere Beachtung verdienen die Durchbruchstreifen in der Längsrichtung des Gewandes und um den weiten Halsausschnitt sowie die Zacken an diesem; doch soll darüber später noch eingehender gesprochen werden.

Cesare Vecellio gebraucht übrigens auch bei einer armenischen Frauentracht (Nr. 451) wieder den Ausdruck »schiavonesco« für ein entfernt verwandtes Kleidungsstück, so daß es scheint, daß dieser Ausdruck damals für lange hemdartige orientalische Gewänder überhaupt üblich geworden war; die nächstliegenden Träger orientalischer Gewänder waren für den Venezianer eben die »Slawonier«.

Die Bedeutung der orientalischen Durchbrucharbeiten für Italien, besonders für Venedig, das mit dem Oriente immer im engsten Verkehre stand und dorthier mehr als eine Anregung empfing, kann auch aus dem hier wiedergegebenen Blatte aus Giacomo Francos »Nuova Inventione«,

**Mostra Suriana con altre mestrette di redicelli**

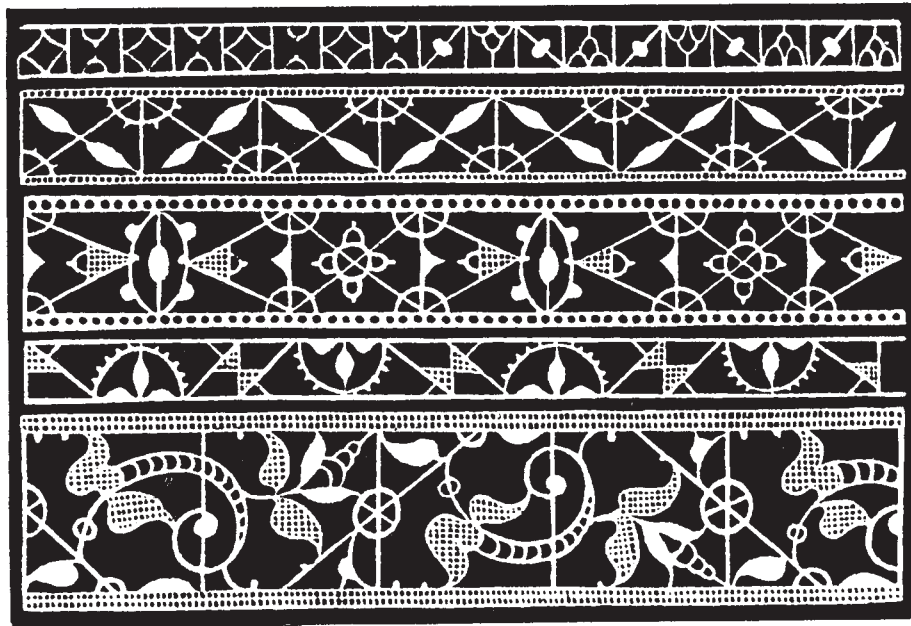


Abb. 4. Aus Giacomo Francos »Nuova Inventione« (Venedig, 1596).

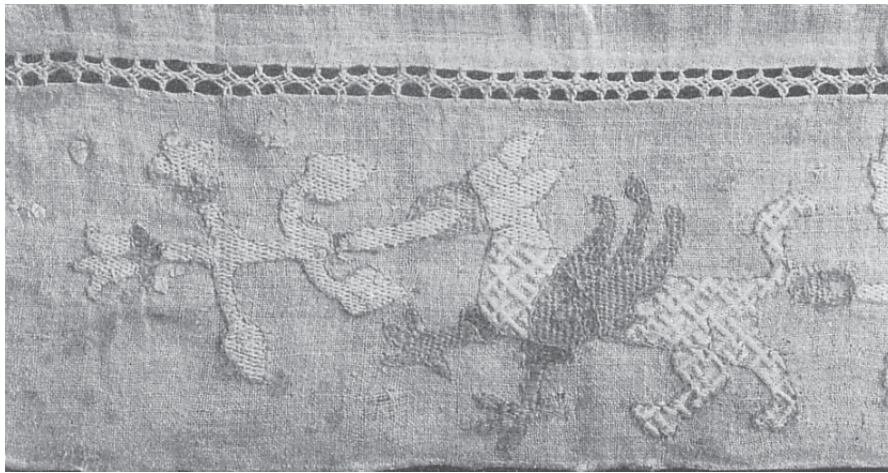


Abb. 5. Leinenstickerei mit etwas farbiger Seide, deutsch, 14. Jahrhundert ( $\frac{2}{5}$  der nat. Größe).  
K. k. Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

das uns »Syrische Muster und andere Reticellamuster« vor Augen führt, erkannt werden (Abb. 4).

Obgleich wir also wohl annehmen dürfen, daß die orientalischen Durchbrucharbeiten den europäischen in der Entwicklung vorangegangen sind, wollen wir doch nicht behaupten, daß sich eine so naheliegende Kunstübung — wenigstens bis zu einem gewissen Grade — nicht auch unabhängig in unseren Ländern entwickelt haben konnte. Es mag dies vor allem von den folgenden Beispielen durchbrochen gearbeiteter Nähte (à jour-Nähte), aber auch von wirklichen Durchbrucharbeiten, gelten.

Nicht gerade einen wirklichen Durchbruchssaum bietet die Abb. 5, aber doch eine nahverwandte Form (Luftsaum); es handelt sich hier anscheinend noch um eine Arbeit des 14. Jahrhunderts, wenn nicht um eine des 13. Die Schlingarbeit im Zwischenraume zwischen den beiden Leinestücken hat Ähnlichkeit mit Füllformen, die nicht selten — besonders im 15. Jahrhunderte — auch auf dem Leinengrunde selbst neben festeren Sticharten ausgeführt werden und sich dann, nur an den Rändern der Form festgehalten, als freies Geflecht über dem Leinengrunde hinziehen. Technisch leiten solche Arbeiten, die über eingesteckte Nadeln gearbeitet zu sein scheinen, zu den frühen Flechtspitzen über. Nach Vermutungen des Fräuleins Emilie Stiasni, Leiterin-Stellvertreterin der Wiener Kunststickereischule, können wir auch eine Verbindung mit der Filetarbeit herstellen, doch würde ein näheres Eingehen darauf hier zu weit führen.



Besonders klar ist der ausgesprochen nahtartige Charakter früher Durchbrüche auf einem Triptychon vom Meister des Marienlebens im Wallraff-Richardts-Museum zu Köln (Nr. 73—75); die Stifter tragen hier wieder Chorhemden, die an der Achsel und am Ärmelansatz mit Luftsäumen geziert sind. Dieselbe Form ist auf einem flämischen Bilde des späteren 15. Jahrhunderts, der »Ausgrabung des heiligen Hubert« in der National-Gallery zu London (Nr. 783), und auf dem nebenstehend abgebildeten Altarflügel des Hugo van der Goes in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie in Wien wahrzunehmen. Auch auf dem Bildnisse eines Geistlichen von Quentin Matsys in derselben Wiener Sammlung erkennen wir beim Ärmelansatz Luftsäume, durch zwei ineinandergreifende Bogenreihen gebildet, woran außen beiderseits aufgenähte Zacken anschließen.

So wie hier bogen- oder zackenförmig geführte Faden an der Stelle erscheinen, wo später reichere Einsätze üblich sind, ist es auch bei Kissen der Fall, so etwa auf der Darstellung des Todes der Maria in der Münchener Pinakothek vom Kölner Meister des Todes Mariä oder auf einer Darstellung der Madonna mit



Abb. 6. Rechter Flügel der »Anbetung der Könige« von Hugo van der Goes, in der fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien (nach einer Photographie von Ad. Braun & Cie., Dornach).

dem Kinde und Heiligen von Pinturicchio in der Kathedrale zu San Severino.

Schon mehr wirklicher Durchbrucharbeit nähern sich die folgenden Beispiele. Ein Bild von Carlo Crivelli († 1493) in der Berliner Gemäldegalerie (Nr. 1156) zeigt Maria Magdalena mit einem Halssaume, in dem drei Reihen kleiner kreisrunder Löcher eine Art Zackenband bilden; in der Mitte der so entstehenden Dreiecke sind noch einzelne Durchlochungen angebracht. Eine bedeutend reichere Form findet sich auf einem anderen Bilde desselben Meisters in der National-Gallery zu London (Nr. 788) an dem Hemde der heiligen Barbara. Auf einem Bilde von Luca Signorelli in der Berliner Galerie (Nr. 79) ist der Halsrand des Hemdes der heiligen Magdalena durchbrochen gearbeitet und kreuzförmig gemustert.

Auf der »Anbetung der Könige« von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz hat der eine König in dem lichten Gewande unterhalb der Achsel einen breiten Streifen in Weißstickerei mit ansetzenden Zacken, worin auch einzelne Punkte durchbrochen zu sein scheinen. Offenbar hat hier ein geistliches Gewand (Alba) als Muster gedient. Das auffällig tiefe Sitzen des Durchbruches mag sich aus einer deutlich ersichtlichen, noch vom Künstler vorgenommenen, Ummalung der Achselgegend erklären.

Nur nebenbei sei auf den König, der unmittelbar vor dem Christuskinde kniet, hingewiesen. Am obersten Teile des Ärmels finden sich netzartige Goldstickereien und reiche Zacken.

Auf einem Bilde von Gherard David in der Londoner National-Gallery (Nr. 1045) ist wieder an dem Ärmelansatz eines Chorrockes ein geometrisch reich gemusterter Durchbruchstreifen dargestellt. Ähnlich auch auf einem anderen Bilde des Meisters in derselben Sammlung (Nr. 1032), wo auf einer Seite sogar weiße Zacken, anscheinend gestickt, also ähnlich wie bei Botticelli, angesetzt sind.

Durchbrüche sind auch in der »Elegia sopra un collaretto« erwähnt, einem Gedichte des Firenzuola, das zwischen 1520 und 1530 entstanden ist und bisher als eine der ältesten Quellen für das Vorkommen wirklicher Spitze angesehen wurde (Palliser, S. 53).

»Questo collar scolpì la donna mia  
Di basso rilevar, ch' Aracne mai  
E chi la vinse nol faria più bello.  
Mira quel bel fogliame, ch' un acanto

»Diesen Kragen arbeitete meine Donna  
So plastisch heraus, daß Arachne nie  
Und ihre Besiegerin darin sie über-  
troffen hätte.  
Sieh' dies schöne Blattwerk, das dem  
Bärenklau

*Sembra, che sopra un mur vada carponi  
Mira quei fior, ch' un candido ne cade  
Vicino al seme, apr' or la boccia l' altro  
Quei cordigli, che 'l legan d' ognitorno,  
Come rilevan ben! mostrando ch' ella  
E' la vera maestra di quest' arte,  
Come ben compartiti son quei punti  
Ve' come son uqual quei bottoncelli,  
Come s' alzano in guisa d' un bel colle  
L' un come l' altro.*

*Questi merli da man, questi trafori  
Fece pur ella, et questo punto a spina  
Che mette in mezzo questo cordoncello,  
Ella il fe pure, ella lo fece.»*

*Gleicht, wie er auf allen Vieren über eine  
Mauer hinkriecht.  
Sich' diese Blumen, wie die eine rein  
dahin sinkt  
Nahe dem Samen, die andere eben die  
Knospe öffnet.  
Diese Schnürchen, welche alles durch-  
laufen und binden  
Wie die schön hervorstehen und zeigen,  
daß sie  
Die wahre Meisterin ist dieser Kunst!  
Wie gut verteilt sind diese Stiche!  
Sich' wie gleichmäßig diese Knötchen  
sind!  
Wie sie sich erheben, reizenden Hügeln  
gleich,  
Und eines ist wie das andere.*

*Diese Zacken für die Hand, diese  
Durchbrüche  
Machte auch sie, und diesen Ketten-  
(Gräten-) Stich  
Mit diesem Bändchen inmitten  
Das machte auch sie, machte sie.»*

Bei den Ausdrücken »fogliame«, »punto«, »merli« dachte man natürlich sofort an Spitzen, wegen der besonders betonten Plastik der Arbeit sogar an die sogenannte Venezianer Reliefspitze. Das ganze Gedicht betrifft jedenfalls einen erhaben gestickten Kragen und entsprechende Armkrausen; da in der sonst so ausführlichen Beschreibung gar keine Farbe genannt ist, wird man wohl eine Weißstickerei annehmen können. Sicher werden aber auch Durchbrüche (*trafori*) erwähnt. Und zwar finden sich diese Durchbrüche an den Handkrausen, somit offenbar schon in spitzenartiger Verwendung, wir meinen als Auflösung des Randes; aber das sind immer noch nicht wirkliche Spitzen, vor allem natürlich keine Reliefspitzen, die erst in der Spätrenaissance beginnen.

Wir sehen aber doch schon, wenn auch aus ziemlich unscheinbaren Anfängen, sich die spitzenartigen Durchbrüche entwickeln, wie wir gleichzeitig in bescheidenen Stäbchen, Zäckchen und Bogen die eigentliche Spitze in Vorbereitung finden werden.

## B. DIE NÄHZACKE UND DIE ORIENTALISCHE SPITZE.

Wir wenden uns nun jenen Formen der Auflösung und Belebung des Stoffrandes zu, die außerhalb des ursprünglichen Saumes geschaffen werden, und zwar zunächst denen, die mit der Nadel gearbeitet sind und die gewöhnlich unmittelbar an den Befestigungssaum anknüpfen, mit dem die sonst ausfransenden Enden der Stoffe versehen werden.

Auch diese Arbeiten sind in älterer Zeit, den farbigen Innenstickereien oder Stoffmustern entsprechend, meist in Farbe gehalten. Noch farbige kleine Rundbogen sehen wir zum Beispiel an einer farbigen Borte des Hemdes auf Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1498 im Prado zu Madrid. Doch schon im 15. Jahrhunderte, besonders in der zweiten Hälfte desselben, war die Sitte weit verbreitet, die Ränder der Leinenstoffe mit kleinen weißen, frei herausstehenden Knötchen zu benähen, die dem mehr plastischen und weniger auf Farbe gerichteten Geiste der Renaissance mehr entsprechen. So finden wir solche Knötchen auf dem »Selbstbildnisse Masaccios« in der Londoner National-Gallery, am Kragen eines Knaben auf dem »Wunder des heiligen Zenobius« von Botticelli in der Dresdener Galerie (Nr. 9) oder am Taschentuche einer Frau auf einem Bilde des Ursula-Zyklus von Carpaccio in der Akademie zu Venedig vom Jahre 1495. Statt Knötchen kommen auch kleine, kurze, genähte Stäbchen vor, etwa an dem Taschentuche, das eine der sogenannten Cortigiane von Carpaccio im Museo civico zu Venedig in der Hand hält, oder an dem Taschentuche des Mannes auf dem Bilde der Briefübergabe in dem oben genannten Ursula-Zyklus.



Abb. 7. Andrea Palladio (1528—1580), Stich von G. B. Cecchi.

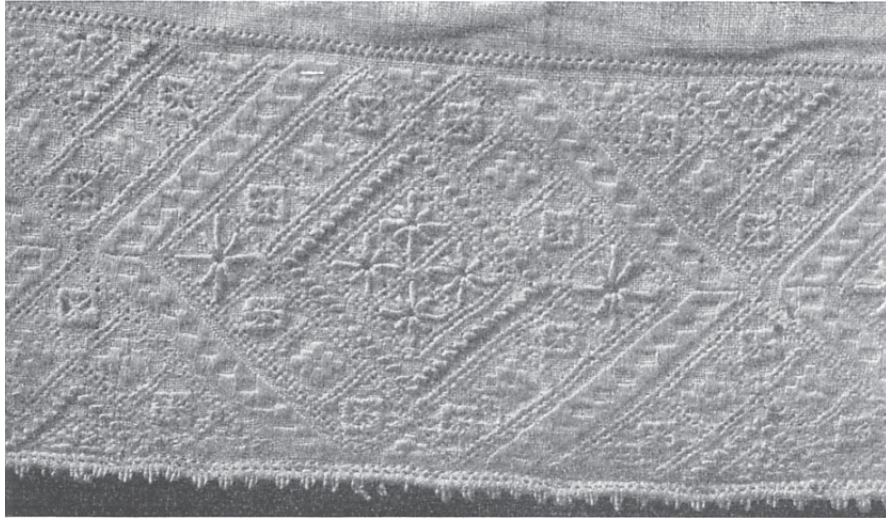


Abb. 8. Teil einer Kelchdecke (in deren Mitte eine Christusdarstellung), Leinenstickerei, deutsch, 16. Jahrhundert. Um  $\frac{1}{6}$  vergrößert.

Auch ein weibliches Bildnis des Martin van Heemskerck (Berliner Galerie Nr. 570) zeigt an den Ärmeln kleine tupfenartige Zäckchen, und ganz ähnliche finden sich noch auf einem Jugendbildnisse König Johanns VI. von Schottland von Fed. Zuccaro in der National-Portrait-Gallery zu London vom Jahre 1574. Einfach sind auch noch die Zäckchen bei dem hier (Abb. 7) wiedergegebenen Bildnisse Palladios, obgleich der Durchbruch schon entwickelter ist.

Häufig sehen wir auch je drei Stäbchen zusammengeordnet, das mittelste dann meistens länger, so z. B. bei einer Kelchdecke des 16. Jahrhunderts in der Sammlung des Österreichischen Museums (Abb. 8); auch Bilder von Giov. und Gentile Bellini im Berliner Museum oder das Bildnis des Will. Cecil Lord Burghley, wahrscheinlich von M. Gherardts 1547 gemalt, in der Londoner National-Portrait-Gallery, bieten Beispiele dieser Art.

Reicher entwickelt sind noch die Zacken an dem Obergewande einer Gestalt auf dem erwähnten Bilde Carpaccios im Museo civico. Sie haben Dreiecksform und werden unten durch kleine, abwechselnd rote und blaue, Kugeln geschlossen; dabei sind die freien Seiten der Dreiecke selbst außen wieder mit kleinen Zäckchen versehen.

Ein Bildnis des Alonzo Sanchez Coello in der National-Portrait-Gallery, das Philipp II. von Spanien als englischen König, also wohl

zwischen 1554 und 1558, darstellt, zeigt an der Wäsche halbkreisförmige Bogen mit kleinen Kugeln. Bogen und Gruppen von je drei Stäbchen mit einander abwechselnd sehen wir auf deutschen Bildern von 1563 und 1557 (Wallraff-Richardts-Museum Nr. 440 und Nr. 439), Gruppen von je vier Stäbchen, von denen die beiden mittleren länger sind, auf dem Bildnisse einer Frau von P. Pourbus im Museum zu Brügge; in diesem Falle sind außerdem alle Stäbe durch zwei der Länge nach laufende Linien verbunden, so daß eine Art Doppelleitersaum entsteht, wobei immer je vier Sprossen einander näher stehen und dabei nur die zwei mittleren nach außen hervorragen.

Nach dem bereits erwähnten Musterbuche des *Giac. Franco* (»Nuova Inventione«, Venedig 1596) scheint es, daß die besprochenen kleinen Bogenformen den Namen »ponto in arcato« führten; doch ist es möglich, daß dieser Ausdruck auch die Bogen innerhalb der Durchbruchsäume bezeichnet, von denen noch die Rede sein soll.

Die englischen, spanischen und österreichischen Abgesandten, die sich am 16. August 1604 in Somersethouse versammelten und auf einem Bilde von Gherardts in der National-Portrait-Gallery zu sehen sind, tragen zum Teile bloß einfach gekrauste Halskrägen, zum Teile Stäbchenbesatz, zum Teile auch reichere Nähzacken. Man sieht also, wie lange sich die einfachen neben den reicheren Formen erhalten haben.

Immerhin ist es auffallend, daß Italien, und zwar Venedig früher als alle anderen Gebiete, so reiche Formen aufweist, wie wir sie auf dem oben erwähnten Bilde Carpaccios erkannt haben, und überhaupt können wir sagen, daß sich jede derartige Form, die auch in anderen Ländern unserer Kultur vorkommt, in Italien immer früher nachweisen läßt.

In Venedig finden sich unseres Wissens auch zuerst derartige Zacken in Form von Blättern oder Sternen. In dieser Beziehung ist wieder auf den mehrfach erwähnten Ursula-Zyklus Carpaccios hinzuweisen, und zwar insbesondere auf die 1491 gemalte Darstellung der Jungfrauen bei der Verherrlichung der hl. Ursula. Hier finden sich solche kunstvollere Zacken sowohl an den Unter- als an den Oberkleidern. Die Jungfrau mit der Fahne (links von Ursula) hat Hals und Nacken mit schwarzen lilienförmigen Zacken umsäumt, eine andere (ganz links) trägt am Halsrande des weißen Untergewandes ähnlich geformte Zacken von roter Farbe; der Hemdbesatz einer dritten (links von der Palme) scheint dagegen weiß und mehr rundlich zu sein, doch ist die Zackenform hier nicht mehr ganz klar. Auch die Bekleidungen anderer der dargestellten Jungfrauen sind mit freien Endigungen verschiedener Form geziert;

hervorzuheben wären eine kurze Franse schwarzer Farbe am Halse des Mädchens zur Rechten der einen Fahnenträgerin, dann ein einfach gekraustes schwarz gesäumtes Untergewand der Gestalt ganz rechts, endlich ein netzartiger Saum bei der einen Figur rechts sowie der reiche, mit Perlen besetzte Halssaum des Mädchens rechts von der Palme. Dieser letzterwähnte Saum endet mit freien Bogen und trägt nach jedem zweiten ein gestieltes herzförmiges Blatt. Man sieht hier also die verschiedensten Möglichkeiten freier Endungen vertreten, ein Beweis, wie sehr dieses Problem die Zeit beschäftigte. Jedenfalls haben wir in diesen einfachen Stäbchen-, Zäckchen- und Bogenformen die eigentliche Frührenaissancespitze zu erblicken, sind wir doch in unserer Betrachtung schon an das Ende dieser Periode gelangt.

Es ist übrigens bezeichnend, daß bei den Wäschebesätzen die Farben (Schwarz, Rot) neben dem durch das Material gegebenen Weiß bereits stark zurücktreten. In den Formen ist allerdings noch keine klare Scheidung zwischen Wäsche, Oberkleidungsbesatz und selbst Metallschmuck eingetreten; wir haben schon oben auf dieselben Bildungen bei Ober- und Unterkleidern hinweisen müssen. Bemerkenswert ist auch, daß auf dem zuletzt besprochenen Bilde die Jungfrau ganz rechts ein goldenes Halsband trägt, an dem sich dieselben lilienförmigen Zacken finden, wie wir sie bereits als offenbare Nadelarbeit auf dem Bilde erkannt haben. Andererseits ist auch der Halsschmuck der einen Jungfrau (rechts, nahe an der Palme) dem erwähnten netzartigen Saume der anderen sehr ähnlich. Auch sonst ist der Schmuck leicht durchbrochen gebildet; es geht eben derselbe Zug nach Leichtigkeit und Freiheit durch die ganze Bekleidung. Man vergleiche hierzu auch die, allerdings etwas spätere, Darstellung der Dame um 1550 bei Cesare Vecellio (Abb. 9).

Hervorzuheben ist auch, daß sich auf einem Schulbilde des Luigi Vivarini, um 1500 entstanden, im Museo civico zu Venedig (Nr. 61) die Heiligen Cosmas und Damianus an ihren breiten Kragen wieder dieselben lilienartigen Zacken tragen, wie wir sie auf dem Bilde des Carpaccio gesehen haben, nur weit größer. Daß es sich hier um eine Sache handelt, der vom Maler eine gewisse Wichtigkeit beigelegt wurde, ersieht man daraus, daß der ganze Kragen ursprünglich kürzer dargestellt war, aber auch in den später übermalten, jetzt wieder einigermaßen sichtbar gewordenen, Teilen dieselbe Zackenform zeigt; jedenfalls ist sie nach einem vorhandenen Vorbilde wiedergegeben. Die lilienartige Form im allgemeinen kann ja nicht wundernehmen; sie ist schon im 13. Jahrhunderte in der Textilkunst ein beliebtes Motiv, wie wir überzeugt sind, aus der antiken Palmette

hervorgegangen und vielleicht als ausgeschnittene Zacke schon im Mittelalter verwendet; neu ist nur die der Wäsche entsprechende weiße Ausführung.

Das im Jahre 1500 gemalte Bild des Gentile Bellini, die Findung des Kreuzes in einem Kanale Venedigs, zeigt bei dem links vorne knienden Mädchen zackenartige weiße und goldene Besätze an Hals und Ärmel. Besonders auffallend ist aber in der

Längsrichtung des weißen Unterärmels ein schwarzer Luftsaum, beiderseits mit nach außen gerichteten Goldzacken besetzt, also in einer noch einigermaßen an das Mittelalter erinnernden Farbigkeit, aber doch schon renaissancemäßig in der Form

und der Anwendung. Ähnliche doppelseitige Goldzacken laufen an der Seite des Rockes und am Überärmel in der Längsrichtung.

Diese einfachen genähten oder geschlungenen Zacken und Bogen — die Mache kann man nach den Bildern unmöglich feststellen — haben sich nun noch lange als äußerer Besatz für andere durchbrochene Arbeiten erhalten; noch die späten, sogenannten Venezianer Relief- und Rosenspitzen, die sich aus dem Randdurchbruch innerhalb des Saumes entwickelt haben, zeigen als wirklich freie Enden meist nur diese frühen



Abb. 9. Aus Cesare Vecellios »Habiti antichi e modernis«.



Stäbchen, Bogen und Zacken — nur verlieren sie allmählich völlig die Farbe, während die morgenländischen und die volkstümlichen Besätze, wie wir sehen werden, dauernd die mittelalterliche Farbigekeit bevorzugen.

Wie gesagt, diese kleinen Zäckchen, Stäbchen und Bogen sind die eigentliche Früh-, ja Hochrenaissance-Spitze und dauern noch über diese hinaus.

Es wurde bereits hervorgehoben, daß Italien, insbesondere Venedig, den übrigen europäischen Ländern in der Ausbildung der Randverzierungen durch Stäbchen und Bogen vorangegangen ist. Es fragt sich nun aber, wie das Verhältnis zum Oriente war.

Die verhältnismäßig großen Bogenzacken an dem früher besprochenen, »Schiavonesco« genannten, Morgengewande (Abb. 3), das wir als orientalischen Ursprunges erkannt haben, lassen eine frühe Entwicklung dieser Formen im Oriente voraussetzen. Auch die Darstellung einer Griechin von der Insel Sio (Chios) auf einem, allerdings etwas späteren, Stiche des G. de la Chapelle, läßt solche reicher gemusterte Zacken als Bestandteil der Nationaltracht und daher vermutlich als älteren Kunstbesitz dieser Gegend erkennen.

Es ist also möglich, bisher aber noch nicht zwingend zu erweisen, daß die orientalischen Völker auf diesem Gebiete tatsächlich vorangegangen sind und auf Italien, besonders auf Venedig, das mit dem Oriente ja immer in engster Verbindung war, auch in dieser Beziehung anregend gewirkt haben.

Auch das bereits erwähnte Blatt aus Giacomo Francos »Nuova Inventione« (Abb. 4) mit seinen syrischen Mustern könnte hier wieder in Betracht gezogen werden.

Cyprische Arbeiten, wie die auf Tafel 4 c wiedergegebene, scheinen vielfach noch alte Überlieferungen fortzuführen; doch wäre es gewagt, die Muster oder gar die einzelnen Arbeiten unbedingt für alt zu erklären. Es können in vielen Fällen auch Rückwirkungen der italienischen Renaissanceentwicklung auf dem Orient vorliegen.

Vielleicht darf man aber auch annehmen, daß orientalische Anregungen nicht nur nach Venedig und von hier weiter in unsere Kulturwelt gelangt sind, sondern auch direkt nach Süditalien, Sizilien und Spanien, und daß sich bestimmte Spizentypen, die in frühen Spitzenmusterbüchern nach diesen Ländern benannt werden, hierauf zurückführen lassen.

Aber auch die »griechischen Spitzen« und die noch zu besprechenden Ragusaner Spitzen (vgl. Seite 101) sind wohl durch eine solche frühe Beeinflussung und Entwicklung zu erklären.

Es ist jedoch bemerkenswert — und läßt sich mit früher Entstehung wohl vereinen — daß alle die erwähnten östlichen Arbeiten, soweit wir sie als wirklich volkstümlich ansehen können, einfache geometrische Formen, wie sie die Arbeit selbst bei primitivem Schmucktriebe entstehen läßt und begünstigt, zur Grundlage haben. Es sind dies die Formen, die man in fast allen Büchern über die Spitze als »gothische Spitzen« bezeichnet findet; einen irreführenderen Ausdruck kann man sich aber kaum vorstellen.

Bezeichnenderweise hat die spätere großartige Weiterentwicklung der europäischen Spitze auf die orientalischen Länder fast gar keinen Einfluß ausgeübt. Auch ist der Orient in viel höherem Maße als Europa bei der farbigen Randverzierung geblieben; es steht diese eben immer in engster Verbindung mit dem inneren Schmuck des Linnens oder sonstigen Stoffstückes und dieser innere Schmuck ist im Oriente ja fast immer bunt geblieben.

So haben die bunten Stäbchen-, Bogen- und Zackenbesätze, meist in Seide mit der Nadel gearbeitet, die heute noch bei bosnischen und anderen Arbeiten in sehr primitiven Formen vorkommen, immer das Feld behauptet und gehen dann im späteren 18. Jahrhunderte, als die Kunst des näheren Orientes, nicht ohne Einfluß der europäischen, naturalistischer wird, ziemlich unvermittelt in sehr krassen Naturalismus über.

Die morgenländischen Spitzenbesätze wachsen so zu selbständigen Pflanzen in Blumen- oder Baumform heran; zumeist sind sie bunt und mit der jeweiligen Innenstickerei in der Farbe übereinstimmend. Als Material haben wir für diese Art nur Seide gefunden.

Ein marokkanisches Tuch aus Dünnstoff (Nr. 5018 der Sammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), mit Hirschen, Vögeln und Blumen bestickt, hat einen schmalen, vorstehenden Luftsaum aus violetter und weißer Seide, woran in Abständen von 3 bis 4 *cm* kleine Blümchen in den gleichen Farben angebracht sind; das Stück ist etwa in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gearbeitet, zeigt aber einen älteren Typus.

Reicher und naturalistischer ausgebildet sind die Randbesätze dreier Battisttücher, die vielleicht in Syrien, Kleinasien, Armenien oder auf den griechisch-türkischen Inseln um 1800 entstanden sind. Die Innenstickerei, durchaus doppelseitig in Seide, läßt in ihrer ganzen Art über die Herkunft aus jenen Gegenden keinen Zweifel aufkommen.

Auf dem einen Tuche (Nr. 5131) sind in zwei einander entgegengesetzten Ecken gelbgrüne, in den beiden anderen Ecken violette ziemlich naturalistisch gehaltene Bäume dargestellt; der frei hängende Randbesatz besteht aus kleinen braunen und grünen Stielen mit grünen Blättern und vollkommen rund gearbeiteten blauen und weißen Blümchen.

Das zweite Tuch (Tafel 1) ist ringsum mit einer naturalistischen (Louis XVI-artigen) Ranke verziert und in den vier Ecken mit ein und demselben eigentümlichen Landschaftsbilde geschmückt, das aus einem steilen Felsen, einer Hütte und drei Bäumen besteht. Die Darstellung ist von unverkennbar orientalischem Gepräge; insbesondere der Hügel stimmt ganz mit orientalischen Arbeiten des 18. Jahrhunderts überein. Die Spitzenverzierungen sind bei diesem Stücke noch üppiger und bunter entwickelt als bei dem früheren.

Besonders eigentümlich ist das dritte Tuch (Tafel 2). Hier zeigen wieder je zwei einander entgegengesetzte Ecken dieselbe Stickerei in Seide, die diesmal mit Gold untermischt ist. Auf einem steilen Felsen, der in seiner schuppenförmig wechselnden Färbung durchaus dem früheren Tuche oder persischen Stickereien und Stoffdrucken des 17. bis 18. Jahrhunderts ähnelt, wächst ein Baum mit grünem Laube; davor befindet sich, an einen Zweig gebunden, ein etwas phantastischer Vogel und darüber die Inschrift:

Volerois mais jesvis lie  
(»Ich flöge, doch bin ich gebunden«).

Die beiden anderen Ecken zeigen gekreuzt einen Lorbeerzweig und ein Palmblatt, darüber einen bekränzten Altar mit zwei Täubchen darauf; eines mit einem kleinen Zweige im Schnabel. Die Überschrift lautet: Cage d'amicie (Pfand der Liebe).

Die Blümchen der Spitze sind flächenhaft gearbeitet, ohne volle Rundung, entsprechen im ganzen aber den früheren.

Der Inhalt der Darstellung mag zunächst für eine orientalische Arbeit befremdlich erscheinen; doch spricht, abgesehen von allen Merkmalen der Zeichnung und Ausführung, wozu auch die echt orientalische Verwendung des mit Seide untermischten Goldes zu rechnen ist, gerade die fehlerhafte Form der Beischriften für nichteuropäische Herkunft (»Jesuis« in einem Worte, einmal »Oage« und »cage« statt »gage«; dann einzelne mißverständene Schriftzeichen).

Wir dürfen nicht vergessen, daß die Zeit der europäischen Aufklärung auch in den höher gebildeten, besonders in den christlichen, Ständen des Orientes einen, wenn auch schwachen, Wiederhall gefunden

hat. Gerade die zuletzt genannte Arbeit läßt uns die ganze Gruppe kunst- und kulturgeschichtlich einordnen.

Bei einer besonders frei und kräftig gearbeiteten Bäumchenspitze sind die einzelnen Pflanzen, die eine Höhe bis 5 *cm* erreichen, nach ganz bestimmten Gruppen gegliedert und mit kleinen bunten Blumenbüschchen durchsetzt. Es ist ein ganz landschaftlicher Reiz erstrebt, der sich mit Innenstickereien in der Art der früher besprochenen Tücher wohl vereinen ließe.

Diese naturalistische Spitzenform hat sich neben den einfacheren Zacken noch heute auf Cypern und den griechischen und griechisch-türkischen Inseln erhalten; doch war die Erzeugung schon vor Jahren dem Aussterben nahe. Zwei Spitzen der Sammlung des Österreichischen Museums (1213, 1214) scheinen, nach der etwas giftigen Farbe zu urteilen, dieser Spätzeit anzugehören, zeigen aber auffälligerweise neben ganz naturalistischen Blumen noch Reihen kleiner dreieckiger Zacken, die sich offenbar aus einer weit weniger naturalistischen Periode erhalten haben und zugleich neuerdings beweisen, daß die freieren Formen tatsächlich nur naturalistische Umdeutung ursprünglich geometrischer sind.

Es sei hier nur beiläufig erwähnt, daß bunte plastische Blumen in Näharbeit um 1800 nicht nur als Spitzen, sondern auch mehr netzartig zur Herstellung ganzer Flächen, etwa Täschchen (Österreichisches Museum Nr. 2735), verwendet werden.

Auch die weißen Seidenspitzen, die heute, wohl nicht nach dem Erzeugungsorte, sondern nach dem Haupthandelsplatze, als Smyrna-Spitzen (bisweilen auch als armenische Spitzen) bezeichnet werden, gehören in diese Gruppe. Das Werk »Les Costumes populaires de la Turquie« von Hamdy Bey (Konstantinopel 1893) zeigt viele derartige Stücke an den Trachten der Frauen von Brussa, Manissa usw. Mehrere Spitzen bringen die Formen so frei und üppig entwickelt, daß man an die Herkunft von einfachen Zackenbesätzen kaum mehr erinnert wird, und doch ist diese durch andere Stücke wieder unzweifelhaft erwiesen. Vgl. Tafel 3. Verwandte Beispiele reichen auch noch weiter westlich, wie die aus Albanien stammende Arbeit auf Tafel 2 b.

Einzelne dieser orientalischen Arbeiten sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch nach Europa gelangt und hier an den bereits selbst naturalistischen Stickereien als Besätze zur Anwendung gelangt, doch ist die Verbindung nur rein äußerlich.

Bemerkt sei, daß ähnliche Arbeiten heute auch aus der Bukowina in den Handel kommen; noch ist nicht zu entscheiden, ob sie dort in älterer Zeit aus dem Oriente vielleicht durch Armenier eingeführt oder auf solche Anregung hin im Lande selbst gearbeitet worden sind.

Die orientalischen Zackenbesätze sind eine Sache für sich und sind trotz ihrer weiten naturalistischen Ausbildung im Grunde doch nie bis zu jenem Punkte gelangt, wo die echt europäische Spitze überhaupt erst anhebt, nämlich bei der Erkenntnis des besonderen Wäschecharakters; dieser fehlt zumeist selbst bei den erwähnten weißen Spitzen schon wegen ihres vorherrschenden Materials, der Seide.

Es schien uns darum auch angezeigt, in dem Augenblicke, da sich die ersten Regungen der echt europäischen Spitze zeigen, die orientalische bis zum Ende zu verfolgen und für uns hiemit zu erledigen.

Der heute so gewaltige Unterschied zwischen Morgen- und Abendland hat eben darin seinen Grund, daß der Orient heute trotz aller Wandlungen noch auf demselben Standpunkte der Weltanschauung verharret, den alle Länder, die das Erbe der spätantik-orientalischen Mischkultur angetreten haben, von dieser übernommen haben. So lange dieser Geist auch im Abendlande herrschte, war der Unterschied nicht so groß und wesentlich. Erst mit der Spätgotik und vor allem mit der Renaissance und ihren verschiedenen Vorläufern in Italien hat die europäische Kunst und Kultur wieder eigene Wege eingeschlagen, die denen des sogenannten klassischen Altertums nahekamen; in der neuen bürgerlichen Bildung Europas trat, entgegen dem spätantik-mittelalterlichen Hange zur Unterwerfung unter überwältigende Eindrücke, der Drang nach freier Forschung, nach verstandesmäßiger und individueller Lösung der Fragen in den Vordergrund. Obgleich in der Kunst das Gefühl natürlich immer die Hauptgrundlage bleibt, so tritt jetzt, wie gesagt, der überall herrschende Verstand, der klarere Formgebung verlangt, doch auch in ihr als mitbestimmend hervor. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Renaissancebewegung von Anfang an eine literarische und wissenschaftliche war, widmeten sich doch auch alle großen Renaissance-Architekten, Brunellesco, L. B. Alberti und wie sie heißen mögen, in hohem Maße der Theorie. Die größere Bedeutung des verstandesmäßigen und individualistischen Elementes ist es auch, die so große Ähnlichkeit zwischen der klassischen Antike und der Renaissance schafft und der Renaissancezeit die Antike als Erfüllung ihrer Träume von Kunst und Bildung erscheinen läßt. Dieser kühleren, klareren, verstandesmäßigen Richtung menschlichen Geistes scheint die greifbare plastische Form mehr zu entsprechen als die flächenhafte farbige Erscheinung der Dinge; solche Zeiten können sich vor allem in der Plastik aussprechen. Und auch in der malerischen Darstellung wird man mehr auf die Linie und

die Wiedergabe der räumlichen Erscheinung Gewicht legen, als auf die sinnliche Wirkung der Farbe an sich; so entwickelt sich denn auch besonders die Linearperspektive. Und selbst die Entwicklung der Luftperspektive ist nur eine Verfeinerung dieses Strebens, räumliche Vertiefung zu schaffen, nicht eine Rückkehr zum visionären Charakter spätantik-mittelalterlicher Kunst. Mit dem individualistischen Zuge hängt es dann zusammen, daß die einzelnen Teile eines Kunstwerkes oder eines kunstgewerblichen Erzeugnisses und die einzelnen Materiale, aus denen ein Ding gebildet ist, mehr Anerkennung finden.

Während in der vorklassischen Antike, im Mittelalter und heute noch im Oriente das Material sich in der Kunst eigentlich nur zufällig, meist nur als Beschränkung künstlerischer Absicht, geltend macht, wird es in anderen Zeiten ein mitbestimmender Faktor, auf den man bewußt Rücksicht nimmt. So entwickelt sich in der Baukunst des 15. Jahrhunderts die Rustika und der Quaderbau; so schwindet aber auch die Farbe aus den Hauptteilen des Baues und wird, außer in der reinen Dekoration, nur soweit beibehalten, als sie sich aus den verschiedenen Stoffen, Haustein, gebrannter Erde, Putz und Ziegel, ergibt. So schwindet denn auch in der Leinenwäsche allmählich die Farbe. Um 1500 ist dieser Vorgang noch nicht vollendet, aber doch schon sehr weit gediehen. In ihrer stoffgemäßen weißen Farbe oder sozusagen Farblosigkeit und rein plastischen Erscheinung sind die nun beginnenden europäischen Spitzenansätze bereits eine echte Renaissanceschöpfung. Aus den ersten bescheidenen Ansätzen hat sich aber ein großer, blühender Zweig des Kunstgewerbes entwickelt.

Ganz anders jedoch ist, wie gesagt, die Weiterentwicklung der ursprünglich verwandten Formen im Morgenlande vor sich gegangen. Denn, obwohl sich hier später und, wie gesagt, nicht ganz ohne europäischen Einfluß, eine Wendung zu größerem Naturalismus zeigte, so blieb doch selbst dieser Naturalismus höchstens auf der Stufe etwa der frühen gotischen Strömung; das Gebiet rein plastisch empfindender Darstellung wurde nur ausnahmsweise gestreift.

In Europa verrät sich das plastische Empfinden aber sofort beim Beginne der Renaissance oder macht vielmehr von ihr einen wesentlichen Teil aus. Sowohl in Italien als in den Niederlanden geht die Plastik der Malerei in der Entwicklung voran, und die Skulptur legt immer mehr die Farbe ab; schon die Van Eyck malen an die Außenseite ihrer Altäre farblose Nachbildungen plastischer Figuren.

Im europäischen Mittelalter und im Oriente suchen sich beim Ornamente Muster und Grund in der farbigen und linearen Wirkung möglichst die

Wage zu halten; man denke an die sogenannten »reziproken« Muster, bei denen Grund und Muster dieselbe Gestalt haben, oder an das, was man bei orientalischen und romanischen Arbeiten als »teppichartige Wirkung« empfindet. In der Renaissance wird dagegen das Muster, um seine selbständige Bedeutung zu heben, formell und farbig möglichst vom Grunde los gelöst, und so wurde die Spitze, bei der der Grund nichts und die Form alles ist, zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel des erstarkenden Renaissancegeistes.

Aber nicht nur die orientalische Kunst blieb da zurück, sondern vielfach auch die europäische Volkskunst, besonders die der europäischen Grenzgebiete, der iberischen, slawischen und nordischen Völker. Hier hat die Farbe mit all ihrer berausenden, aber auch die Klarheit der Formen auflösenden, Wirkung die alte Vorherrschaft in viel höherem Grade gewahrt als in der Kunst der kulturell führenden Völker und Schichten Europas.

### C. FRANSENKNÜPFEREI UND KLÖPPELARBEIT.

Wir wenden uns nun der zweiten Hauptart der außerhalb des ursprünglichen Stoffrandes entwickelten Zierformen zu, nämlich der Franse, der Fransenknüpferei und der damit in Verbindung stehenden Klöppelarbeit.

Die Semper-Schule wollte das Entstehen der Spitze überhaupt auf die ursprünglich freien Enden der Kettenfäden, die man zur Festigung des fertigen Stoffes verknüpfte, zurückführen. Zur Festigung des Gewebes hätte man die Enden aber wohl geknotet; daß dies jedoch in kunstvollen Formen geschah, das war doch in einem künstlerischen Bedürfnisse und nicht in einem materiellen Zwange begründet.

Die Fransenknüpferei hat sich, wie bereits gesagt, schon sehr früh zu hoher Vollendung erhoben; besonders assyrisch-babylonische Beispiele werden jedem Kunstfreunde aus alten Reliefs bekannt sein. Auch die frühgriechische Zeit war wenigstens einfacheren Fransen nicht abgeneigt, wie man aus zahlreichen frühen Vasenbildern erkennt. In der sogenannten klassischen Zeit der Antike tritt bei dem vorherrschenden plastischen Empfinden, das in den Gewändern vor allem klare Falten erstrebt, die Franse begreiflicherweise sehr zurück; in der römischen Kleidung hat sie wohl noch einige Bedeutung, im allgemeinen ist sie aber doch mehr das Kennzeichen ausländischer, barbarischer Tracht.

In der späten Antike kommen wieder die farbenreichen Stoffe auf, die dann bis in die Renaissance hinein herrschen. Und in Ver-

bindung mit solchen Stoffen erscheinen häufig kurze dichte Fransen, nicht selten gruppenweise nach verschiedenen Farben geordnet. Alte Beispiele dafür sind die Kirchengewänder des Bischofs Nikita, der 1167 verstarb (vgl. Wharton B. Marriots »Vestiarium Christianum«, London, 1868), und einzelne Stücke aus dem 13. Jahrhunderte (vgl. »Anciens Vêtements sacerdotaux« von Charles de Linas, Paris, 1860); übrigens hat auch die Sammlung des Österreichischen Museums mehrere Beispiele dieser Art aufzuweisen.

Solche einfache, dichte Fransen, meist aus Seide, haben sich bis weit in das 17. Jahrhundert hinein erhalten und sind heute noch im Morgenlande vielfach im Brauch. Doch können wir uns auf die weitere Entwicklung dieser Kunstform hier nicht einlassen; denn wir gelangten alsbald in das Gebiet der eigentlichen Posamenterie, die ebendort anhebt, wo reichere Fadenverschlingung zum Schmucke bunter Stoffe Verwendung findet.

Mehr Verwandtschaft mit der eigentlichen Spitze zeigen die einfarbigen Goldfransen, die besonders im späteren Mittelalter üblich werden. Einfach geflochten oder geknüpft finden sie sich unter anderem auf zwei Bildern des 15. Jahrhunderts in der Dresdener Galerie: an der Schärpe eines Königs auf der »Anbetung der Könige« (Nr. 1963) und auf einem Bilde vom »Meister des Todes Mariae« (Nr. 1962), in beiden Fällen nur wie eine Zugabe zu den reichen Goldstickereien. Sehr prächtiges und kunstvolles Flechtwerk mit Knotungen, Zäckchen und Fransen zeigt die Altardecke einer »Darstellung im Tempel« in der Art des Hendrik Bles (Dresdener Galerie, Nr. 806A); die Farben, Grüngrau und Gold, entsprechen wieder der Stickerei im Innern der Decke.

Auch das Erzbild Rudolfs IV. am Grabe Kaiser Maximilians in Innsbruck trägt unter den Knien reiche Verzierungen, die wohl auf dieses Gebiet gehören.

Wichtiger für uns ist aber die ganz einfache Fransenknüpferei, wie sie an Leinenstoffen geübt wurde; denn hier ist der gemeinsame Ursprung mit der späteren Spitze noch deutlich zu erkennen. Vor allem waren es Tisch- und Handtücher, an denen man im späteren Mittelalter mehr oder minder kunstvolle Formen entwickelte.

Eine Darstellung der »Beschneidung Christi«, dem Rogier van Weyden zugeschrieben, im Brüsseler Museum (Nr. 59) zeigt an einem blauverzierten Tischtuche an den Enden quer übereinander geknüpfte Fransen, wobei die Enden paarweise herabhängen. Ein reicheres Muster erscheint auf einem Bilde von Barend van Orley in derselben Sammlung (Nr. 44) und auf einem älteren von Memling in St. Jean zu



Brügge, auf dem rechten Flügel des Triptychons von 1479. Handtücher mit reicherer Fransknüpferei finden sich z. B. auf einem Alt-Kölner Bilde »Maria mit dem Kinde« aus dem 15. Jahrhundert im Erzbischöflichen Museum zu Köln und auf der Darstellung »Christus vor Pilatus« vom Meister der Lyversbergschen Passion im Wallraff-Richardts-Museum daselbst (Nr. 88). Alle diese Fransknüpfungen werden nur aus einzelnen, ziemlich weit voneinander abstehenden Fäden gebildet, so daß sich große, meist über Eck gestellte, quadratische Formen ergeben.

Liegen die Fäden einander jedoch sehr nahe und werden sie je nach Bedürfnis bald nach rechts, bald nach links hin verknotet, so daß breitere Fadengruppen entstehen, so bildet sich eine Form der Knüpfarbeit, die wir heute als Macramé bezeichnen (vgl. Tafel 36). Doch hat diese Arbeitsweise nie eine dem Klöppeln oder Nähen nur einigermaßen gleiche Bedeutung erlangt. Der dem Arabischen entstammende Name läßt wohl wieder auf frühe Ausbildung im Oriente schließen, auch kommt heute noch diese Arbeit ziemlich häufig an cyprischen Stickereien vor. Ob *punto a groppo*, wie vielfach angenommen wird, in älterer Zeit wirklich die Macramé-Arbeit bezeichnet, muß noch dahingestellt bleiben. Jedenfalls hatte der Ausdruck nicht ausschließlich diesen Sinn.

Das Wesen aller Fransarbeit und auch des Macramé, sowie zum großen Teile der Posamenterie, besteht darin, daß ursprünglich nebeneinander liegende, gleichlaufende Fäden erst durch Verflechtung (beim Macramé durch Verknotung) in Schräg- und Querlagen gebracht werden. Darin beruht auch die große Verwandtschaft mit der Klöppelarbeit, die nach ähnlichen Grundsätzen verfährt und ihren Namen zunächst nur einem äußerlichen Hilfsmittel verdankt, nämlich den Holzspulen, um welche die Fäden herumgewickelt werden. Über diese Spulen wird allenfalls noch eine Schutzhülse gezogen; es wird so eine große Länge der Fäden und eine deutliche Sonderung und Reinhaltung ermöglicht. Auch der ältere Ausdruck »ad ossi« geht auf eine solche Äußerlichkeit zurück man verwendete nämlich auch Knöchelchen oder aus Knochen gefertigte Klöppel. Es haben sich solche auch noch erhalten (vgl. Mrs. Head »A Note on Lace Bobbins«. *Connoisseur* X, 154). Die Bezeichnung »piombini« hängt offenbar mit der Verwendung von Bleigewichten an den einzelnen Fäden zusammen.

Auf ein anderes äußerliches Hilfsmittel scheint wieder der englische Ausdruck »bone-lace« hinzudeuten. *Bone* bezeichnet im Englischen auch Fischgräten und solche wurden früher statt der heute üblichen Steck-

nadeln am Anfange und an den Rändern der Klöppelspitzen, bei weniger zarten Arbeiten auch im Innern des Musters als Stützpunkte während der Arbeit verwendet.

Nebenbei sei erwähnt, daß auch die Herstellung der Papier- oder Pergamentunterlage (Patrone, Musterbrief) für die Klöppelarbeit eine wichtige Vorarbeit ist; der Ausdruck *velin* (= Pergament) ist jedoch nicht auf die Klöppelspitze, sondern auf die Nähspitze der Barockzeit übergegangen, wo die Pergamentunterlage, wie wir sehen werden, noch größere Bedeutung erlangt hat.

Ein wesentliches Kennzeichen der Klöppelarbeit besteht darin, daß, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, immer mit Fadenpaaren gearbeitet wird.

Sollen bloß einzelne Fäden miteinander in Verbindung gebracht werden, so ist das Natürliche, sie an den Kreuzungsstellen zu knoten, um sie so in ihrer Lage festzuhalten; es ist dies in der Tat auch bei all den auf den erwähnten Bildern abgebildeten Fransenarbeiten und auch beim Macramé der Fall. Wenn man dagegen Fadenpaare kreuzt oder ineinander überführt, so kann ein bloß kreuzweises Verschlingen ohne Knotung die Fäden in ihrer Lage festhalten. Die durcheinander laufenden Fadenpaare bilden ein Geflecht, welches dadurch noch mehr gefestigt wird, daß die Fadenpaare vor und hinter der Kreuzung gedreht werden. Es ist gewissermaßen, wie wenn ein Strick durch einen anderen in der Weise hindurchgeführt wird, daß man ihn teilweise auflöst, zwischen die Drähte des anderen hindurchzieht und jenseits wieder zusammenwindet. Durch dieses Verfahren wird die Knotung vermieden, die das Geflecht leicht dick und plump macht und die Knotungsstellen der Zerstörung besonders aussetzt. Dieses höchste Ausnützen des reinen Flechtens ist somit das Wesen der Klöppelarbeit; der Name deutet, wie gesagt, im Deutschen wie auch in allen anderen Sprachen, nur auf ein äußeres Hilfsmittel hin.

Während die Näharbeit, wie wir sehen werden, immer mit einem fortlaufenden Faden, also reihenweise, vorgeht und an diesem reihenweisen Fortschreiten von Schlingen auch sehr leicht erkannt werden kann, ist die Klöppelarbeit sofort an den Drehungen und zopfartigen oder bei breiteren Stellen an den leinenartigen Verflechtungen festzustellen. (Abb. auf Tafel 45, 53 u. a.)

Wann und wo diese äußerste Vollendung der Flechtarbeit vor sich gegangen ist, wird sich kaum mehr mit unbedingter Sicherheit nachweisen lassen. Alle derartigen Errungenschaften haben ja so zahllose Vorstufen, die Versuche werden an so vielen Orten unternommen, daß

es für die allgemeine Entwicklung eigentlich nur wichtig ist, zu erkennen, wo die Versuche zuerst durchgeschlagen haben und allenfalls, woher für diesen Fall die Anregung gekommen ist.

Es ist möglich, daß, wie vielfach behauptet wird, die Klöppeltechnik sich zuerst in den Niederlanden, besonders in Flandern, ausgebildet hat. Gegen die Entstehung in Venedig könnte der Umstand sprechen, daß die Klöppeltechnik in Venedig später gegen die Näharbeit und die italienische Klöppeltechnik überhaupt gegen die nordische zurücksteht; doch kommt es auch häufig vor, daß eine Technik sich außerhalb ihres Entstehungslandes günstiger entwickelt als in diesem selbst. Die spätere Entwicklung beweist also nichts für die Entstehung. Jedenfalls hören wir (vgl. Seite 35), daß die ältesten nachweisbaren Klöppelspitzen — wenigstens in einem Teile Süddeutschlands — durch venezianische Kaufleute eingeführt worden sind. Andererseits ist es auch wahrscheinlich, daß die Klöppelarbeit schon vor der Entwicklung der eigentlichen Spitzen für andere Zwecke, nämlich für posamenterieartige Einsätze und Besätze, verwendet worden ist.

Ein frühes Stadium der Entwicklung ist wohl bei den Klöppelarbeiten erhalten, die selbst in Fransen ausgehen, wie es bisweilen in der frühen Renaissancespitze und heute noch etwa bei dänischen Arbeiten und Erzeugnissen aus den österreichischen Alpenländern der Fall ist. Bemerkenswerte Beispiele davon hat auch die Sammlung des Österreichischen Museums (vgl. Tafel 39).

Die uralte Flechttechnik, die Frau Schinnerer an ägyptischen Funden des 5. bis 7. Jahrhunderts n. Chr. festgestellt hat, und die auch heute noch in Ägypten, in Bosnien und bei den Ruthenen geübt wird, diese Technik hat mit der Klöppelspitze nichts zu schaffen; sie könnte nur zu interessanten Vergleichen zwischen antikem und neuerem Kunststreben anregen, was hier aber zu weit vom Ziele ablenkte.

Als älteste Urkunde für das Vorhandensein der Klöppelspitzen gilt ein Teilungsvertrag der Schwestern Angela und Hippolita Sforza Visconti, der am 12. September 1493 zu Mailand abgeschlossen (Palliser, S. 51), bisher aber vielfach mißverstanden worden ist; wir müssen ihn darum etwas näher ins Auge fassen.

Zunächst heißt es da:

» *Velleto uno d' oro filato.*«

» *Kleiner Schleier, Einer aus Gold  
genetzt.*«

Von frühen Netzarbeiten war ja schon (auf Seite 2) die Rede; so wird auch in dem Inventare des Besitzes der Herzoge von Burgund

vom Jahre 1393 eine »gorgerette de maille d'argent de Chippre« (ein netzartiger Kragen aus zyprischem Silber, d. i. aus einem Faden, der mit versilberten Häutchen umwickelt ist) erwähnt (Palliser, S. 67).

In der Mailänder Urkunde heißt es weiter:

»Payro uno fodrete di cambria lavorate a gugia.«		»Paar, Eines von Überzügen aus Leinen, mit der Nadel gearbeitet.«
---	--	--

Es ist das ein Ausdruck, mit dem natürlich jede Art von Stickerei gemeint sein kann.

»Lenzuolo uno di revo di tele, cinque lavorato a punto.«		»Decke, Eine aus Leinenfaden fünf in Kreuzstich (?) gearbeitet.«
---	--	---

»Punto« bedeutet in dieser Zeit gewiß nicht »Spitze«, wie Frau Palliser als sicher anzunehmen scheint, sondern einen Stich, ein Fadenkreuz bei gezählter Fadenstickerei; so findet sich der Ausdruck z. B. noch in Taglientes »Esemplario nuovo«, das 1531 zu Venedig erschienen ist. Wir haben hier also wohl Stickereien mit gezähltem Faden, wozu im Grunde auch die Netzarbeiten gehören, vor uns, wahrscheinlich eine Kreuzsticharbeit. Hören wir die Urkunde weiter:

»Peza una di tarnete d' argento facte a stelle.«		»Stück, Eines von Silberborten, gearbeitet mit Sternen.«
»Lenzolo uno die tele, quatro lavorato a radexelo.«		»Decke, Eine aus Leinen, vier in Netzarbeit.«
»Peze quatro de radexela per mettere ad uno moschetto.«		»Netzarbeiten, Vier zum Ansetzen an ein Schutztuch gegen Stechfliegen.«
»Tarnete una d' oro et seda negra facta da ossi.«		»Borte, Eine von Gold und schwarzer Seide mit Knöchelchen gearbeitet.«

Die letzte Bemerkung ist für uns wichtig, soll aber erst später eingehender besprochen werden; wir fahren zunächst fort:

»Pecto uno d' oro facto a grupi.«		»Brust, Eine von Gold, a grupi.«
-----------------------------------	--	----------------------------------

Dieser Ausdruck bedarf einer näheren Erklärung, da er bis jetzt immer völlig unrichtig aufgefaßt worden ist. Jedenfalls spricht diese Anführung nicht gerade für die Auffassung der Bezeichnung »a groppo« (»a grupo«) als Ausdruck für »Macramé«, da man kaum eine »Brust« in Macramé und Macramé in (starrem) Goldfaden ausführen wird. Nun bezeichnet aber der Ausdruck »groppo« oder »grupo« in den älteren Musterbüchern, so besonders auch in dem früher erwähnten Taglientes, nicht etwa eine Arbeitsart, sondern eine Form, und zwar verschlungene,

gebrochene oder geschwungene Linien, wie wir sie z. B. auf den bekannten blauen Fayencetellern Venedigs unter dem Einflusse morgenländischer Vorbilder ausgeführt finden. Tagliente bringt auf dem ersten Blatte derartige Formen und naturalistische Blätter und bezeichnet sie als »*li più facili groppi et foglie*«, so daß über den Sinn des Wortes an dieser Stelle kein Zweifel sein kann. Und bei Garzoni (»*La piazza univ.*« cap. 150, pag. 909, vgl. Gay, »*Glossaire archéologique*« pag. 537) heißt es 1560:

» <i>Quel lavorato con disegni, con groppi, con animali.</i> «	» <i>Gearbeitet mit Zeichnungen, mit Gruppen, mit Tieren.</i> «
--	---

Besonders beachte man auch die Erwähnung bei Valvassore (siehe Seite 46).

Später mag der Ausdruck vielleicht die für solche Formen besonders geeignete Schnürtechnik bezeichnet haben. Man vergleiche auch die Serie von sechs Blatt »Knoten« (geflochtenen Posamenten) Albrecht Dürers aus dem Jahre 1507 und das noch zu besprechende Musterbuch von Quentel vom Jahre 1545 (Blatt 29 ff.).

Kehren wir nun wieder zu der Mailänder Urkunde zurück:

» <i>Lavoro uno de rechamo facto a grupi dove erä suso le perle de Madonna Bianca.</i> «	» <i>Stickerei, Eine, a gruppi, darauf die Perlen der Donna Bianca waren.</i> «
--	---

Man erhält den Eindruck, als handelte es sich um eine Gold- oder Seidenstickerei, wie man sie häufig auf gleichzeitigen und noch späteren Trachten sieht, wobei ein Teil des Goldes oder der Seide eingestickt ist, der andere, netzartig geknotet und mit Perlen besetzt, frei über dem Stoffe liegt. Hiezu wären auch solche einfach verschlungene Formen, wie sie Tagliente als »*groppi*« darstellt, geeignet.

Nun folgt eine schwer zu erklärende Stelle:

»*Binda una lavorata a poncto de doi fuxi per uno lenzolo.*«

»*Fuxo*« wird gewöhnlich als »Klöppel« gedeutet und der Satz etwa so übersetzt:

»*Band, Eines, in Spitzenform, mit zwei Klöppeln gearbeitet, für eine Leinendecke.*«

Doch ist diese Deutung unmöglich richtig; denn eine Spitze oder Borte mit zwei Klöppeln allein herzustellen, ist einfach ein Ding der Unmöglichkeit. E. Lefébure hat daher »*doi*« als »*dodici*« mit »12« erklärt. Mit zwölf Klöppeln ließe sich nun wohl ein Band oder eine Borte herstellen, wenn sie auch immerhin noch schmal wäre. Vor allen Dingen erscheint es uns aber ganz undenkbar, daß man in einem Inventare die

Klöppelzahl eines Stückes anführt, da man diese doch nur bei genauer Untersuchung des Stückes, oft nur durch Auftrennen, feststellen kann und der Zweck des Inventars, ein Stück leicht auffindbar zu machen, durch eine derartige Bezeichnung gewiß nicht erreicht würde. Der Ausdruck »*fuvo*« muß jedenfalls einen ganz anderen Sinn haben, als die Erklärer bis jetzt angenommen haben. Wir dürfen uns ja, wie immer wieder betont werden muß, überhaupt nicht durch die heute übliche Bedeutung technischer Ausdrücke zu sehr beeinflussen lassen, wenn wir von vergangenen Zeiten sprechen. Ebenso durften wir ja unter »*radexelo*« (*reticello*) z. B. nicht das verstehen, was man heute gewöhnlich mit *Reticella* bezeichnet, obgleich Frau Palliser u. a. es allerdings tun; sondern wir müssen unter »*reticello*« einfach eine Netzarbeit begreifen (»*reticello*« als Verkleinerungswort von »*rete*«, »*Netz*«). So werden wir auch hier das Wort »*fuvo*«, wenn es überhaupt richtig gelesen ist, was mir leider unmöglich war festzustellen, nicht mit dem heute üblichen »*fuso*« oder dem häufigeren »*fusello*«, Spindel, Klöppel, für eins halten dürfen; dies umsoweniger, als an einer früheren Stelle der Urkunde der bereits erwähnte Ausdruck »*facta da ossi*« vorkommt und dort kaum eine andere Deutung als die einer Bezeichnung der Klöppelarbeit zuläßt. Daß man aber dieselbe Sache in einem Inventare mit zwei ganz verschiedenen Ausdrücken bezeichnete, ist doch höchst unwahrscheinlich; denn ob die Arbeit mit Holz- oder Bein Klöppeln gemacht wurde, kann man am fertigen Stücke natürlich nicht erkennen. Eher könnte der Ausdruck »*da ossi*« schon ein ganz ständiger technischer geworden sein und allenfalls auch dann angewendet erscheinen, wenn bei der Ausführung eines Stückes nicht wirkliche Beinchen, sondern Holz in Verwendung war. Wenn die Stelle also nicht überhaupt falsch gelesen ist, kann man sie vielleicht als Maß, als verschiedenartiger Faden oder anderes erklären. Für uns ist das Wichtigste, daß gegen den Begriff Klöppel, wie gesagt, schon die Angabe einer Zahl überhaupt spricht. Und der hier vorkommende Ausdruck »*a puncto*« scheint jedenfalls wieder auf eine kreuzstichartige Arbeit, überhaupt auf eine Stickerei, hinzudeuten und auf keine Spitze in unserem Sinne; diese ganze Stelle ist also für die Spitzengeschichte überhaupt belanglos.

Wenn man die besprochene Urkunde somit genau untersucht, findet man nicht eine einzige Stelle, die sich auf eine Spitze im späteren Sinne bezöge; es sind nur Netz- und gezählte Fadenarbeiten sowie farbige Posamenterien angeführt.

Dagegen läßt uns, wie gesagt, das früher erwähnte »*ad osso*« auf das Vorhandensein einer Art Klöppeltechnik schließen. Bezeichnend ist

es aber, daß an dieser einzigen Stelle, wo sicher von Klöppeln — oder hier Knöchelchen — die Rede ist, als Form eine Borte (tarnete) und als Stoff Gold und schwarze Seide angeführt werden. Wir erhalten also unbedingt nicht den Eindruck einer Spitze in unserem Sinne, sondern den einer ausgesprochenen bunten Posamenterie, was wieder dafür spräche, daß die Klöppeltechnik als solche eigentlich älter ist als die Klöppelspitze in unserem Sinne und daß zur Herstellung der Klöppelspitze eben eine ältere Technik verwendet wurde, wie ja auch bunte spitzenähnliche genähte Posamenterie (bunte Guipüren, vgl. Seite 94) älter sein können als die Nähspitzen selbst.

Wenn man aber annimmt, daß die Klöppeltechnik älter ist als die eigentliche Klöppelspitze, läßt sich damit auch die sonst rätselhafte Erscheinung besser erklären, daß sich schon mit frühen, verhältnismäßig einfachen, genähten Durchbrüchen ziemlich reiche Klöppelspitzen vereinigt vorfinden, und daß die Klöppelspitze schon früh die eigentliche Randspitze ›kat' exochen‹ wurde, obgleich ihre Technik umfassendere Vorbereitungen erfordert als die des Nähens. Das Klöppeln wurde eben fertig von der Posamenterie übernommen oder vielmehr die Klöppelspitze hat sich allmählich aus der Posamenterie heraus entwickelt, indem sie sich immer mehr dem Charakter einer Randverzierung der Wäsche anpaßte.

Am Ende des 15. Jahrhunderts war dieser Prozeß jedoch noch nicht vollzogen. In einem sonst rühmlich bekannten Werke über die Spitze wird allerdings die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano (1428—1464) im Berliner Museum erwähnt, deren geradlinig abschließender Halsausschnitt ›unzweifelhaft‹ nach dem Vorbilde einer Klöppelspitze gebildet wäre; ein Relief in der Art des Benedetto da Majano (1442—1497), ›Maria mit dem Kinde‹, in derselben Sammlung solle dafür eine, der später zu besprechenden Reticella verwandte, Zackenspitze zeigen. Herr Professor v. Loga in Berlin, der die Werke zu vergleichen die Güte hatte, konnte aber von dieser ›unzweifelhaften‹ Spitze nichts sehen. Es handelt sich in beiden Fällen um ein willkürliches Ornament des Bemalers, vielleicht um die allgemeine Angabe einer Stickerei, die man aber nur bei großer Voreingenommenheit für eine Spitze halten kann.

## II. DIE ITALIENISCHE SPITZE.

### A. DIE RENAISSANCE-SPITZE.

#### 1. IN ITALIEN SELBST.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß die ersten reicheren Spitzen die mit Klöppeln gearbeiteten sind; es ist auch bereits hervorgehoben worden, daß sich dies nur durch die allmähliche Loslösung der Klöppelspitze aus der Posamenterie erklärt.

Das Werk, das uns die wichtigsten Aufschlüsse darüber erteilt, ist das zwischen 1561 und 1562 bei Christoff Froschower in Zürich erschienene »*New Modelbuch / Allerley gattungen Däntelschnür / so diser zyt in hoch Tütschlanden geng und brüchig (gebräuchlich) sind / zu vnderricht jren Leertöchteren vnnd allen anderen schnürwürckeren / zu Zürych . . . durch R. M.*«<sup>1)</sup>

Es ist dieses für das Verständnis der Spitzenentwicklung hervorragend wichtige Werk anscheinend außerordentlich selten<sup>2)</sup>; aus diesem Umstände erklärt sich wohl, daß seine Bedeutung bisher von anderer Seite nicht genügend erkannt worden ist. Frau Palliser hat es übrigens irrtümlicherweise in die Jahre 1530—1540 versetzt.

Sehr viel bietet schon die kurze Einleitung; so heißt es gleich zu Beginn: »*die Kunst der Dentelschnüren / so jetz by fünff vn zwentzig jaren lang in vnseren landen vffkommen vnd brüchig worden sind. Dañ die selbigen im jar 1536 erstmals durch die Koufflüit vß Venedig vñ Italien ins Tütschland bracht worden.*«<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> »Neues Modellbuch — allerlei Art Klöppelbänder, wie sie derzeit in Ober-Deutschland gang und gäbe sind, für den Unterricht der Lehrmädchen und aller anderen Schnurwirker. Zürich . . . durch R. M.«

<sup>2)</sup> Ein Exemplar (bereits von A. Ilg in seiner »Terminologie« der Spitzen erwähnt) befindet sich in der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, ein zweites nach E. Lefébure (a. a. O., S. 255) in der Kgl. Bibliothek in München.

<sup>3)</sup> »Die Kunst der Klöppelbänder, die jetzt vor 25 Jahren in unseren Landen aufgekomen und (*seither*) gebräuchlich sind. Sie wurden nämlich im Jahre 1536 zum ersten Male durch Kaufleute aus Venedig und (*sonst*) aus Italien nach Deutschland gebracht.«



Zunächst ist der Ausdruck »*Dentelschnüre*« auffällig. »Schnur« hat hier natürlich nicht nur den heutigen engeren Sinn, sondern bedeutet, wie aus den Abbildungen ersichtlich wird, bandartige Streifen. Daß er dem italienischen »*dentelli*« (Zähnen) entstammt und dem französischen »*dentelles*« entspricht, ist wohl sofort klar, nur sollte man vermuten, daß sich das Wort auf die Zackenformen, wie sie nicht nur bei Randbesätzen, sondern (oft beiderseits) auch bei aufzunähenden Einsätzen vorkommen, bezöge; doch geht aus dem Schlusse der Einleitung ganz klar hervor, daß unter »Dentel« »Klöppel« gemeint sind. Denn es heißt da: die Spitze wird verschieden breit, je nach der Dicke des Fadens und »*So man darzu nimpt vil oder wenig dentel. Deß nim ein exempel. So dir d' Rosenmodel mit XV. zu schmal syn wurde / so nim darzu noch vier / acht / zwölf oder sechtzehn / bis er so breit wird als du jn haben wilt.*«<sup>4)</sup>

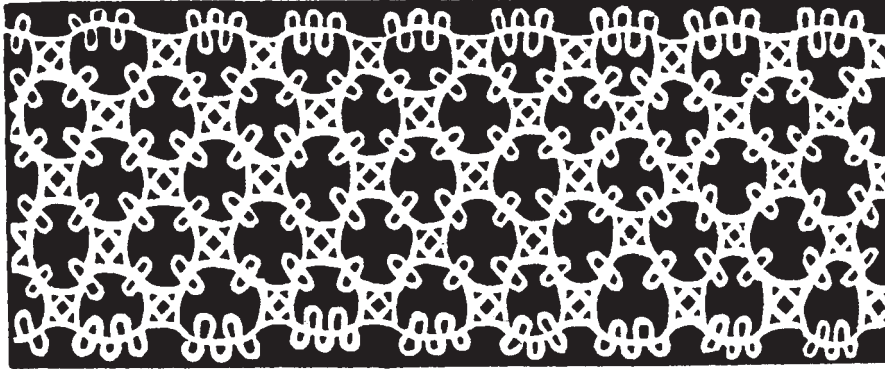
Beiläufig bemerkt, ist aber die Zahl XV nur ein Druckfehler, wohl für XIV oder für XVI; denn es wird, wie bereits besprochen, mit Klöppelpaaren gearbeitet, und es kommen in der Tat in dem ganzen Buche, in dem die Klöppelzahl stets angegeben ist, sonst nur gerade Zahlen vor; auch die oben zur Verbreiterung angeführten Klöppelzahlen sind nur gerade.

Wenn »Dentel« (Zähnen) nicht nur in dem deutschen Buche in der sonderbaren Bedeutung von Klöppel erschiene, so könnte man es den »*ossi*« (Knochen) an die Seite stellen; doch liegt hier wohl nur eine Umdeutung des Wortes beim Übertragen von einer Sprache in die andere vor. Man hörte den Ausdruck »*dentelli*« (Zacken), sah Klöppelspitzen und bezog nun den Ausdruck nur auf ein technisches Hilfsmittel. Ähnlich bezeichnet ja auch im Französischen (siehe Seite 126) »*dentelles*« grundsätzlich die Klöppelspitze, im Gegensatze zur Nähspitze, trotzdem das eigentlich durchaus nicht im Worte selbst liegt; man kann hier wohl an eine Umdeutung eines bereits vorhandenen französischen Wortes durch Anlehnung an das Italienische denken.

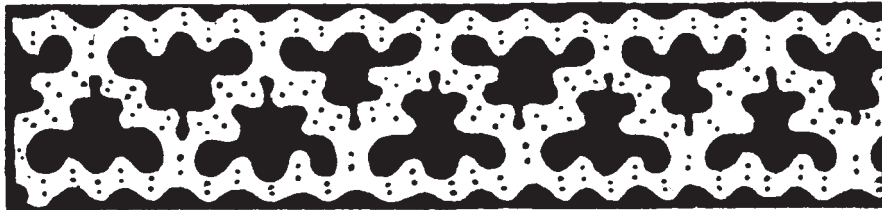
Solche gezackte (gezähnte) Posamenterien, wie die eben angeführten, bieten z. B. auch die folgenden französischen Erwähnungen aus der Zeit Heinrichs II.: »*passement jaune dentellé des deux cotés*« (»*Posamenterie, gelb, auf beiden Seiten gezähnt*«) und »*passement de soye incarnat dentellé d'un côté*« (»*Posamenterie aus hochroter Seide, auf einer Seite gezähnt*«). Frau Palliser denkt (a. a. O., S. 23) hier natürlich wieder an Spitzen, doch ist es wohl ganz klar, daß ein- oder zweiseitig gezackte Posamenterien (also wirkliche *passements*) gemeint sind.

<sup>4)</sup> »Je nachdem man viel oder wenig ‚Dentel‘ dazu nimmt. Zum Beispiele, wenn Dir der Rosenmodel mit 15 Denteln zu schmal würde, so nimm dazu noch 4, 8, 12 oder 16, bis er so breit wird, als Du ihn haben willst.«

**Goldmodel mit XXIII.**



**Spizmodel gstemlet mit XXIII.**



**Leitermodel glöchtlet mit XX.**



**Wolkenmodel blättlet mit XVI.**



**Herzmodel mit XVI.**



Abb. 10. Aus Chr. Frochowens »New Modelbuch«.

Wir kehren jedoch zu dem deutschen Modelbuche zurück. Was ihm besondere Bedeutung verleiht, ist, daß wir hier die einzige alte Quelle vor uns haben, die einen bestimmten Herkunftsort und eine genaue Jahreszahl für die Einführung der Klöppelspitze bietet. Natürlich kann sich dieses Jahr nur auf die erwähnte Gegend (die deutsche Schweiz) beziehen; doch liegt hier gewiß eine persönliche Erinnerung des Verfassers oder der Verfasserin vor, wie sich solche auch noch im Weiteren erkennen lassen.

Es wird nämlich weiter hervorgehoben, daß man sich zunächst mit der Nachahmung eingeführter Muster begnügt, dann aber eigene erfunden habe, »vil schöner dann die vorigen«, auch habe sich die Herstellung immer einträglicher erwiesen und weiter verbreitet. Bezüglich der Anwendung der Arbeiten heißt es:

»Von ersten wurdend dise schnür allein vff hembder brucht / jetz aber ists dahin kummen / dass mans brucht vff halssgöller (collari, Kragen) vff houbtlöcher / vff ermel / vff huben / zû borten / vff umgürt / in vnnnd vff fûrgürtle / in facetle (fazzoletti, Taschentücher) / in vnnnd vmb Schärtücher / in tisch vnd linalachen / küsse (Kissen) vnd bettziechen / vnd zû vil anderen dîngen on not zû erzellen/«<sup>5)</sup>

Daß solche »Schnüre« oder Einsätze ursprünglich für Hemden u. dgl. bestimmt waren, scheint, wie wir gesehen haben, auch in Italien der Fall gewesen zu sein; doch waren auch da schon bald ganz verschiedenartige Anwendungen gefolgt, einige haben wir ja schon kennen gelernt.

In der Vorrede des Modelbuches heißt es nun aber weiter:

»Vor jaren wyl das steppen vnd die erhebt arbeit nochmals in bruch was / ist nit zû sagen wie vil zyt vñ wyl die Näyeren (Näherinnen) ob eim kragen / houbtloch vñ anderem habed verzeeren müssen / mit großem kosten deren die sy in jren hüseren hieltend. Yetz mag wñ ein ring gält ein schnür koufft / vñ in wenig zyt vfgsetzt / vnd sölicher vnkost zû grossem teil erspart werdē. Do man nochmals die krâgē vñ anders mit gold vñ sydē durchzoch / hat man grossen kosten haben müssen mit seipffen wäschen / dess selbigen ist man jetzt überhebt / danñ diss alles diewyl es vß flächsinem fadē gemachet ist / die lougweschen (laugenwaschen) wol erlyden mag.«<sup>6)</sup>

<sup>5)</sup> »Zuerst wurden diese Bänder nur für Hemden gebraucht; jetzt aber ist es dahin gekommen, daß man sie auch für ‚Halsgöller‘ und ‚Houbtlöcher‘ (zwei bestimmte Arten von Kragen), für Ärmel, Hauben, Borten, Umgürtungen, in und auf ‚Fürgürtle‘ (wohl Lätze, wie ‚Fürtüchle‘ in Vorarlberg), an Taschentüchern, und um Schärtücher (nach dem Grimmschen Wörterbuche eine Art groben Tuches), an Tisch- und Leinenlaken, Kissen und Bettüberzügen sowie an zahllosen anderen Dingen verwendet.«

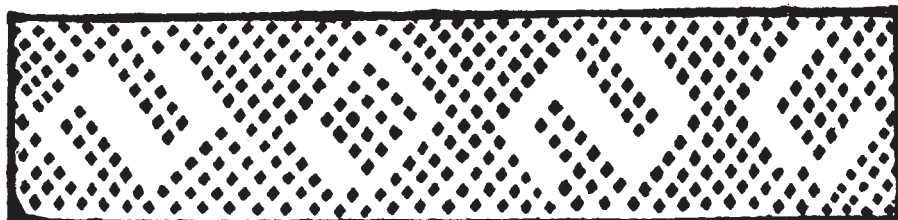
<sup>6)</sup> »Vor Jahren, als das Steppen und die erhöhte Arbeit noch in Übung war, brauchten die Näherinnen ganz unsäglich viel Zeit, um einen Kragen, ein ‚Houbtloch‘ oder anderes herzustellen, und es verursachte denen, die sie (die Näherinnen) in den

Andreacrüz mit S und D mit XXXII.

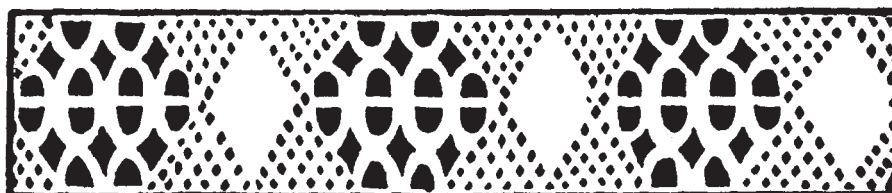
III



S und D gleichlet mit XXXII.



Blättemodel mit sternem mit XXVIII.



Krönle gleichlet mit XX.



D 117

Abb. 11. Aus Chr. Froeschows »New Modelbuche«.

Diese Stelle scheint uns eine der wichtigsten zu sein, um die rasche Verbreitung der neuen Kunstform in jener Zeit zu erklären.

Unbequem war das Waschen der bunt gestickten Leinwand, der bunten Posamenterien usw. natürlich auch früher; aber der mittelalterliche Dekorationsgeist, die Vorherrschaft der Farbe, das Gesetz der unbedingten Einheit und die damit zusammenhängende Gleichgültigkeit gegen individuelle Anforderungen des einzelnen Materiales ließ solche Unannehmlichkeiten eben als etwas Unabänderliches hinnehmen, wollte man nicht überhaupt auf Schmuck verzichten. Wo sich in jener Zeit das rein Materielle mehr geltend machte, wie in der Kleidung des Minderbemittelten, trug man diese Beschränkung gewiß nur mit Bedauern und weil es eben anders nicht ging. Jetzt sprach man sich über das Wesen eines Materials ganz offen aus. Die Renaissance, die das Individuum im Menschen anerkannte, ließ auch jedes Ding sozusagen »nach seiner Fassung selig« werden.

So gelangte man zu einem eigenen Wäschestil. In dem Augenblicke, als man die Farben in den Leinenrändern bewußt zurücktreten ließ, hebt sich die eigentliche Spitze deutlich aus der Posamenterie empor und es beginnt die folgerichtige Entwicklung der neuen Kunstform.

Natürlich wollen wir nicht sagen, daß der farbige Schmuck der Leinwand sofort und völlig verschwand; insbesondere die Rotstickerei, die übrigens auch waschecht ist, erhielt sich lange, doch stellt sie nicht die eigentliche Weiterentwicklung dar und zieht sich allmählich in die Volkskunst zurück.

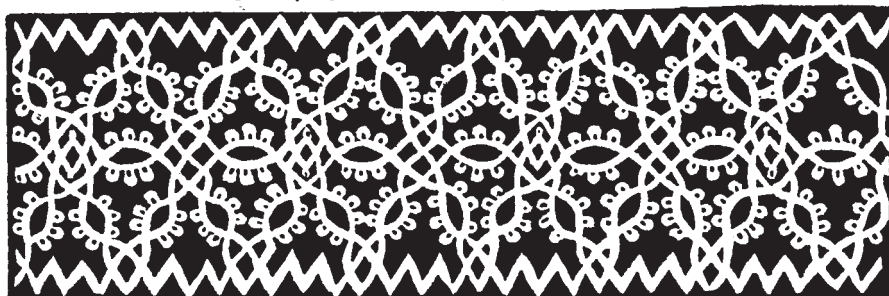
Auch ist es fast selbstverständlich, daß die neue Auffassung in den weitest entwickelten Ländern jener Zeit, in den Niederlanden und besonders in Italien, früher zum Durchbruche gelangt ist, als in anderen Gebieten; in Deutschland z. B. war dies zur Zeit, da das hier in Frage stehende Werk erschien, obgleich das Durchziehen von Gold und Seide daselbst gewissermaßen schon als überwundener Standpunkt angeführt ist, durchaus noch nicht geschehen. Das können wir, abgesehen von den Darstellungen gleichzeitiger Bilder, etwa Holbeins d. J., die immer noch viel farbige Stickerei auf Weiß zeigen, schon aus den weiteren Worten der Einleitung unseres Werkes erkennen:

*»Diewyl aber kein ding vnder der Sonnen so nütz vnd güt ist / das es nit missbrucht mög werden / so sind ouch dise schnür schon yetz dahin geratē / das*

Häusern hielten, bedeutende Kosten. Jetzt kann man um wenig Geld eine Schnur kaufen, in kurzer Zeit aufsetzen und erspart so die Kosten zum großen Teile. Da man die Kragen und anderes noch mit Gold und Seide durchzog, hatte man große Kosten wegen des Waschens mit Seife; jetzt ist man dessen überhoben, da alles aus Flachsfäden gemacht ist und so das Waschen mit Lauge verträgt.«

Zwyselstrick mit rosen mit XII.

X



Rosenmodel mit XVI.



Krönle mit XVI.



Spizle mit VIII.



Nadlemodel mit XXVIII.

XII

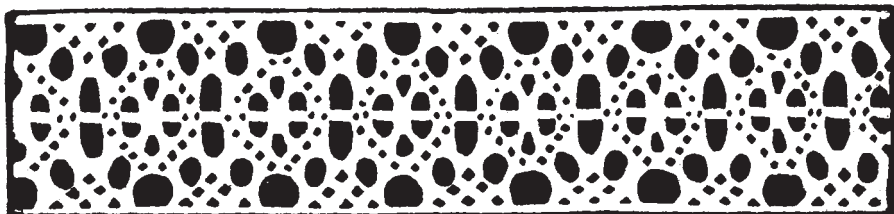


Abb. 12. Aus Chr. Froshowers »New Modelbuch«.

*mans zů überflüssiger wiegsame vñ hochfart brucht / die vss gold vñ syden macht / vñ sy mit goldin löublin (wohl Flittern) behenckt werdēd.»<sup>7)</sup>*

Das heißt also mit anderen Worten, daß die Klöppeltechnik, die man in diesen Gegenden zunächst an einfacheren »Schnüren« kennen gelernt hat, nun auch als Ersatz oder als Hilfsmittel für Goldstickereien und reichere Posamenterien verwendet wird. Aber nicht dieser bunte Schmuck an sich ist das Neue, sondern nur die Art der Herstellung. Übrigens wird in der Vorrede selbst hervorgehoben, daß die mit einem Kreuz versehenen Zeichnungen sich auch zur Ausführung in mehreren Farben eignen; ein Stück ist direkt als »Goldmodel« bezeichnet.

Es ist hier vielleicht der Ort, kurz darauf hinzuweisen, daß sich unter den frühen Klöppelspitzen tatsächlich ziemlich viele zwei- und mehrfarbige finden und somit eine Art Übergang von der Posamenterie zur echten Spitze bilden. Vieles der Art findet sich im South-Kensington-Museum und auch im Österreichischen Museum, das neuerdings treffliche Beispiele aus der ehemaligen Lipperheideschen Sammlung erworben hat. Die Farben entsprechen dabei immer den bunten Leinen- oder Seidenstickereien, zu deren Besatz sie dienen, z. B. Weiß-Blau, Braun-Blau, Weiß-Braun, Braun-Gelb, auch Weißleinen mit grüner Seide an einer mit Seide gestickten Schürze. Im Leipziger Museum (*J. M.* 31) finden sich Zacken aus grünen, weißen, roten und blauen Fäden, jede vierte Zacke ganz braun; die Farbenwirkung schließt sich wieder eng an die Stickerei an. Eine weiße und gelbliche Klöppelspitze haben wir unter anderen in Düsseldorf (2376) und in der Sammlung des Herrn Iklé in St. Gallen, die nun als Stiftung in das dortige Museum übergegangen ist, gesehen. Ein Beispiel aus der Sammlung des k. k. Österreichischen Museums bietet die Tafel 5 d.

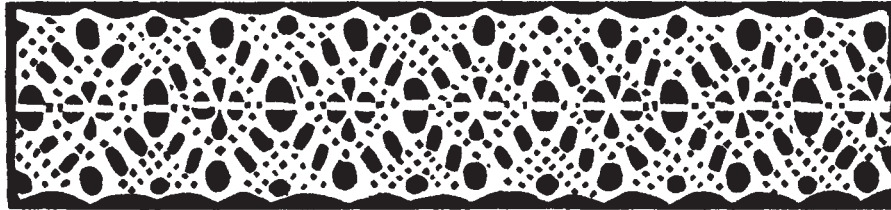
Übrigens erstreben auch ältere Nähspitzen bisweilen farbige Wirkung; so findet sich in der Ikléschen Sammlung eine genähte Spitze mit etwas Rot und Blau und rotem Gürtel an den in der Spitze dargestellten Gondolieren. Nicht selten ist auch die Verwendung von schwarzen Glasperlen für Augen, so in einer Zacke mit Löwen im Österreichischen Museum (Tafel 6 b).

Wir müssen nun aber noch einmal zu dem Spitzenbuche zurückkehren.

---

<sup>7)</sup> »Da aber kein Ding unter der Sonne so nützlich und gut ist, daß es nicht mißbraucht werden könnte, so ist es auch mit diesen Schnüren jetzt dahin gekommen, daß man sie übertriebener und hoffärtigerweise aus Gold und Seide macht und mit kleinen, goldenen Blättern (Flittern?) behängt.«

**Rädlemodel gspizlet mit XXVIII.**



**Andrescrüz zwysfach mit würfflen/ mit LVI.**

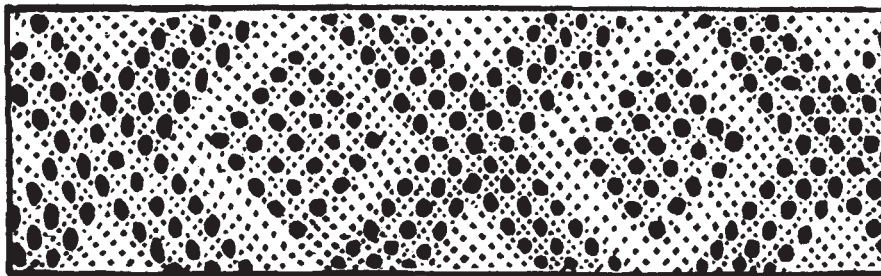


Abb. 13. Aus Chr. Froshowers »New Modelbuche«.

Im allgemeinen sind die Muster darin rein geometrischer Natur und stimmen völlig mit zahlreichen erhaltenen Klöppelspitzen, Durchbruch- und Netzarbeiten, deren Typus man also sicher mindestens bis in diese Zeit zurückdatieren darf. Bei dem einzelnen erhaltenen Stücke kann man natürlich die Entstehungszeit nicht genau bestimmen, da sich so einfache und der Technik entsprechende Muster besonders lange erhalten.

Hervorzuheben wären zum Beispiele ein Andreaskreuz und ein als »S und O glöchlet« bezeichnetes Muster, auch ein »Blättlemodel mit stern«.  
Sehr einfach ist das »Krönle glöchlet mit XX« (nämlich Klöppeln), während das »Spitzmodel gstemlet mit XXVIII« und die verschiedenen »Rosenmodel« und »Blättlemodel« schon mehr den Charakter der wirklichen Klöppelspitze zeigen (Abb. 10—13).

Das »Goldmodel mit XXVIII« und einige andere zeigen jedoch die Formen, welche die Goldspitze noch lange beibehält.

Auffallend ist die geringe Anzahl der heute als »Reticella« bekannten kreis-, rad- oder spinnenwebförmigen Ornamente; es mag sich das aus der für die Klöppeltechnik schwierigen Form erklären. Immerhin gehört das »Rädlemodel mit XXVIII« hierher, auch das »Rädlemodel gspizlet mit XXVIII«.



Über die einfachen geometrischen Formen geht nur ein einziges Muster hinaus, das »*Gilgen (Lilien) model gsteñlet mit XXIII*«.

Hier sehen wir ein Lilienmuster, wie wir es von dem Bilde der Vivarinischule in der Akademie zu Venedig und von Cesare Vecellio (Abb. 9) her bereits kennen. Bei diesem sehen wir eine Venezianerin in der um 1550 üblichen Kleidung dargestellt; in der Beschreibung dazu heißt es, daß damals die kleingelockten Haare aufkamen, und daß man ihnen um jeden Preis die Farbe des Goldes zu geben suchte:

»*indi successe l' industria delle picciole corone d' oro, ò d' argëto, intorniate de gigli, & da altri diuersi fiori . . . il velo di testa nero trasparente.*«

»*daher kam man auf die Erzeugung der kleinen goldenen und silbernen Kronen, welche mit Lilien oder anderen Blumen im Kreise besetzt waren — der Kopfschleier war schwarz und durchscheinend.*«

Der letzte Teil des Satzes sei hier übrigens nur so nebenher angeführt, weil er wenigstens mittelbar beweist, daß die Kopftücher selbst damals noch nicht spitzenartig ausgeführt wurden.

Auf dem Scheitel der dargestellten Dame sehen wir nun eine solche kleine Krone mit emporstehenden Lilien; auch der herabfallende Schleier ist am Rande mit denselben Formen geschmückt. Die Vorläufer dieser Form finden sich, wie schon erwähnt, übrigens bereits in der mittelalterlichen Kunst. Wichtig ist diese Gestalt aber als erstes Beispiel der sich später sehr reich entwickelnden symmetrischen pflanzlichen Motive in der Spitze. Ein frühes geklöppeltes Beispiel dieser Art finden wir auf Tafel 5 c.

Wenn wir das besprochene Züricher Modelbuch, das 1561—1562 erschienen ist, für Italien jedoch einen früheren Stand der Entwicklung kennzeichnet, mit gleichzeitigen oder wenig späteren italienischen Vorlagewerken vergleichen, so sehen wir, wie überraschend schnell sich dieser Kunstzweig damals in Italien entwickelt hat. Schon die große Anzahl der Werke und Ausgaben beweist das hervorragende Interesse, das diese Entwicklung begleitete und ermöglichte.

Es sollen hier keineswegs alle derartigen Veröffentlichungen angeführt werden, sondern nur einige der wichtigsten und soweit sie dem Verfasser selbst zugänglich waren.<sup>8)</sup>

<sup>8)</sup> Nach der etwas ungenauen Angabe der Miß Nevill Jackson (a. a. O., S. 16) befindet sich das älteste Klöppelspitzenmusterbuch (Venedig, 1557) in der Arsenalbibliothek zu Venedig; doch ist diese Anführung nach dem Folgenden wohl belanglos.

Bei der Betrachtung der Spitzenmusterbücher darf man aber natürlich nicht vergessen, daß jedes Buch auch ältere Muster mitführt und andererseits sich manchmal Versuche finden, die in der Praxis kaum Bedeutung hatten.

Das älteste Musterbuch (»Modelbuch«), das wir überhaupt kennen, ist das 1525 zu Zwickau erschienene, das E. Kumsch in der Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« (1903, S. 512 ff.) eingehend behandelt und mit Gottfried Leigel, einem Gehilfen Lukas Cranachs in Wittenberg, in Zusammenhang gebracht hat; doch enthält dieses sonst höchst wichtige Buch nur Vorbilder für Stickerei und Flechtweberei. Übrigens ist auch das älteste Werk, das Frau Palliser als Spitzenmusterbuch anführt, in Deutschland, und zwar 1527 bei Peter Quentel in Köln erschienen, ein Umstand, der sich allenfalls aus der früheren Entwicklung der Buchdruckerkunst in diesem Lande erklären ließe; doch sind auch in diesem Buche keine wirklichen Spitzen oder auch nur Durchbrüche enthalten. Auf Blatt 13 finden sich allerdings zwischen den verschiedenen Teilen einer geometrisch bestickten Decke breite, aber ganz einfache, Luftsäume mit kreuzförmigen Fadenlagen; mit wirklichen Durchbrüchen kann man diese Formen aber nicht auf eine Stufe stellen. Am äußeren Saume setzen freiere Bildungen, wieder in Gestalt stilisierter Lilien, an; doch erinnern diese, da sie anscheinend auch zu einer bunten Stickerei gehören, mehr an die ausgeschnittenen bunten Zacken des Mittelalters, als an die erwähnten italienischen Arbeiten, wie sich überhaupt in diesem Buche noch durchaus mittelalterliche Anklänge vorfinden. Aber selbst wenn man diese Lilien den italienischen vergleichen und als vereinzelte Vorläufer der neuen Richtung ansehen will, darf man hier noch nicht von einem Vorlagewerk für Spitzen sprechen. Nicht einmal Netzarbeiten, die in gewissem Sinne der Spitze oder wenigstens dem Durchbrüche näher kommen, haben in diesem Buche Bedeutung. Es erscheinen wohl einige Figuren in ein Netz eingezeichnet; doch kann hier mindestens ebensogut an eine gezählte Fadenarbeit, Kreuzstich oder Verwandtes, gedacht sein, wie wir das in dem sofort zu erwähnenden Musterbuche Taglientes deutlich erkennen werden. Jedenfalls gehört das Werk im ganzen einer Geschmacksrichtung an, die vor der Verbreitung der Spitze herrschte.

Auch Zoppinos »Esemplario« (Venedig 1530) und Taglientes »Esemplario nuovo« (Venedig 1531) enthalten noch keine Spitzen oder ausgesprochene zu künstlerischer Eigenart entwickelte Durchbrüche. Unter den Sticharten, für welche die Vorzeichnungen berechnet sind, wird zwar der »punto in aere« und »punto disfilato« erwähnt, charak-

teristische Formen der späteren Art, die wir unter diesem Namen verstehen, finden sich aber nicht, auch nicht für den »punto disfilato«.<sup>9)</sup>

Das erste Blatt bei Tagliente zeigt:

»*li più facili groppi et foglie*« | »*die leichtesten Gruppen und Blätter*«

worauf bereits hingewiesen wurde.

Im Schlußworte heißt es:

»*è serva uè più facile a riparare sun tela di burato ouero altra sia tesuta chiaro accio possa meglio cōtar le fila*« | »*und es ist zweckmäßig, sich beim Lernen der Burato-Leinwand oder einer anderen weitläufig gewebten Art zu bedienen, damit man die Fäden leichter zählen könne*«.

Wir haben hier die Erklärung für die vielen Netze in den alten Musterbüchern; es handelt sich keineswegs immer um Netzstickerei oder gar um Durchbruch.

Das 1552 bei Giovanni Andrea Valvassore in Venedig erschienene »Esemplario nuovo« steht in gewissem Sinne noch auf einer niedrigeren Stufe der Entwicklung als das schon 1546 erschienene Werk von Pagan und sei darum vor diesem erwähnt.

In der Einleitung werden hier wieder genannt:

»*Frisi di diuersi sorte fogliami groppi moreschi & arabeschi fegure de più sorte ucelli volanti, & animali terrestri & fiore da diverse sorte vasi . . .*« | »*Friese verschiedener Art, Blattwerk, maurische und arabische Gruppen, allerlei Figuren, fliegende Vögel und Landtiere, auch verschiedenerlei Blumen, Vasen . . .*«

Doch ist das alles nur für Stickerei gemeint. Auf dem Gebiete der Stick- und Flechtwebereimuster scheinen auch die nordischen Musterbücher für Italien in mancher Beziehung vorbildlich gewesen zu sein; so enthalten nach E. Kumsch die Werke des Zoppino, Tagliente, Valvassore und Serena (Opera nova) eine ganze Reihe Wiederholungen des erwähnten sächsischen Werkes vom Jahre 1525. Es trifft diese Beobachtung mit der Lefébures zusammen, der sich auch Verhaegen (a. a. O.,

<sup>9)</sup> Es sei hier eine Stelle aus Verhaegen (a. a. O., S. 16) erwähnt: »Dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, des officiers de la république portant le titre de *Proveditori alle Pompe* rendirent plusieurs ordonnances interdisant de porter dans la ville des *punti in aere* ou *in aria* sous peine de 200 ducats d'amende. L'une d'elles, datant de 1514. . . .« Dagegen sagt Urbani de Gheltof (Trattato storico tecnico della fabbricazione dei Merletti veneziani, Venedig 1878, S. 33), auf den diese Notiz gewiß zurückgeht, daß diese Vorschriften der Proveditori alle Pompe aus den Jahren 1616, 1633 und 1634 stammen.

S. 18, Anm.) anschließt, daß sich nämlich in den italienischen Musterbüchern die Adler, heraldischen Abzeichen, Eichenblätter, Eicheln, die naturalistischen Jagddarstellungen u. a. deutlich von den eigentlich italienischen Ornamenten abheben und auf deutsche Vorbilder schließen lassen. Es handelt sich übrigens dabei fast durchaus um Netzarbeiten und andere Stickereien. In der Stickerei war ja auch sonst der Norden Italien voraus; man erinnere sich nur an die hohe Entwicklung der englischen Stickerei im Mittelalter. In mancher Beziehung können die nordischen Muster dann natürlich auch auf die italienischen Spitzen eingewirkt haben; wichtigere nordische Einflüsse, wie sie z. B. in den italienischen Netzstickereien kaum zweifelhaft sind, kann man in den italienischen Spitzen aber kaum nachweisen.<sup>10)</sup>

Die erwähnte Stelle des Valvassore macht übrigens auch wieder klar, daß manche Ausdrücke, wie *fogliame* und *groppo*, die später für Spitzen und Durchbrüche gebraucht wurden, schon vor deren Ausbildung üblich waren und später erst auf verwandte Formen der Spitze übertragen wurden.

In Pagans »Opera nuova« (Venedig 1546) herrschen im ganzen gleichfalls noch Netz- und sonst gezählte Fadenstickereien vor, darunter auch die später bei Durchbrucharbeiten so beliebt gewordenen schräggestellten Z-Formen (vgl. Tafel 9 b) sowie figürliche Darstellungen. Doch finden sich bereits auch Streifen und ganze Flächen mit weiten Netzen, die wir uns durch Entfernen eines großen Teiles der Leinenfäden entstanden denken können, und zwar in Formen, die für die Durchbrucharbeit charakteristisch sind; besonders die Streifen sind für uns wichtig, da sie offenbar hauptsächlich als Randumfassungen gedacht sind. Die Auflage von 1554 spricht dabei wieder von »ponti tagliati« und von »ponti gropposi«, wobei hier der Sinn vielleicht nicht mehr der frühere ist.

Das Werk Pagans ist eigentlich das erste, das wirklich auf unser Gebiet gehört, wenigstens in bezug auf Randdurchbrüche als Auflösung der Stoffe.

Von noch größerer Bedeutung ist aber desselben Autors 1558 erschienene Veröffentlichung »La gloria et l' honore de ponti tagliati, e ponti in aere« (»Ruhm und Ehre der Durchbrucharbeit und Luftstickerei«).

---

<sup>10)</sup> Ein deutsches Musterbuch, das den Namen einer Herzogin von Braunschweig trägt und dem Anfange des 17. Jahrhunderts entstammt, kennt der Verfasser nur aus einem Aufsätze im »Magazine of Art« (1902, S. 179, »A book of Lace Patterns in the National Art Library«). Die abgebildeten Beispiele betreffen aber nur netzartige Arbeiten; für die Geschichte der Stickerei ist es allerdings wichtig, die Zusammenhänge mit den deutschen Stechern zu sehen.

Wir können hier schon voraussetzen, was bei späteren Werken ganz sicher ist, daß unter »ponti tagliati« die (aus der Durchbrucharbeit hervorgehenden) mehr geometrischen, unter »ponti in aere« die freieren, pflanzlichen oder figürlichen, Ornamente gemeint sind. Wie wir gesehen haben, kommt letzterer Ausdruck auch bereits bei Zoppino (1530) vor; doch entspricht in den Abbildungen dort noch nichts dem, was man später unter dieser Bezeichnung versteht.

In den Hauptformen stimmen die Ornamente der »ponti tagliati« und »ponti in aere« bei Pagan noch ganz mit den auf Leinwand oder im Netz gearbeiteten überein; auffallend ist jedoch, daß sich teilweise sehr enge, teilweise sehr weite Netze vorfinden, und daß die ausgesprochen spitzenartigen Besätze bereits reich entwickelt sind.

Die weiten Netze, die wir schon in Pagans älterem Werke gefunden haben, zeigen uns das allmähliche Loslösen des freien Ornamentes vom Stoffe (man vgl. Tafel 17); zuerst erscheint es auf dem festen Gewebe, dann allenfalls im engen Netze, sodann im weiten und zuletzt nur mit ganz freien, nach dem Bedürfnis der Festigung geordneten, Verbindungsstegen, der Absicht nach also völlig frei. Doch ist die Entwicklung einstweilen noch nicht so weit gelangt. Wir meinen unter den großen und kleinen Netzen natürlich nicht die verschieden großen Quadrate, die wir in Spitzenbücher, um die Zeichnungen im Maß ändern zu können, angegeben finden.

Das Stadium des weiten Netzes läßt sich aber an zahlreichen ausgeführten Arbeiten verfolgen, wie auf der Tafel 14. Ranken und Blätter im weiten Netze erscheinen als »Punto a fogliami« auch in Giovanni Antonio Bindonis »Il Monte« (libro secondo, Venezia, 1559; den ersten Teil kennt der Verfasser nicht).

Zu bemerken sind in diesem Werke auch die breiten, aber gewiß bunt gedachten, Zacken. Wirkliche Spitzenzacken reicherer Form finden sich trotzdem noch nicht; diese werden eben von Anfang an mehr in Klöppeltechnik als in der hier dargestellten Näharbeit ausgeführt. Das lehrt uns auch die Betrachtung älterer Bilder und ausgeführter Arbeiten.

Ein männliches Bildnis von G. B. Moroni († 1578) in der Berliner Gemäldegalerie (Nr. 167) zeigt uns z. B. an Hals und Ärmeln schmale Durchbruchstreifen, Quadrate mit Rauten und diagonal angeordneten Figuren, wie sie der frühen Durchbrucharbeit eigen sind; der äußere Besatz ist jedoch abgenäht und nur durch eine einfache Knötchenreihe gebildet, also noch sehr einfach.

Ein ziemlich frühes Beispiel von Reticella und reicherer Zackenspitze bietet ein Damenbildnis von Giov. Ant. Fasolo († 1572) in der

Dresdener Galerie (Nr. 249); hier sind Kragen, Manschetten und Taschentuch damit geschmückt. In derselben Sammlung findet sich auch ein Bildnis der Eleonore von Toledo von Agnolo Bronzino (Nr. 338 b). Das Hemd endet hier mit einer schwarzen netzartigen Stickerei und einer Spitze, die, wie es scheint, in Silber geklöppelt ist, so daß wir hier selbst in Italien noch einen Nachzügler früherer Kunstentwicklung sehen können.

Lassen uns schon die gemalten Darstellungen ähnlicher Art meist genähten Durchbruch und als eigentliche Zacken, wenn sie reicher entwickelt sind, Klöppelarbeit vermuten, so ist das bei den erhaltenen ausgeführten älteren Stücken fast durchaus der Fall.

Wie große Fortschritte indes die Klöppelspitze seit jener Zeit gemacht hat, auf die das Züricher Modelbuch zurückführt, kann man aus dem Werke »Le Pompe« ersehen. Es ist 1562 zu Venedig erschienen; doch waren schon 1560 eine frühere Auflage und 1557 und 1559 Werke unter gleichem Titel voraufgegangen, die uns allerdings nicht bekannt geworden sind.

Der volle Titel des Buches von 1562 lautet:

» — *Le Pompe — Libro secondo. Opera nuova, nella quale si truovano varie & diverse sorti di mostre, per poter far Cordelle, ouer Bindelle, d'Oro, di Seta, di Filo, ouero di altra cosa. Dove le belle, & virtuose Donne potranno far ogni sorte di lauoro, cioè Merli di diverse sorte, Cauezzi, Colari, Maneghetti, & tutte quelle cose che li piaceranno.*«

» — *Prachtwerke — Zweites Buch. Ein neues Werk, in dem man allerlei Muster findet, um Schnüre und Bänder von Gold, Seide, Zwirn usw. herzustellen. Wonach die schönen und tugendhaften Frauen alle Arten von Arbeit, Spitzen verschiedener Sorte, Kappen (?), Kragen, Armkrausen und was ihnen beliebt, werden anfertigen können.*«

Hier kommt denn der Ausdruck »merli« in unserem Sinne vor. Auch sehen wir hier auf die Zacken größeres Gewicht gelegt als in irgend einem der bisher besprochenen Werke. In den Formen stimmen diese Klöppelzacken im allgemeinen mit den bereits bekannten Randbesätzen überein; besonders bemerkenswert sind aber diejenigen, mit denen durchbrochene Streifen verbunden sind. Sie zeigen durchaus die Form, die wir sonst bei Durchbruchstreifen gewohnt sind. Man findet genau dieselbe Einteilung in kleine Quadrate und schräglaufende Formen; es

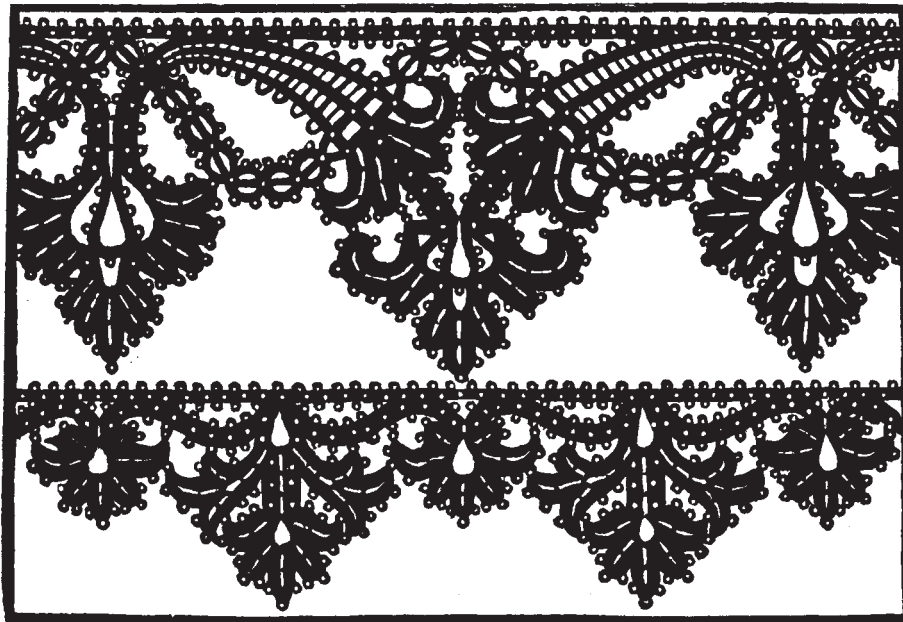
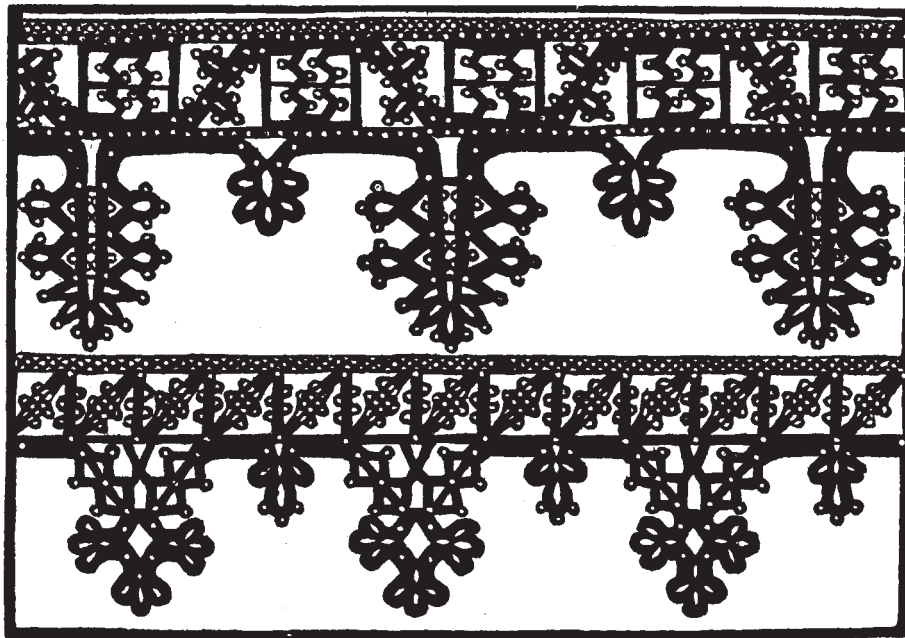


Abb. 14 und 15. Aus dem Werke »Le Pompe«, Venedig, 1562.



Abb. 16. Bildnis der Bianca Cappello (um 1575) in den Uffizien zu Florenz (nach einer Photographie von Alinari).



sind hier aber beide Teile schon zu einer einheitlichen Klöppelarbeit verbunden.

In den Abbildungen 14 und 15 bringen wir einige Muster aus dem Buche; wir machen besonders auch auf das breitere Stück mit den Füllhörnern aufmerksam, da es mit dem Kragenrande des gleichfalls hier (Abb. 16) dargestellten Bildnisses der Bianca Capello fast völlig übereinstimmt. Natürlich kann das Vorbild dieser gemalten Spitze auch mit der Nadel gearbeitet gewesen sein; von dem inneren Teile des Kragens ist dies als ziemlich sicher vor auszusetzen, aber auch von den Zacken selbst nicht unwahrscheinlich. Es liegt überhaupt ziemlich nahe, anzunehmen, daß die von rein geometrischen Grundformen mehr abweichenden reicherer Gestaltungen früher in Nadelarbeit versucht wurden, als in geklöppelter. Es wird dadurch unsere Beobachtung, daß in der Renaissancezeit die eigentlichen Zacken meist geklöppelt erscheinen, nicht widerlegt; denn die meisten Zacken, auch die reicherer, sind eben geometrischer Art. Die eigentlichen Nähzacken beschränken sich, wie gesagt, zumeist auf Bogen, Stäbchen und Punkte. Für reichere Formen liegen allerdings auch schon ältere ausgeschnittene Zacken (vgl. Abb. 2) als Vorstufen vor. Wenn nun aber auch reichere Formen, wie die erwähnten mit den Füllhörnern, in Klöppeltechnik versucht werden, so beweist dies nur, wie sehr man diese Technik gerade für die Ränder bevorzugt. Es mag dazu nicht nur die größere Raschheit und dadurch Billigkeit der Arbeit beigetragen haben, sondern auch die gerade für Ränder empfehlenswerte Geschlossenheit der Klöppelspitze, bei der sich die Fäden vom Rande immer wieder schleifenähnlich ins Innere zurückziehen. Da die italienischen Renaissancespitzen auch fast durchaus stärkeren Fäden verwenden, als er heute üblich ist, haben die Klöppelspitzen mit ihren kräftig durchgeführten Hauptlinien fast mehr Halt als die reihenweise geschichteten Nähspitzen.

In dem eigentümlichen Linienflusse, den viele Muster des Werkes »Le Pompe« zeigen, verrät sich auch sonst das Wesen der Klöppelspitze, die vor allem auf möglichst ununterbrochenes Durchführen der Fäden gerichtet ist und daher die Formen gerne rundet und für die eingeführten Fäden wieder einen Rückweg sucht, so daß die Mittellinien der Zacken und andere Formen meist gespalten erscheinen (man vgl. auch Abb. 19).

Wir müssen uns hier erinnern, daß wir in unserer zeitlich geordneten Aufzählung erst mit diesem Werke in jene Zeit gerückt sind, in der das Züricher Modelbuch erschienen ist, so daß wir die gewaltigen Fortschritte der Spitze in Italien recht deutlich zu erkennen vermögen.

Auf ein 1563 erschienenes Werk von Calepino sei nur kurz hingewiesen; desgleichen auf Domenico de Franceschis »Fede« (Venedig, 1564). In diesem erscheint uns besonders die reiche Entwicklung des symmetrischen Pflanzenornamentes im weiten Netze bemerkenswert, da es Formen bietet, die für die eigentliche Renaissancespitze sehr bezeichnend sind und sich besonders im Norden noch lange erhalten haben. Andererseits ist der Zusammenhang mit den frühen ausgeschnittenen und bunt gestickten Zacken gerade bei diesen Formen sehr deutlich.

Einen sehr bedeutenden Schritt nach vorwärts stellt das Werk von Federigo de Vinciolo (Federic de Vinciolo) dar, dessen erste Auflage 1587 zu Paris erschienen ist.

Uns liegt von alten Drucken nur die 1589 bei Eleazar Thomysi in Turin erschienene vierte Auflage vor. Wenn übrigens innerhalb drei Jahren vier Ausgaben und diese noch in verschiedenen Auflagen erscheinen konnten, so ist das gewiß ein Beweis für die Bedeutung des Werkes und auch für den Anteil, den man an solchen Erscheinungen nahm.

Die Muster sind, wie Vinciolo in der Vorrede sagt, teils in Italien gesammelt, teils von ihm selbst erfunden worden.

Bei ihm haben sich die mit der Nadel gearbeiteten, durchbrochenen Ränder und Zacken bereits zu einem solchen Reichtume der Form entwickelt, daß auf diesem Wege, d. h. innerhalb der italienischen Renaissancebewegung, kaum mehr Fortschritte gemacht werden konnten. Selbst bogenschießende Amoretten finden sich für freigenähte Arbeit berechnet.

Besonders häufig erscheinen auch schon die strahlenförmig von einem Punkte ausgehenden, sozusagen spinnennetzförmigen, Ornamente, die wir heute besonders unter dem Ausdrucke Reticella verstehen, und die sich um so reicher entwickeln konnten, als man sich vom Zwange des Fadenkreuzes mehr und mehr befreit hatte. Ausnahmsweise kommt sogar schon eine nicht aus konzentrischen Kreisen bestehende, sondern spiralige Spinnennetzbildung vor, ein Motiv, das sich später fast nur in der spanischen Spitze fortgeführt findet. Selbst unter den Zacken, die gleichfalls sehr weit entwickelt sind, gibt es schon einige, die geschlossene Kreise, nicht nur Spitzbogen und Halbkreise darstellen. (Vgl. dazu aus etwas späterer Zeit, Abb. 20.)

Wir finden wohl etliche Beispiele dieser Art ausgeführt, aber doch äußerst selten; man kann annehmen, daß hier nur Versuche vorliegen, das in seiner inneren Geschlossenheit so recht renaissancemäßige Spinnen-

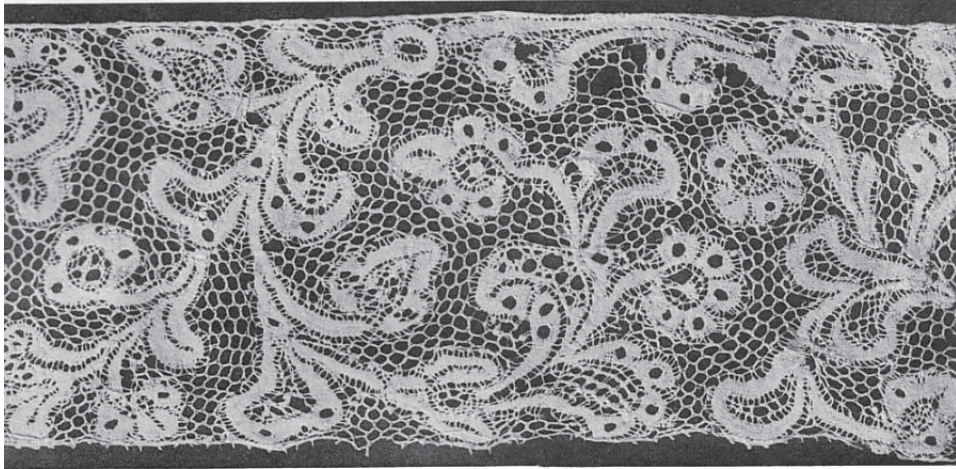


Abb. 17. RÜCKSEITE EINER KLÖPPELSPITZE IN »MAILÄNDER ART«

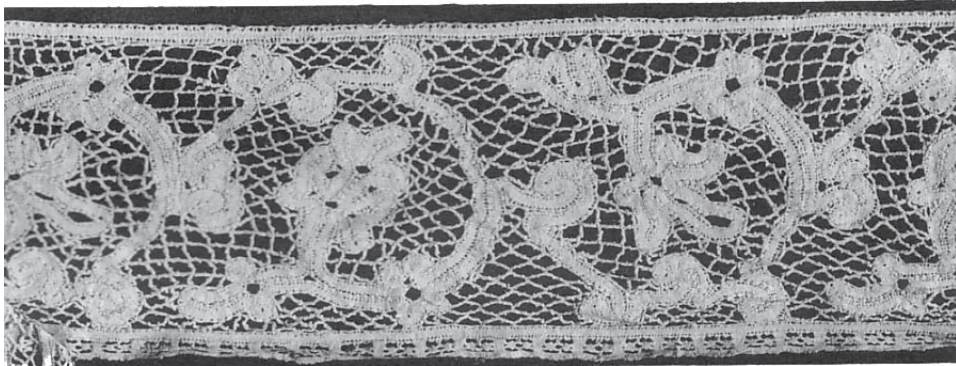


Abb. 18. KLÖPPELSPITZE MIT GROSSENTEILS EINGEHÄNGTEN GRUNDNETZFÄDEN

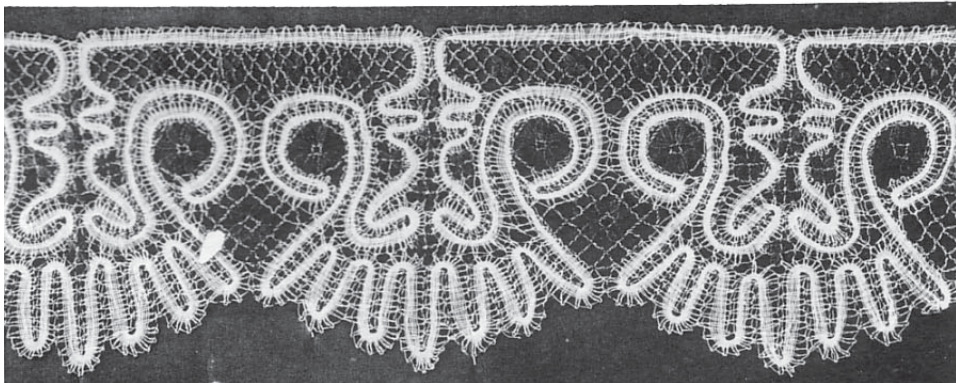


Abb. 19. BUNTE RUSSISCHE KLÖPPELSPITZE  
ZWEITE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

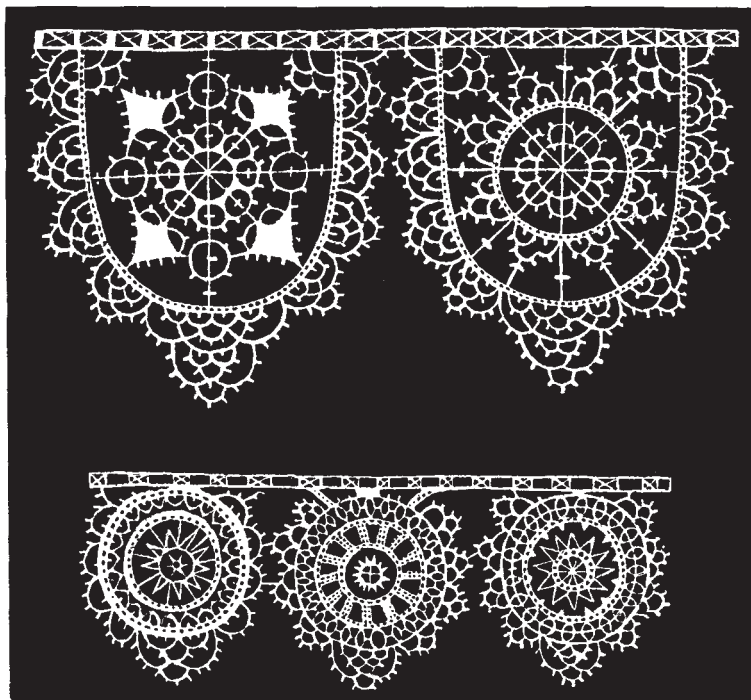


Abb. 20. Aus Cesare Vecellios »Corona delle nobili et virtuosi donne«.

netzmotiv womöglich überall und in immer neuem Wechsel zu verwerten, während man sich in der Praxis auf besonders geeignete Anwendung beschränkte.

Ganz nebenbei sei hier erwähnt, daß wohl die häufigen spitzbogigen Randzacken der Renaissance mit dazu verleitet haben, von »gotischen« Spitzen zu sprechen; doch ergibt sich der Spitzbogen ja manchmal in der Renaissance, z. B. beim Übergange von Rundbogen in ein Spiegelgewölbe.

Der Entwicklungsstufe nach ziemlich gleichzeitig mit Vinciolo sind die ohne Jahreszahl bei Gasparo Crivellari in Padua erschienenen Blätter, von denen wir zwei der bemerkenswertesten wiedergeben (Abb. 21 und 22).

Die 1596 bei Giac. Franco in Venedig verlegte »Nuova inventione« zeigt uns dieselbe Verfeinerung der Nähspitze wie Vecellio. Die rankenförmigen und sonst in Streifen verteilten Muster werden als »frizi in aire« (»Luftstreifen«), die in kleine Quadrate verteilten als

»Mostrelli di radicelli per colari  
et magetti«

»Muster von Reticella für Kragen  
und Armkrausen«

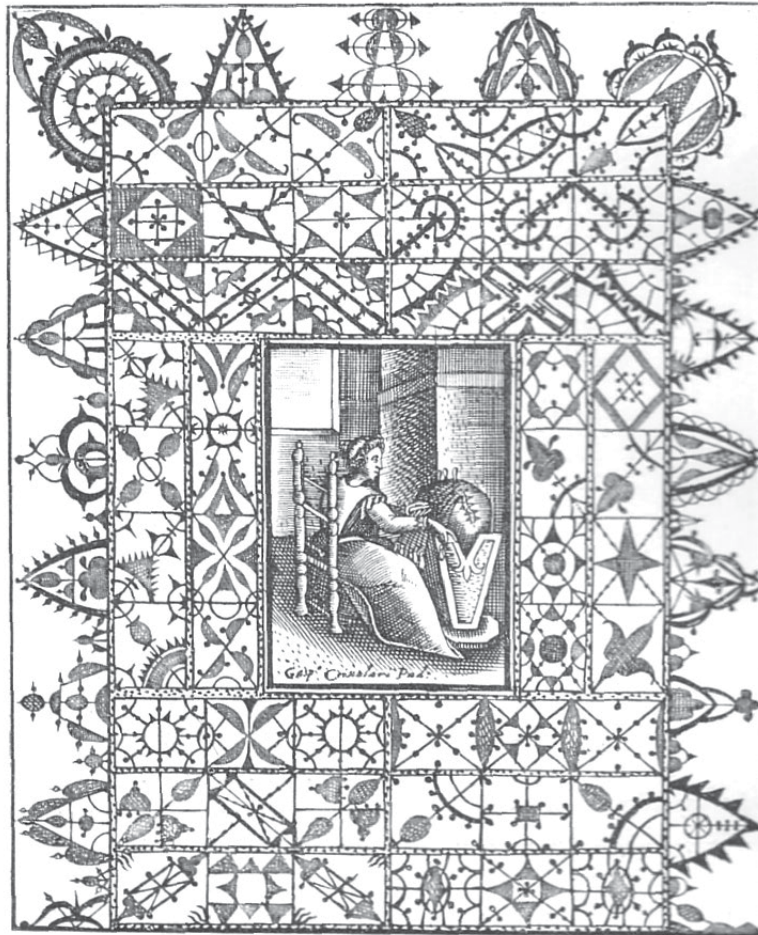


Abb. 21. Aus dem Spitzenmusterbuche des Gasparo Crivellari.

bezeichnet. Die eigentlichen Spinnenwebmuster, die übrigens nicht allzu häufig sind, kommen merkwürdigerweise gerade in Zacken vor, »Merli di redicello« genannt. Bemerkenswert ist, daß die kleinen, unscheinbaren Bogensäumchen, die wir, wie gesagt, bis in die früheste Zeit der beginnenden Spitze verfolgen können, einmal als »ponto in arcato« bezeichnet erscheinen.

Worin die besondere Eigentümlichkeit des »Ponto Gaetano, novamente vssato« (»Gaetaner Spitze, neuerdings in Brauch«) besteht, können wir heute kaum mehr nachfühlen. Bei Cesare Vecellio finden wir die Gaetanerinnen, ähnlich wie die Toskanerinnen, nur durch gestickte Schürzen

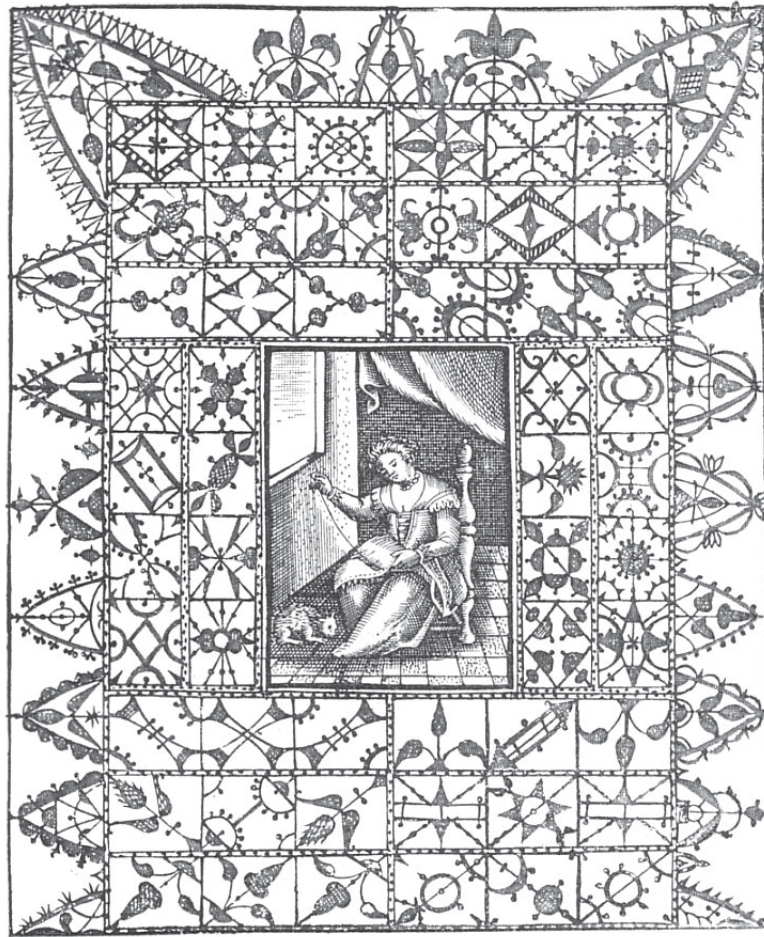


Abb. 22. Aus dem Spitzenmusterbuche des Gasparo Crivellari.

ausgezeichnet. Wie man aus Vecellio überhaupt deutlich ersehen kann, standen damals offenbar alle italienischen Landschaften in bezug auf die Spitze weit hinter Venedig zurück. Bei den Florentinerinnen werden »frange d'oro« (»Goldfransen«), bei den Neapolitanerinnen »passamenti di seta« (»Seidenposamenterien«), nur bei Ischianerinnen »merletti lavorati di refe sottilissimo« (»Spitzen aus feinstem Zwirne«) erwähnt. Allerdings wird schon 1545 in einem Inventare des Besitzes der Margaretha von Frankreich, Schwester Franz I., von »fine dentelles de florence pour mettre à des collets« (feine Florentiner Spitzen, an Kragen zu heften) gesprochen, womit wohl Leinenspitzen gemeint sein können.

### Merli a redicello alla Spagnola.

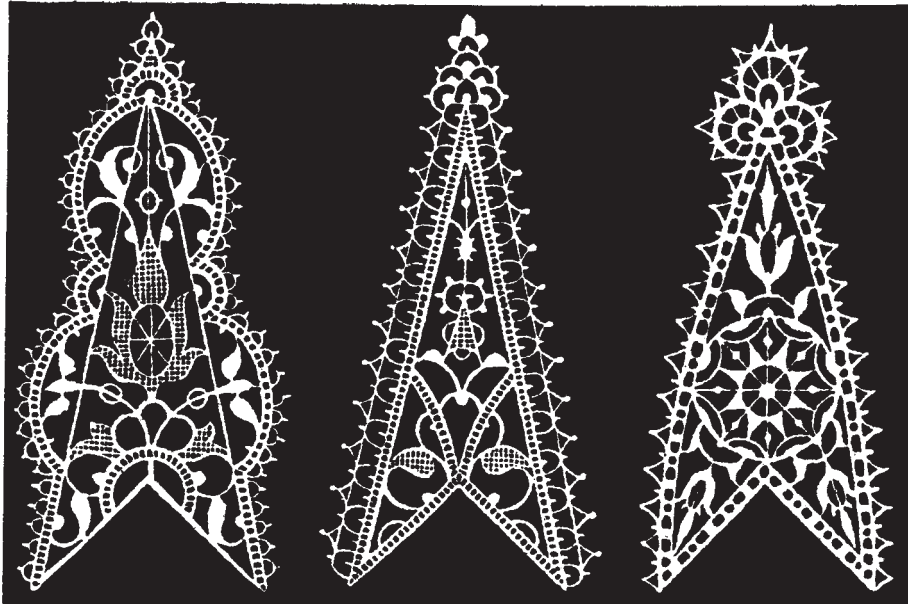


Abb. 23. Aus Giac. Francos »Nuova inventione«.

Bei Franco findet sich auch eine Handkrause »di ponto fiamengo« (»flämische Spitze«); doch ist ein wesentlicher Unterschied gegenüber den übrigen Mustern nicht zu erkennen, höchstens daß die flämischen etwas spießiger, die italienischen etwas voller zu sein scheinen; doch möchten wir darauf, da die Wirkung vielleicht eine zufällige ist, keinen Wert legen. Auch die »Merli a redicello alla Spagnola« (»Reticellaspitzen in spanischer Art«, vgl. Abb. 23) sind kaum von gleichzeitigen italienischen Arbeiten zu unterscheiden, wenn nicht etwa eine gewisse Bizarrerie und Häufung des Spinnennetzes bereits als eigentümlich spanisch gelten kann. Diese Eigenschaften lassen sich übrigens auch an einer sehr reichen alten Spitzenmustersammlung des Österreichischen Museums (Tafel 15 bis 20) erkennen, die wohl nicht mit Unrecht als spanisch angesehen wird. Daß in Spanien, Süditalien und vielleicht auch an anderen Orten vereinzelt von Italien unabhängige Anregungen stattgefunden haben können, ist schon früher (S. 20) erwähnt worden; doch scheinen sie, wie schon die vielen italienischen Musterbücher beweisen, für die Weiterentwicklung gegenüber dem oberitalienischen Einflusse, nur von geringem Belange gewesen zu sein.

Ein weiterer Beweis für die große Bedeutung, die der italienische Geschmack in diesen Dingen am Schlusse des 16. Jahrhunderts

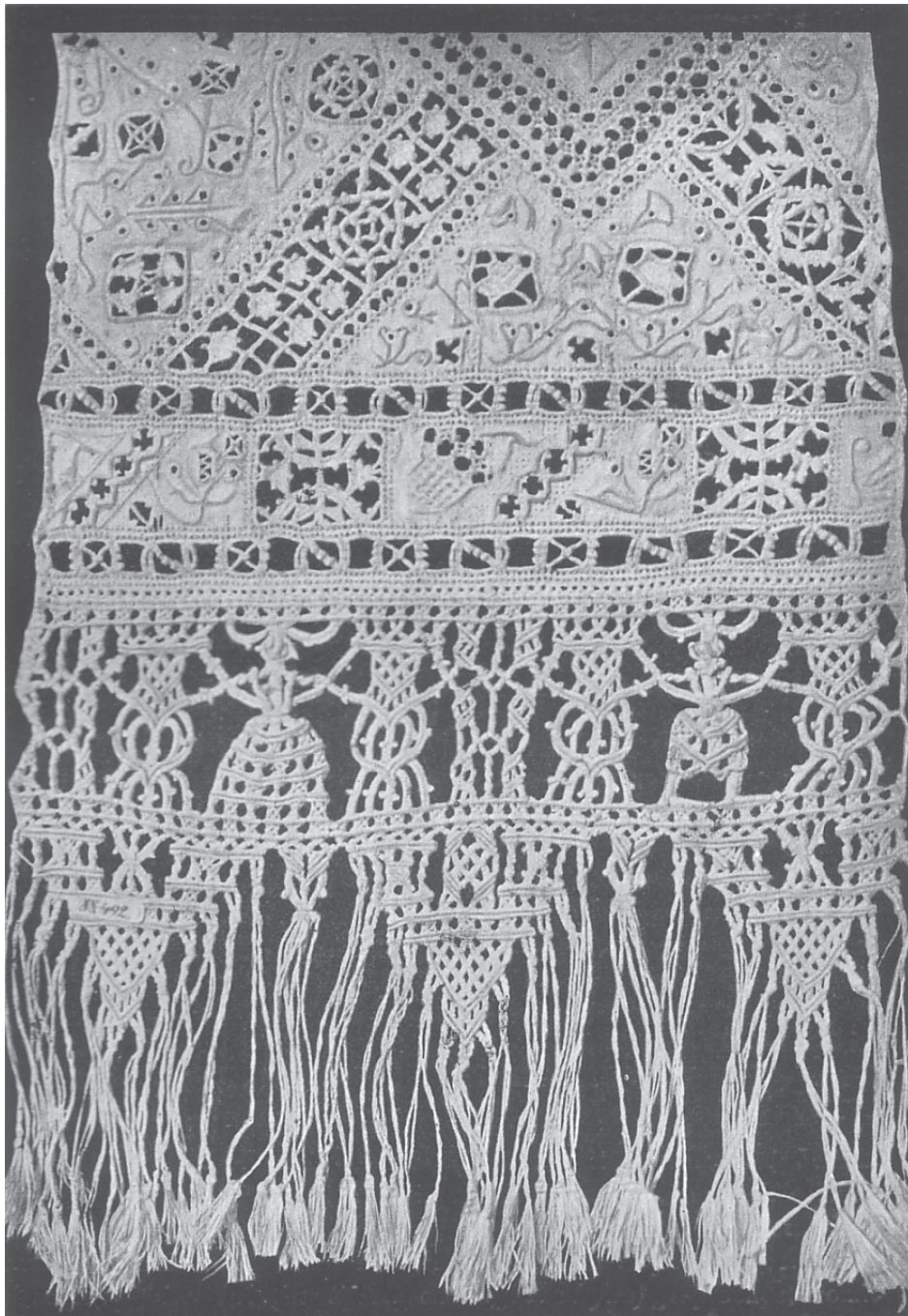


Abb. 24. Leinendurchbruch und Hochstickerei mit Macraméspitze um 1600, im Berliner Kunstgewerbe-Museum.



bereits für ganz Europa erlangt hat, ist ein 1592 in Venedig erschienenes Werk Cesare Vecellios in vier Büchern (von dem uns übrigens nur die vierte, im Jahre 1597 erschienene Auflage zugänglich war):

» *Corona dellenobili et virtuose donne, Nelquale si dimostra in varij disegni, tutte le sorti di Mostre di punti tagliati, punti in aria, punti a Reticello, e d' ogni altra sorte, cosi per freggi, come per Merli, & Rosette, che con l' Aco si usano hoggidì per tutta l' Europa.*«

» *Krone der edlen und tugend-samen Frauen.*

*Worin in verschiedentlichen Zeichnungen alle Arten von Mustern in Durchbruch, Luftstich, Reticella usw. sowohl für Streifen, als für Spitzen und Rosetten gezeigt werden, so wie sie jetzt allenthalben in Europa üblich sind.*«

Es wird also in dem Titel selbst schon darauf hingewiesen, daß diese Kunstübung zu jener Zeit in ganz Europa, d. h. wohl im westlichen und mittleren, im Schwange war; Cesare Vecellio, der damals auch schon allerorten für sein von uns bereits oft erwähntes Kostümwerk sammelte, scheint mit seinen Worten auch andeuten zu wollen, daß er die Muster wirklich aus den verschiedenen Ländern erhalten habe.

Wir können aber auch bei ihm Unterschiede, die von vorneherein auf verschiedene Herkunft schließen ließen, nicht erkennen. Es mag dies zugleich eine Warnung sein, heute bei jedem alten Stücke eine bestimmte Zuweisung in dieser Hinsicht treffen zu wollen; es wird dies tatsächlich nur in den allerseltensten Fällen möglich sein.

Bemerkenswert ist, daß in den zahlreichen figürlichen Darstellungen bei Vecellio die ursprünglichen Netzklinien schon sehr selten geworden sind. Im ganzen können hier aber nur einige Formen hervorgehoben werden, die über das bisher Besprochene hinausgehen.

Das vierte Buch bringt auf dem ersten Blatte unter Bogenstellungen in der Tracht jener Tage Männer und Frauen, die einander die Hände reichen. Es ist dies in damaliger Zeit kein so seltenes Motiv, entspricht aber kaum mehr der späteren Entwicklung, die das vorwiegend Figürliche (wie auf Tafel 25 a) zugleich mit dem rein Geometrischen und Architektonischen immer mehr zurücktreten läßt. Wir erinnern uns, ein der Darstellung bei Vecellio verwandtes Stück im Hamburger Kunstgewerbemuseum gesehen zu haben (1890, 328); ähnlich sind auch die hier (Abb. 24) abgebildete Spitze im Berliner Kunstgewerbemuseum und einige neuerworbene des Österreichischen Museums. Diese Arbeiten sind übrigens in Macramé ausgeführt, das, wie man sieht, die Entwicklung der Nähspitze mitmacht, aber doch nie solche Wichtigkeit hat und immer mehr zurücktritt, je mehr Wert auf Schärfe oder Leichtigkeit der Arbeit gelegt

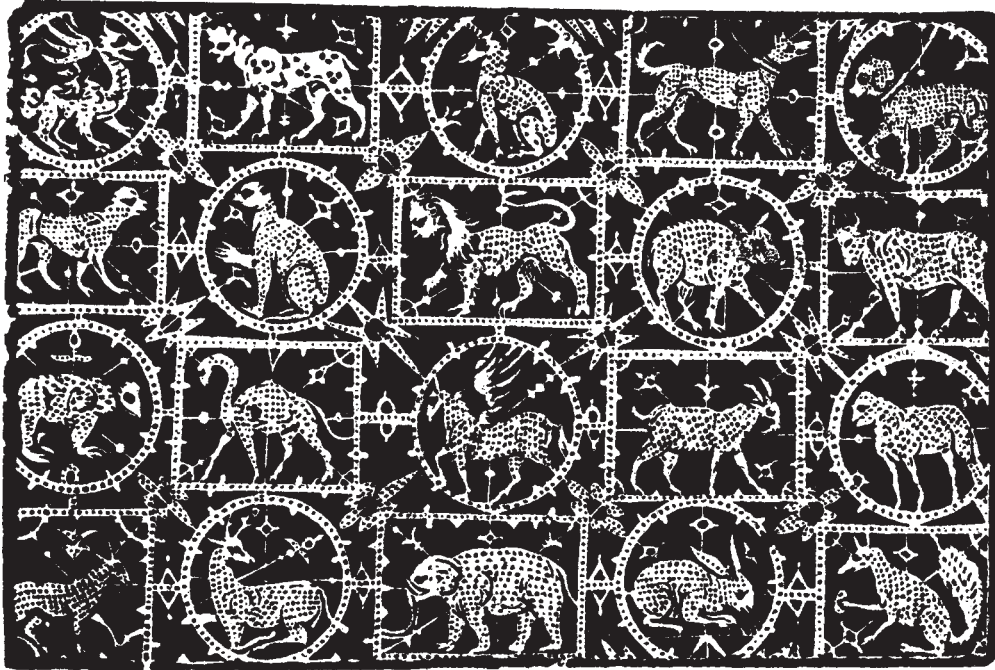


Abb. 25. Aus Cesare Vecellios »Corona delle nobili et virtuose donne«.  
Schlußblatt des IV. Buches.

wird. Nur für farbige Oberkleidbesätze (Posamenterien) erhält sich die Macraméarbeit ununterbrochen bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts hinein.

Bemerkenswert ist auch das Schlußblatt des IV. Buches bei Vecellio (Abb. 25). Hier sind rechteckige und kreisförmige Rahmen schachbrettartig wechselnd über die Fläche verteilt und mit Tierfiguren gefüllt. Die ganze Anordnung erinnert an spätantike Fußbodenmosaiken oder Stuckarbeiten. Vielleicht liegt hier ein unmittelbarer antiker Einfluß vor, vielleicht hat aber auch nur die Gleichheit der Kunstströmungen zu gleichem Ziele geführt. Die einzelnen Tiere entstammen übrigens zum größten Teile dem Formenschatze der seit dem frühen Mittelalter überlieferten Textilkunst und sind auf Netzarbeiten nicht selten. Eine derartige Nähspitze haben wir aber nirgends gefunden; doch bringen merkwürdigerweise die angeführten »Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle« (Heft 1) eine verwandte geklöppelte Decke aus dem Jahre 1599, bei der sogar mehr menschliche Figuren als Tiere vorhanden und selbst die Randzacken als menschliche Gestalten gebildet sind. Es handelt sich hier aber wohl um eine mehr oder weniger vereinzelte Sonderbarkeit, die man nicht als stilbildend ansehen

kann. Das gilt übrigens wohl auch von manchen Zeichnungen der Musterbücher; immerhin erlaubt uns ein Vergleich des Entwurfes aus Vecellios Werke mit einem ausgeführten Stücke des Österreichischen Museums wenigstens ungefähr eine Zeitbestimmung für diese Arbeit zu treffen.

Das Grotteskornament dieses Stückes (Tafel 10) läßt sich am besten in jener Zeit verstehen. In den meisten anderen Teilen Italiens herrschte damals allerdings schon eine ganz zähe Spätrenaissance oder die beginnende Barockkunst; in Venedig und zum Teile auch im Norden konnte die Renaissance aber noch so frische und reine Formen schaffen, die noch unmittelbar an die zartesten raffaelischen Grottesken gemahnen.

Auch die Verbindung mit der Reticella hat nichts Auffälliges für jene Zeit. Nur müssen wir berücksichtigen, daß, wie so viele alte Spitzen, auch diese nicht im ursprünglichen Zusammenhange erhalten ist, sondern, einmal verletzt, dann wieder ausgebessert, vielleicht auch mit Rücksicht auf eine neue Verwendung umgearbeitet worden ist. Jedenfalls gehört diese Arbeit aber zu den allerfeinsten und lieblichsten Schöpfungen, die sich auf dem Gebiete der Spitze überhaupt erhalten haben.

Von freiem und großem Zuge sind die Muster, welche das »*Studio delle virtuose dame*« der Isabella Catanea Parasole (Rom 1597) bietet; wir werden aber vielleicht am besten tun, damit gleich einige Arbeiten aus der Sammlung des Österreichischen Museums in Verbindung zu bringen, so Tafel 28.

Wir hätten solche Arbeiten wieder als »ponto in aria« zu bezeichnen. Die Spitze auf Tafel 9 a, welche fast genau mit einer der Parasole stimmt, wäre dagegen wieder »ponto a reticella«.

Die gleichfalls in diesem Werke vorkommenden Arbeiten »de maglia quadra« und »de maglia a meza mandolina« (amandolina), die auch sonst, z. B. in der 1600 erschienenen »*Pretiosa gemma*« derselben Künstlerin zu finden sind, können hier als Abart der Netzarbeiten nicht näher besprochen werden.

Sehr reichhaltig ist ein drittes Werk der Parasole, das »*Teatro delle nobili et virtuose donne*«, das 1616 in Rom erschienen ist; die Reticella ist hier in sehr hohem Grade entwickelt. Von Stücken im Österreichischen Museum können wir etwa den Kragen (Tafel 7) auf eine Stufe stellen; bei dieser Arbeit ist übrigens das Fadenkreuz der ursprünglichen Leinwand noch deutlich über den ganzen halbkreisförmigen leeren Raum hinweg zu verfolgen.

Bemerkenswert sind in dem Werke der Parasole auch mehrere Decken, deren Leinwand nur innerhalb einzelner runder oder eckiger Flächen ausgeschnitten und ausgenäht ist, während die übrigen Teile mit erhabener Stickerei bedeckt sind. Derartige Stücke, die sich auch in der Sammlung des Österreichischen Museums (Tafel 4 a, 6 a) und sonst in größerer Zahl finden (vgl. das Werk über die Wiener Spitzenausstellung von 1906), wären nach der Parasole als »Lavoro di ponto reale e reticella« zu bezeichnen. Doch kommen solche Arbeiten gewiß nicht erst in dieser Zeit vor.

Auch finden sich in dem Werke als äußere Umfassungen Klöppelspitzen, die wieder ganz denen in der Sammlung des Österreichischen Museums (z. B. Tafel 40) entsprechen. Überhaupt wird bei der Parasole auf die Klöppelspitze auffällig viel Wert gelegt; es sind solche bis zu hundert Paaren und mit sehr kompliziertem Reticellamuster wiedergegeben.

Jedenfalls zeigen die Werke des Cesare Vecellio und der Parasole bereits die höchste Vollendung dieses Stils.

Weiter ins 17. Jahrhundert hinein erschöpft sich dann die Erfindung.

Zu erwähnen wären allenfalls die »Corona« der Lucrezia Romana (Venedig, 1625), ein Werk von Pietro Paolo Folli »Ghirlanda«, das zugleich Schönschreibübungen, eine Anweisung über doppelte Buchführung und anderes enthält und so recht nahelegt, wie sehr die Spitzenarbeit ein wesentlicher Bestandteil häuslichen Unterrichtes und häuslicher Beschäftigung geworden ist. Auch einige Neuauflagen früherer Werke erscheinen noch; etliche deutsche, französische und zum Schlusse englische Werke schließen sich an. So noch im 16. Jahrhunderte das zuerst 1597 erschienene Werk von Siebmacher (der, beiläufig bemerkt, den Ausdruck »Spitzlein« für Zacken gebraucht) oder das »Neue Modelbuch« von Jakob Foillet, das übrigens auch mit französischem Titel 1598 zu Mömpelgard herauskam; Foillet diente dann dem Werke von Mignerak (Paris, 1605) als Hauptunterlage. Erwähnt sei noch ein 1601 bei Matthes Beckers in Frankfurt a. M. gedrucktes »Schön neues Modelbuch«, das »Teutsche und Welsche« Model enthält, und zwar sowohl für Stickerei, als für »Zinnigen oder Spitzen«. — 1605 erschien in Frankfurt a. M. ein »Newes Vollkommenes Modelbuch« von Wilhelm Hoffmann, in dem »Vierhundert schöne, auserwählte künstliche und ausgeschnitten, sowol Italiänische, Frantzösische, Niederländische, Engeländische als Teutsche Mödel und Muster für Nadelspitzen« enthalten sind. Ein 1607 bei Sigmund Lathomus, gleichfalls in Frankfurt a. M., erschienenenes »Schön neues Modelbuch« enthält sogar 600 Muster, bei denen wieder alle diese

Herkunftsorte genannt werden; überwiegend sind aber ebenso wie bei Hoffmann die offenbaren Entlehnungen aus italienischen Werken. Aus Hoffmann wäre nur noch ein Kragen mit Darstellung einer Hirschjagd in Ranken hervorzuheben, wobei der äußere Besatz aus auffallend dünnen naturalistischen Blumen gebildet ist, wie sie sonst nicht zu finden sind und am ehesten an Orientalisches erinnern. Doch liegt hier wohl nur ein zufälliges Zusammentreffen vor, das durch den in Stoffen und Stickereien der deutschen Spätgotik und Renaissance häufig auftretenden, an Stillosigkeit grenzenden, Naturalismus erklärt wird.

Musterbücher, gleich den erwähnten, erscheinen noch bis in das 18. Jahrhundert; aber die eigentliche Entwicklung des in ihnen vertretenen ersten großen Stiles der Spitze ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts, und zwar im wesentlichen auf italienischem Boden zum Abschlusse gelangt. Dieser Stil ist hauptsächlich gekennzeichnet durch geometrisches Ornament, durch ziemlich häufiges Vorkommen von Tier- und Menschenfiguren und anfangs noch durch die Seltenheit, jedenfalls aber durch die strenge Stilisierung, des Pflanzenornamentes. Von Tier- und Menschengestalten wären außer den schon erwähnten Beispielen die auf den Tafeln 32 und 33 hervorzuheben, wobei vielleicht auch noch einmal auf den schon früher erwähnten Zusammenhang der italienischen mit den deutschen Musterbüchern hinzuweisen wäre; denn es sind dies ursprünglich wohl für Netzstickerei gedachte Muster. Von Blumen sind besonders Lilien und Nelken wegen ihrer strengen Form beliebt (Tafel 14 b und 20 rechts oben); seltener sind Eicheln (Tafel 17) und Nachklänge des im späteren Mittelalter so wichtigen Granatapfelmusters (Tafel 26 a und 31 unten) sowie tulpenähnliche Blüten, die man besonders von orientalischen Stoffen und keramischen Erzeugnissen her zu sehen gewohnt war. So reiche und freie Blüten wie bei dem Stücke auf Tafel 28 b kommen wohl nur in später Renaissancezeit und dann nur vereinzelt vor.

Bezeichnend für die Renaissancezeit ist vor allem auch die Art der Motivverteilung. An Stelle der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig vorherrschenden Arabeske ist die echt renaissancemäßige Grotteske und damit eine freiere Gliederung getreten. Zahlreiche und voneinander getrennte Teile, deren Wirkung sich schon auf verhältnismäßig geringer Raumfläche ausgleicht, sind nun das Merkmal.

Ebenso wie die echte Renaissancebaukunst immer wieder von Zentralbauten träumt, strebt die Renaissance-Dekoration womöglich in sich geschlossene, dem Quadrat oder Kreise nahekommende, Formen an; daher die Bevorzugung der Reticella. Als reichstes Beispiel dieses Strebens kann die erwähnte Zeichnung am Schlusse des vierten Buches

von Vecellios Corona gelten (man vergleiche die Tafeln 21 ff., 29 b); aber sogar bei Längsstreifen suchte man durch Auflösung in einzelne Quadrate demselben Grundsatz zu folgen (vgl. Tafel 8 a, b). Wichtig sind dann die kleineren symmetrischen und die auf kurze Distanzen einander genau entgegengesetzten und daher einander gewissermaßen aufhebenden Formen. Hiezu gehören vor allem die außerordentlich beliebten S-Formen, die ja durch zwei einander entgegengesetzte Halbkreise gebildet werden (vgl. Tafel 4 b, 5 c, 9 b, 14 a, 18—20). Bei dem Beispiele auf Tafel 25 b sind die S-Formen schon miteinander in Verbindung gebracht. Sehr beliebt sind auch diagonale Anordnungen innerhalb der einzelnen Quadrate, wobei wieder ein rascher Ausgleich der aufeinander folgenden Teile möglich ist (vgl. Tafel 14 b). Im »*Studio delle virtuose donne*« (1597) der Parasole kommt diese Schrägeilung sogar in Verbindung mit einer, allerdings noch wenig schwungvollen, Längsranke vor, ein Beweis, wie sehr jener Zeit dieser primitiv geometrische Zug im Blute lag; man vergleiche auch die Tafeln 12 und 13 (Außenrand).

Ausgedehnte Streifen werden später auch in nicht zu lange Stücke zerlegt, innerhalb deren sich die Zeichnung meist symmetrisch um gewisse Punkte ordnet und zu wiederholen pflegt, allenfalls auch mit einem zweiten Motive wechselt. Beispiele dafür bietet schon Pagan (1558), vor allem Franco und die Parasole; dann wäre hier das Werk von Bartolomeo Daniele: »*Libro per diversi disegni per colari, punti per fazzoletti & Reticella di varie sorte*« zu erwähnen (Bologna, Agost. Parisini, s. a.).

Ausgeführte Stücke dieser Art hat die Sammlung des Österreichischen Museums in größerer Anzahl (z. B. Tafel 29 a); besonders sei auch auf eine Art Spitzennachahmung in Stickerei mit ausgeschnittenem Grunde (Tafel 35 a) hingewiesen.

Nebenbei bemerkt, bietet das eben erwähnte Werk Danieles zahlreiche Beispiele des in späteren Renaissancespitzen so häufigen Vasenmotives.

Einen bemerkenswerten spitzenartigen Einsatz mit symmetrisch einander gegenübergestellten Palmetten und S-Formen, die die Entstehung aus zwei einander entgegengesetzten Kurven besonders deutlich erkennen lassen, zeigt die Abb. 26; der scheinbar regelmäßige Netzgrund ist offenbar nur durch die Bohrlöcher entstanden.

Die echt renaissancemäßige Form der auf kurze Distanz symmetrischen Spitze, die man als Haupttypus der Spätrenaissance ansehen kann, wird in Italien mit der beginnenden Barockkunst ganz in den Hintergrund gedrängt; längeres Leben war ihr in den Niederlanden, besonders

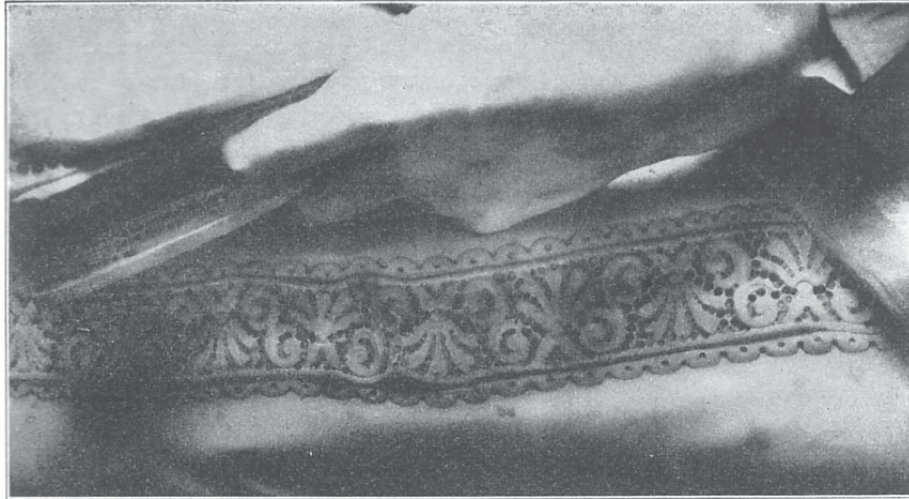


Abb. 26. Von einer Marmorbüste (Bildnis einer venezianischen Edeldame), Mitte des 17. Jahrhunderts, im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.

in den nördlichsten, beschieden, wo ja überhaupt die Kunstentwicklung, ohne den Rückschlag der Barockrichtung, unmittelbar von der Spätrenaissance in den sogenannten Klassizismus übergeht.

Bei der Parasole (Teatro, Bl. 46) kommt sogar, allerdings für eine Netzarbeit, bereits eine Vase mit symmetrisch nach beiden Seiten sich entwickelnden Ranken vor, jenes Motiv, das später im Norden in der sogenannten Pottenkante große Bedeutung erhalten hat.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen sich als Weiterbildung der reicher und freier gewordenen geometrischen Zacken (Abb. 27) besonders auch symmetrische Blütenzacken zu entwickeln; man vergleiche noch einmal Abb. 15. Es ist lehrreich, diese Renaissanceblüten mit den naturalistischen des Orients zusammenzuhalten. Auch beachte man die S-förmigen Rankenteile im Innern des Kragens bei Abb. 16.

Die oberste Abbildung auf Tafel 28 und die untere auf Tafel 35 zeigen uns in den inneren Hauptmotiven Formen, die ungefähr den in der Spätrenaissance und Frühbarocke so wichtigen Kartuscheformen entsprechen.

Größeres Zusammenfassen, das besonders bei pflanzlichen Motiven später erstrebt wird, kommt in der Renaissancespitze noch selten vor, wenn uns z. B. Pagan (1558) auch schon einige kleine Ranken bietet. Das Werk von Ostaus »*La vera perfettione*« (Venedig, 1567), das in

diesem Zusammenhange nachzutragen ist, bringt schon mehr dieser Art; doch wird die Geschlossenheit der Ranken durch zahlreiche, dazwischen verteilte Tierfiguren größtenteils wieder aufgehoben, wie das ja auch in dem angeführten Stücke im Werke der Parasole durch kräftige Querbalken geschehen ist. Sonst hat die Parasole (1597) aber schon große geschlossene Ranken von einfacher Wirkung, ähnlich wie wir sie an zahlreichen ausgeführten Stücken (Tafel 26 a) finden; auch die »*Pretiosa gemma*« von Lucchino Gargano (1600) zeigt gleich auf dem ersten Blatte ein bemerkenswertes Beispiel dieser Art. Viele Ranken finden sich neben der zerstreuten Renaissanceverteilung in Wilhelm Hoffmanns Werke (1607) und in dem am weitesten fortgeschrittenen Spitzenmusterbuche, dem dritten Werke, der Parasole, dem »Teatro« (1606).

Bei diesen Ranken setzt dann die weitere Entwicklung ein.

Als ein Anzeichen der beginnenden Barockkunst, der vor allem das Streben nach großer, geschlossener Wirkung eigen ist, kann in der letzten Zeit der Renaissancespitze auch das Aufgeben der bis dahin immer gewährten Trennung der Randstreifen, die sich aus den Randdurchbrüchen, und der eigentlichen Zacken, die sich aus den kleinen Bogenbesätzen entwickelt haben, angesehen werden. Das erwähnte späte Musterbuch aus Bologna und die auf Tafel 28 a, b abgebildeten Spitzen der Sammlung des Österreichischen Museums zeigen die Grenzen beider Teile bereits verwischt und größere Einheit erstrebt. In noch höherem Grade werden wir dies in der niederländischen Spitze verwirklicht finden. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel ist auch auf Tafel 31 dargestellt, wo die Einzelmotive (Blumenvasen, Kronen, Granatäpfel) echt renaissancemäßig und auf Renaissance- und noch auf Barockstoffen auch ganz gewöhnlich sind. Doch sind das, wie gesagt, nur vereinzelte Bemühungen der letzten Renaissancespitze.

Im ganzen herrschen aber noch in der späteren Renaissancezeit die quadratischen oder mindestens die rechteckigen Grundformen mit diagonalen oder symmetrischen Gestaltungen vor.

Ein Vorteil dieser Muster war auch die Möglichkeit, sie in gekraustem oder gefälteltem Zustande anzuwenden, ohne daß ein größerer Zusammenhang zerstört worden wäre; für Kragen, Armbesätze u. a. war dies aber vielfach nötig. Auch ließen sich solche Muster, die aus kleinen, in sich ausgeglichenen, Teilen bestanden, beliebig aneinanderreihen und wiederholen und waren doch, im Gegensatze zu den unendlichen Rapporten des Mittelalters und des Orients, die in ihren phantastischen Linien das Auge noch über die Grenzen des Gegenstandes hinausführten, immer etwas Klares und Geschlossenes.





Abb. 27. Gentildonna matrona (verheiratete Edeldame), nach Giacomo Francos »Habiti delle donne Venetiane«.

Dadurch, daß sich diese Formen auch besonders in das Fadenkreuz der Leinwand schickten und somit hervorragend stoffgemäß erschienen, erhielten sie eine sozusagen klassische Geltung und konnten allen Wandlungen des Geschmackses zum Trotz zum Teile bis in die neueste Zeit in Anwendung bleiben.

Der Durchbruch war für die geometrischen Formen die nächstliegende Technik gewesen; je freier allerdings die Formen wurden, desto mehr schwand von dem ursprünglichen Fadenkreuz, ein Vorgang, den wir bereits verfolgt haben.

Die Zacken selbst waren aber, soweit sie nicht ganz einfach in Stäbchen- und Bogenform gehalten sind, wie bereits wiederholt erwähnt, von Anfang meist in Klöppelarbeit angesetzt; genähte reichere Zacken finden sich im allgemeinen seltener, meist nur, wo die Formen, vor allem pflanzliche und figürliche, besonders scharfe und strenge Zeichnung erforderten.

Die Klöppelspitzen werden zunächst als sogenannte Flechtspitzen ausgeführt, auf deren Vorstufen schon früher (S. 11) hingewiesen worden ist; erst später kommen die sogenannten Form- und Leinenschlagspitzen hinzu. Die Flechtspitze ist die einfachste Form der Klöppelarbeit; sie wird hauptsächlich in der sogenannten Vierflechte ausgeführt, bei der sich die Fäden bald gerade, bald schräg bewegen und mit den entgegentkommenden verkreuzen. Es kommen aber auch bereits Ansätze zur Leinwandbindung in dieser Spitze vor, das heißt, das regelmäßige Durchkreuzen wie in der einfachsten Leinwand. Die Flechtspitze eignet sich besonders für geometrische Ornamente, in denen schmalere Linien das Entscheidende sind. Eine Eigentümlichkeit, das vielfältige Auftreten gleichlaufender, scheinbar gespaltener, Linien (besonders in der Längsmittle der Zacken), erklärt sich, wie bereits hervorgehoben, aus dem Streben, die in eine Richtung gebrachten Klöppelpaare wieder zurückzuführen.

Die Formen- und Leinenschlagspitze bemüht sich, durch gobelin- und leinenartige Bindung breitere Flächen zu erzielen; das einfachere Flechten wird dabei fast nur für die Verbindungen angewendet. Auf Blatt 43 des »Teatro« der Parasole müssen solche Formenschläge jedenfalls schon angenommen werden. Auch bei diesen Arten macht sich die Technik in gewissen Eigentümlichkeiten geltend, besonders in dem Auseinanderziehen der Formen längs der Mittelachse der Zacken und in dem Offenlassen der einzelnen Kreise sowie im Verbinden der verschiedenen Runden bei reticellaartigen Musterungen; Ursache ist wieder, daß man die Fäden so leichter weiterführen kann. Auf Grund dieser

Eigentümlichkeiten, richtiger Mängel, hat sich vorerst eine eigene Kunstform aber nicht ausgebildet; doch ist dies später in Zeiten und Gebieten anderen Kunstfühlers erfolgt.

Hergestellt wurden die genähten Spitzen, wie schon die Widmung Vecellios an Viena Vendramin Nani uns vermuten läßt, auch von vornehmen Damen und von dem weiblichen Gesinde der vornehmen Häuser unter Leitung der Hausherrinnen selbst. Wichtiger war aber jedenfalls die Erzeugung in den Klöstern und in den ärmeren Kreisen Venedigs und anderer Orte, worüber uns besonders ein später noch zu besprechender Brief an Colbert (S. 99) Aufschluß erteilt.

Da in den venezianischen Musterbüchern auch Klöppelarbeiten berücksichtigt sind, werden wohl auch solche in Venedig ausgeführt worden sein, doch offenbar in geringem Maße.

Als eigentliche Erzeugungsstätten der italienischen Klöppelspitze gelten Genua und Mailand.

Für Genua wollte man die Spitze schon um 1400 nachweisen; doch betreffen alle älteren Nachrichten nur Goldposamenterien und Stickereien. Übrigens sind auch die beiden Zeichnungen auf Pergament von 1577 und 1592, die aus der Gegend von Genua stammen und von Frau Palliser (Abb. 29 und 30) auf Spitzen bezogen werden, sicher nur Vorzeichnungen für Stickereien. In dem Inventare der Königin Elisabeth von England ist von

»*laqueo serico Jeano de coloribus*«      »*farbigem Genueser Seidenbände*«

die Rede, womit natürlich keine Spitze gemeint sein kann, wie Frau Palliser annimmt, sondern eine bunte Seidenposamenterie. 1597 nennt ein Vulson de la Colombière (Palliser, S. 58) neben »*points de Flandre*« auch »*points de Gennes*«; 1639 wird der point de Gênes in einer französischen Ordonnance erwähnt, 1646 in dem Verzeichnisse des Nachlasses der Maria von Medici. Von dieser Zeit an kommt die Genueser Spitze, dann meist gleichzeitig mit der Venezianer und niederländischen, in französischen Verordnungen ziemlich häufig vor; auf mehrere derselben werden wir noch zurückkommen müssen.

Besonders scheint in Genua auch die Erzeugung von Goldspitzen ihren Sitz gehabt zu haben. Doch gehören diese, streng genommen, nicht auf unser Gebiet, sondern haben, da sie meist als Kleiderbesätze verwendet wurden, immer nahe Beziehung zur Posamenterie bewahrt.

Florentiner Spitzen (»*dentelles de Florence*«), die schon früher erwähnt worden sind, werden 1549 auch in Rechnungen der Margarethe



Abb. 28. Chorhemd, 16. bis 17. Jahrhundert, aus dem Kloster Dritti bei Traù (Dalmatien).

von Navarra (vgl. Gay, »Glossaire archéologique«, pag. 545) als Kragenbesatz erwähnt; doch können wir uns darnach kein Bild ihrer Art machen.

Mailand mußte bereits früher, gelegentlich der Sforzaschen Teilungsurkunde, erwähnt werden; die eigentliche, sogenannte »Mailänder Spitze« gehört aber erst einer späteren Periode an.

Auch Mailand scheint sich in früherer Zeit vor allem mit der Erzeugung von Gold- und Silberposamenten und derartigen Spitzen beschäftigt zu haben und hat darin auch später noch hohen Ruf bewahrt; so erwähnt noch Savary in seinem Dictionnaire universelle du Commerce (1723) »*Les galons, passements et broderies, en or et en argent de Milan*« als Berühmtheit.

Die Anwendung der Spitzen und Durchbrüche war in der Renaissancezeit bereits sehr vielseitig.

Bei den Chorhemden der Geistlichen haben wir Durchbrüche sowohl in Italien als im Norden schon früh kennen gelernt. Im Kloster Dritti bei Traù (Abb. 28) hat sich ein sehr reich mit Reticella geziertes Chorrock aus alter Zeit erhalten, dessen Kenntnis wir Frau Natalie Bruck-Auffenberg in Wien verdanken. Obwohl die Auflösung des unteren Randes hier schon ziemlich weit geht, macht das Ganze doch einen strengen, gediegenen Eindruck, was man von der späteren Entwicklung der Alben (vgl. Abb. 47 auf S. 105) nicht immer sagen kann.

Sonst hatten in der Kirche besonders Altardecken für die Spitze Wichtigkeit. Ein sehr schönes Stück findet sich auf Tafel 17.

Arbeiten offenbar für kirchliche Verwendung sind die auf den Tafeln 22 und 30 abgebildeten Stücke.

In der bürgerlichen Gewandung tritt die Spitze vor allem am Halse sowie an den unteren Enden der Ärmel hervor und, wie schon erwähnt, auch am oberen Ansatz derselben. Der bereits besprochene Stich des Giac. Franco, der hier in Abbildung 27 wiedergegeben ist, erklärt uns diese eigentümliche Verwendung. Die Ärmel waren eben tatsächlich selbständige Stücke des Obergewandes, so daß die Unterkleidung hier hervortreten durfte. So finden wir sie auch in der Dresdener Galerie (Nr. 170) an dem Bilde Tizians, das seine Tochter Lavinia als Neuvermählte darstellt. Zacken an dieser Stelle sehen wir auch auf der Darstellung der Dogenprozession von Mattio Pagan (1556—1559) bei den von den Fenstern aus zusehenden Damen; besonders bringen aber Cesare Vecellio in seinen »*Abiti antichi e moderni*« und Giacomo Franco in seinen »*Abiti delle donne venetiane*« (1610) Spitzen in all den erwähnten Ver-

wendungsarten als wesentlichen Bestandteil der Frauentracht gegen und um 1600. In der Männerkleidung war die Verwendung noch sehr bescheiden und auf schmale Ränder an Hals und Händen beschränkt; man vergleiche hier noch einmal das Bildnis Palladios (Abb. 7).

In bezug auf die Anwendung der Spitze als Kragen könnten noch zwei Darstellungen aus dem dritten Buch Vecellios erwähnt werden, bezeichnet als

<p>»<i>Inventioni per dui bavari alla venet.</i>«</p>	<p>»<i>Erfindungen für zwei Kragen in Venezianer Art.</i>«</p>
---	--

Unter dem Ausdruck »*bavari*« verstand man ursprünglich Halskrausen; der Ausdruck soll nach Franc. Sansovinos »*Venezia*« (Venedig 1581, S. 177 v.) von dem italienischen Worte für die Bewohner Baierns wegen der bei diesen üblichen Pelzkragen abgeleitet sein.

Bei Sansovino interessiert uns aber auch noch eine andere Stelle (S. 152), wo es nach Besprechung der älteren venezianischen Tracht heißt: »Heute tragen sie verschiedene Farben, aber vor allem Schwarz, nach Art der Griechen. Es könnte scheinen, daß dies bei einer Dame einen trüben Eindruck mache, doch erhöht es nur ihre Schönheit. Denn, da die Damen hier von Natur außerordentlich weiß sind, so macht der Gegensatz des Schwarzen sie nur noch weißer und leuchtender. Und in der Tat, es läßt sich gar nicht ausdrücken, wie groß der Reichtum der Kleidung und Leinenwäsche bei den Venezianerinnen ist. Denn alle Dinge, seien sie nun aus Seide oder Leinen, sind bei ihnen gestickt, mit Friesen verziert, in Streifen gearbeitet und durch die Kunstfertigkeit der Nadel, durch Seide, Silber und Gold so reizvoll gestaltet und zu solcher Schönheit durchgebildet, daß jedermann gesteht, nirgends könne man mehr als hier den wahren Beweis lauterer, keuschen Sinnes und feinsten Urteiles erblicken.«

Uns ist besonders das Hervorheben der schwarzen Farbe in der Kleidung wichtig und das Betonen der Leinenwäsche. Die Renaissance liebte in ihrem plastischen Empfinden eben starke Farbengegensätze und legte, ihrem individuellen Sinne entsprechend, auch Wert auf die Trennung von Ober- und Unterkleidung; die schwarze Farbe insbesondere kam natürlich, ebenso wie später in Holland, der Wirkung der Leinenwäsche und Spitze besonders zu statten.

Man darf sich durch Meister wie Paolo Veronese nicht **beirren** lassen; mit der ungeheuren starkfarbigen Kleiderpracht, die er **ganz** einseitig betont, lassen sich Spitzen natürlich weniger vereinen. **Aber** selbst geistig nahestehende Werke, wie die Hochzeit zu Cana von Michieli

(1539—1614) in der Brüsseler Galerie (Nr. 345) oder das angeblich von Alessandro Vittoria herrührende Relief aus der verbrannten Capella del Rosario im Museo civico zu Venedig, bringen Spitzen zur Darstellung. Die wirkliche Tracht Venedigs unterschied sich aber jedenfalls von jenem Festtagspompe, den wir von Paolo Veronese her kennen.

Außer an der Leibwäsche, die aus den Obergewändern hervorsah, hatten Spitze und Durchbruch auch für die Nacht- und Morgenkleidung Wichtigkeit, wie dies schon das wiederholt angeführte Beispiel des »Schiavonesco« genannten Gewandes zeigt.

Ein sehr interessantes Hemd, das mit einem der Länge nach eingesetzten Klöppelstreifen und den reticellaförmigen Durchbrüchen an den Ärmeln dem besprochenen Stücke verwandt ist, findet sich im Köliner Kunstgewerbemuseum (Nr. 97.102). Auch ein sehr schöner Kragen des Österreichischen Museums (Tafel 12 und 13) wäre hier hervorzuheben. Der auf Tafel 6 a abgebildete Ärmelteil gehört wohl einem Damenkleide (Morgenkleide) an und ist dadurch besonders bemerkenswert, daß er das allmähliche Ausklingen der (hier allerdings fehlenden) vollen Leinwand durch bestickte und wenig durchbrochene Teile in ganz durchbrochene und endlich in Zacken besonders deutlich zeigt.

Bett- und Tischdecken bieten gleichfalls viel Raum zur Entfaltung dieses Kunstzweiges; ein prächtiger Besatz findet sich auf Tafel 9 b und ein besonders reizvoller Kissen- oder Deckenrand auf Tafel 16. Taschentücher sind in dem früher erwähnten Bologneser Musterbuche zu finden.

Eine besondere Verwendung konnte die Spitze auch bei den kleinen, fahnenartigen Fächern finden, die uns z. B. Bilder des Tizian oder das erwähnte Trachtenbuch Francos zeigen, indem nicht nur die Ränder mit wirklichen Spitzenzacken, sondern auch die eigentliche Fläche spitzenartig ausgeziert war. Ein bemerkenswertes Beispiel eines, eine solche Spitze in ausgeschnittenem Pergament nachahmenden Fähnchenfächers besitzt Herr Dr. Albert Figdor in Wien.

## 2. DIE RENAISSANCESPITZE AUSSERHALB ITALIENS.

Ehe wir die Entwicklung der Spitze in Italien weiter verfolgen, wird es notwendig sein, ihre Verbreitung und Weiterbildung in den übrigen Ländern rasch zu überblicken.

Zunächst sei noch einmal hervorgehoben, daß mancher Forscher den Ursprung der Klöppelspitze in den Niederlanden, der reticellaartigen

Nähspitze in Spanien sucht. Über den ersten Punkt ist bereits oben (S. 30) ausführlicher gesprochen worden. Für die zweite Vermutung scheint zunächst der heute noch in Italien für manche derartige Arbeiten übliche Ausdruck »punto di Spagna« zu sprechen.

Doch muß man mit Schlüssen aus solchen Namen immer sehr vorsichtig sein. Bekanntlich bezeichnet der dem »punto di Spagna« entsprechende französische Ausdruck »point d'Espagne« wieder etwas ganz anderes, nämlich eine Seidenspitze mit Goldeinlage, und daß diese wahrscheinlich keine spanische Erfindung ist, soll noch nachgewiesen werden. Wir werden aber auch sehen, daß der »point de France« keineswegs eine französische Erfindung ist und ebensowenig der »point d'Angleterre« eine englische (vgl. Seite 127). Es sind oft unberechenbare Zufälle, die solche Namengebung schaffen. Oft beweisen sie eher das lange Verharren eines Landes in einer bestimmten Art, also ein Zurückbleiben, und nicht die Erfindung des Typus.

Daß sich in Spanien aber irgend eine bestimmte Abart der Spitze auch selbständig entwickelt haben mag, woher sich der Name dann wieder auf andere Arten ausgebreitet haben könnte, soll nicht gelehrt werden und ist in einer Richtung auch schon (Seite 20) betont worden.

Daß der Name »punto di Spagna« in Venedig selbst üblich wurde, kann aber auch noch andere Gründe gehabt haben: entweder erhielten sich diese Arbeiten in Spanien länger als in Italien selbst, oder sie wurden später auch von dort eingeführt; vielleicht wurden sie aber auch in Venedig später insbesondere für Spanien und mit Rücksicht auf den dortigen Geschmack hergestellt.

Jedenfalls muß aber hervorgehoben werden, daß sich in Italien eine ganz folgerichtige Entwicklung von den gebundenen bis zu den freiesten Formen verfolgen läßt, und daß die zahlreichen italienischen Vorlagewerke den großen Anteil des Volkes an der Entwicklung beweisen, während Spanien, so viel wenigstens bekannt ist, kaum ein wichtigeres Werk dieser Art aufzuweisen hat. Übrigens weiß auch Cesare Vecellio in dem oft angeführten Trachtenwerke aus Spanien nicht ein Beispiel von Spitze oder Durchbruch zu bringen. Auch der Stich Pieter de Jodes nach Seb. Vrancs »Hispani et Hispanae in vestitu cultus« zeigt nur sehr einfache Zäckchen.

Nebenbei sei bemerkt, daß die Frau auf diesem Stiche ein großes, schwarzes, schleierartiges Tuch trägt, das vom Kopfe bis zur Erde fällt und mit beiden Händen aufgehoben wird; es ist aber ungemustert und anscheinend bloß ein dünnes Gewebe. Es ist also noch ein weiter Weg bis zu den späteren spanischen Spitzenschleiern, die übrigens, wie gleich



vorweggenommen sei, fast alle vom Auslande eingeführt wurden. Nebenbei sei bemerkt, daß solche schwarze Schleier, wie uns Wenzel Hollars Stich »Aestas« zeigt, anscheinend auch im Norden getragen wurden.

Allmählich wird sich Spanien natürlich aber auch an der Ausführung der Spitzen beteiligt und seiner Geistes- und Geschmacksrichtung, mindestens unwillkürlich, mehr Ausdruck verliehen haben.

Auf eine Mustersammlung, die möglicherweise spanischen Ursprunges ist, ist früher schon hingewiesen worden (siehe Tafel 18—20). Heute hat sich das Reticellamuster in Spanien, in Spanisch-Südamerika (Paraguay) und in Brasilien, wenn auch in einer etwas verwilderten Form, noch sehr volkstümlich erhalten; die Ausführung (in Leinen, Aloëfäden u. a.) geschieht mit Klöppeln oder häufiger mit der Nadel, und zwar zum Teile so, daß die radial (oder eigentlich im Durchmesser) angeordneten Fäden in der Mitte übereinander liegen und eine starke Verdickung bilden (Solspitzen); vgl. Tafel 44. Mit dieser Entwicklung hängen auch die neueren »Teneriffa-Arbeiten« zusammen, sowie Spitzen, die heute auf den (ehemals spanischen) Philippinen und sonst in östlichen Gebieten — wohl unter dem Einflusse spanischer Klöster — ausgeführt werden.

Daß wir auf zahlreichen spanischen Bildnissen genau denselben Spitzen wie auf niederländischen begegnen, hängt wohl auch mit der Einfuhr niederländischer Spitzen in Spanien zusammen. So zeigt uns z. B. die »Gesellschaftliche Unterhaltung« des Don Antonio de Pereda in der Münchener Pinakothek einen Typus, der uns sonst besonders bei Rembrandt begegnet.

Größere Wichtigkeit hat die spanische Spitze erst in der Barockzeit erlangt; aber auch da war Spanien, wie wir besonders aus französischen Berichten ersehen, den übrigen Kulturländern gegenüber hauptsächlich Abnehmer, weniger Geber.

Spanien scheint immer eine große Vorliebe für schwerere Formen und dementsprechend mehr für Stickerei und posamenterieartige, goldene und bunte Spitzen gehabt zu haben. Auch die unter dem Namen »point d'Espagne« bekannte Näharbeit steht eigentlich schon an der Grenze des Spitzengebietes.

Man versteht unter »spanischer Spitze« (»point d'Espagne«) in engerem Sinne (Tafel 37 a und 38) eine in der Art der Nähspitzen ausgeführte Arbeit, bei der die inneren Fäden aus Gold- oder Silbergespinnst bestehen, worüber dann farbige Seide geschlungen ist, so daß die Metallinlage bloß in den Verbindungen der Hauptformen (schlingenartig) freiliegt, sonst aber nur durch die Farben hindurchschimmert; besonders bei der Bewegung entsteht so ein eigentümlicher metallischer Schimmer,

wie er etwa der sogenannten burgundischen Sticktechnik oder dem Lasurstich eigen ist. Es ist gewissermaßen eine Lasurstickerei ohne durchgehenden Grund; nur liegen bei der Lasurstickerei alle Goldfäden parallel, während sie hier den Formen folgen müssen.

Der Lasurstich, der ein Ergebnis der spätmittelalterlichen Kunstentwicklung ist, hat sich allerdings auch noch einige Zeit in der Renaissance erhalten, aber kaum irgendwo so lange, wie in dem auf farbige und mystische Reize bedachten Spanien. So ist es erklärlich, daß hier auch die im Wesen ähnliche »spanische Spitze« besonders lange beliebt war. In unserem Werke über die »Europäische Weberei und Stickerei« finden sich (auf S. 276) noch späte Erwähnungen des »point d'Espagne (à jours)« gegen das Jahr 1700; doch ist schon dort erwähnt, daß die in französischen Inventaren so bezeichneten Arbeiten mindestens zum Teile in Frankreich ausgeführt worden sind. So wird es wohl auch in anderen Ländern gegangen sein. Immerhin kann man daraus schließen, daß Spanien wenigstens eine Zeitlang das Hauptland dieser Erzeugung war.

Ein sehr reizvolles und frühes Beispiel aus Hall (in Gold mit Weiß ausgeführt) war auf der Wiener Spitzenausstellung vom Jahre 1906 (Abb. 6 der Veröffentlichung) zu sehen; es handelt sich da um eine Arbeit, die ganz unabhängig von Spanien entstanden ist und ein älteres Stadium darstellt, von dem dann die spanische Entwicklung nur eine besondere Fortsetzung ist. Jedenfalls gehören die meisten »spanischen Spitzen« erst der späten Renaissance- oder selbst der Barockzeit an.

Kurz mag hier noch einmal erwähnt werden, daß man unter »unechter spanischer Spitze« eine bunte Seidenstickerei auf Leinwand versteht, bei der der Grund ausgeschnitten und mit einigen Goldschlingen ausgefüllt ist; auch werden die Formen mit Gold umrissen. Es wird so im allgemeinen ein ähnlicher Eindruck wie durch die eben besprochene »echte spanische Spitze« erzeugt, aber es geht das geheimnisvolle Schimmern der Farben verloren (Tafel 37 b). Buntbestickte ausgeschnittene Zacken sind, wie wir oben (Seite 4) gezeigt haben, gewiß schon alt, älter als die eigentliche Spitze; hier handelt es sich aber, wie die Goldschlingen im Grunde zeigen, doch um eine Anpassung oder Nachahmung, die auch mit den aus Leinwand geschnittenen Nachahmungen weißer Spitzen (Tafel 35) nicht ganz auf eine Stufe gestellt werden kann.

Eine bedeutend wichtigere Stellung als Spanien nehmen die Niederlande auf dem Gebiete der Spitze ein. Wie gesagt, ist es möglich, daß in diesem hochentwickelten Lande, wo seit langem Textilindustrie, Bortenwirkerei und sicher auch Posamenterie blühten, die Klöppeltechnik tatsächlich erfunden worden ist und zwar vor der Ausbildung der wirklichen Spitze.