

Wenn Mrs. Bury Palliser allerdings die Darstellung einer Spitzenklöpplerin auf einem Bilde des Quentin Matsys (1466 bis 1530) in Saint Pierre zu Löwen erwähnt, so ist dies kein Beweis; denn, wie schon Verhaegen (a. a. O., S. 28 Anm.) auseinandersetzt, gibt es dieses Bild gar nicht, sondern es muß irgend eine Verwechslung vorliegen. Übrigens irrt wohl auch Verhaegen, wenn er an derselben Stelle eine Hemdverzierung von einem bei der Verwechslung vermutlich in Betracht kommenden Bilde als »bemerkenswert für die Geschichte der Klöppelspitze (dentelle)« bespricht; wenigstens nach der bei ihm gegebenen Abbildung scheint die fragliche Verzierung mit einer Spitze nicht das Geringste zu tun zu haben.

Cesare Vecellio hebt bei Besprechung der Antwerpener Tracht (Nr. 240) besonders hervor:

<p><i>»portano alcuni bauari di bellissimi lauori, essendo che portano il vanto di queste opere sopra tutte le altre nationi.«</i></p>	<p><i>»sie tragen etliche Krausen von schönster Arbeit, denn sie legen mehr Wert auf dergleichen Arbeit als alle anderen Völker.«</i></p>
--	---

Doch waren es immerhin nur Krausen, nicht Spitzen.

Ansätze zu durchbrochener Arbeit haben wir aber bereits auf niederländischen Bildern gegen 1500 gesehen.

Die Erwähnungen niederländischer Spitzen (punto fiamengo) in Cesare Vecellios »Corona« fallen erst in die neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts, können für die früheste Zeit der Spitze also nichts beweisen. Jedenfalls war damals aber die Spitze schon längere Zeit in den Niederlanden eingebürgert. So hören wir auch, daß im Jahre 1590 im Namen Philipps II. ein Verbot gegen das Klöppeln erlassen wurde, weil sich die jungen Leute durch diese Beschäftigung abhalten ließen, sich als Dienerschaft zu verdingen (vgl. Verhaegen a. a. O., S. 32).

Man sollte meinen, daß gerade die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, diese so wichtige Zeit für die Entwicklung der Spitze, ihr in den Niederlanden nicht günstig war, da diese Zeit dort fast ganz durch den Krieg gegen Spanien ausgefüllt war. Aber man weiß, daß gerade die Gegenstände des persönlichen Luxus durch Kriege meist am wenigsten zurückgedrängt werden, und gerade bei der Spitze sehen wir immer wieder, daß eine im Erwerb sonst geschädigte Bevölkerung als Notstandsarbeit gerne zu ihrer Herstellung greift. Andererseits kam diese Epoche aber wieder dem Eindringen fremder Formen entgegen; insbesondere die italienische Manier verbreitete sich auf allen Gebieten und in der großen Kunst zunächst oft sogar in recht unerfreulicher Form. Erst

nach dem Tode Philipps II. (1598) begann das Leben auf den meisten Gebieten bürgerlicher Tätigkeit wieder selbständiger zu werden. Und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zeitigten dann in den beiden, nunmehr getrennten, Teilen der Niederlande eine neue hohe Kunstblüte.

Für den Zusammenhang des Klöppels mit der (bunten) Posamenterie mag aber die folgende Stelle sprechen, die wir nach Gay (Glossaire archéologique, pag. 545) aus dem Inventare des Herzogs von Biron vom Jahre 1602 anführen:

<p>»Une paire de jarretières de taffetas noir à grant dantelle de soye et d' or, façon de Flandres.«</p>	<p>»Ein Paar Strumpfbänder von schwarzem Taffet mit großer (breiter) Seiden- und Gold(klöppel)spitze flandrischer Art.«</p>
--	---

Ein sehr prächtiges Beispiel von Durchbrucharbeit mit geklöppelten Zacken bietet das Bildnis der Infantin Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Niederlande, 1615 von Rubens gemalt. Sehr reich ist auch der Zackenbesatz auf dem Bildnisse der Pfalzgräfin Elisabeth, Tochter Jakobs I. von England, von Miereveldt aus dem Jahre 1612 (Falke, Kostümgeschichte, Abb. S. 326), und ein viermal übereinander liegender Kragen mit geometrischem Klöppelspitzenbesatz auf einem weiblichen Bildnisse Miereveldts im Wallraff-Richardts-Museum (Nr. 608a), bezeichnet 1633. Man vergleiche auch das beigegebene Damenbildnis des Moreelse im Museum zu Haag (Abb. 29).

Auffallend ist die vielfach fast übermäßige Bedeutung, die die Zackenform erlangt; es werden die nebeneinander geordneten Reticellamotive des Randstreifens mehr voneinander getrennt und mit den einzelnen Zacken enger in Verbindung gebracht, so daß der Eindruck hauptsächlich durch diese bestimmt wird. In der Klöppelarbeit werden dann auch beide Teile gleichzeitig ausgeführt; wir erkennen hier somit einen ähnlichen Vorgang wie bei den spätesten italienischen Renaissancespitzen, wo auch Streifen und Zacken mehr miteinander verwachsen. Der große Umfang, den diese Versuche gerade in den Niederlanden erlangt haben, erklärt sich zum Teile schon daraus, daß die niederländische Entwicklung eben vorherrschend in die letzte Zeit der Renaissanceformen fällt, wo auf anderen Gebieten der Kunst — man denke nur an Rubens als Maler und Architekten —



Abb. 30. Ausschnitt aus dem Bildnisse einer vlämischen Dame von Van Dyck beim Earl of Denbigh in Newnham Paddax.



Abb. 29. Damenbildnis von Moreelse, im Museum zu Haag.



Abb. 31. Ausschnitt aus dem Bildnisse der Marie Luise von Tassis von Van Dyck,
in der fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.

bereits der Barockgeist in vollster Geltung war.

Neben den rein geometrischen Durchbruch- und Zackenarbeiten, die, nach den Bildern zu schließen, bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts vor-

herrschen, gewahren wir auch die Blumen-, Ranken-,

Schnörkel- und Vasen-Motive, die wir bereits in den italienischen Musterbüchern gefunden haben; ein Vasen-Motiv, das auch eine gewisse größere Zusammenfassung beabsichtigt, zeigt die Abb. 30. Aus der späten Renaissance-

entwicklung heraus

erklärt sich auch die Spitze auf dem Bildnisse der Maria Luise von Tassis des Van Dyck (Abb. 31).

Auch das Bildnis der Herzoge von Bayern und Cumberland und zahlreiche andere Werke Van Dycks, wie das berühmte Bildnis der Kinder Karls I. in Dresden, könnten hier erwähnt werden; ebenso bietet Rembrandt Verwandtes. Nur ist der Eindruck der Spitzen auf niederländischen Bildern, da die Vorbilder meist in Klöppeltechnik ausgeführt sind und auf die Reinheit der Form hiebei weit weniger Wert gelegt wird, oft einigermassen anders als bei den meist genähten italienischen Arbeiten.

Die Vereinfachung, in gewissem Sinne Entartung, der Renaissanceformen durch die Klöppeltechnik zeigt z. B. der Kragen einer Dame auf der Abb. 32 recht deutlich. Es bilden sich hier schon die Schlangen-



Abb. 32. Frau und Kind des Bildhauers Andreas Colyns von Van Dyck, in der Kgl. Pinakothek zu München.

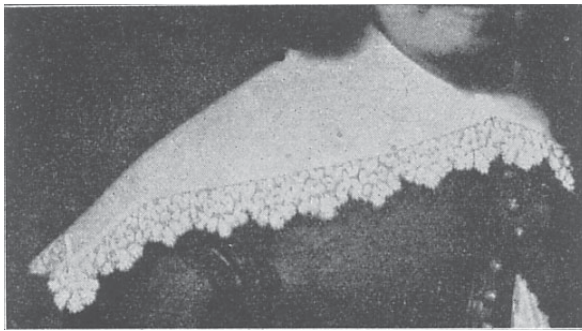


Abb. 33. Ausschnitt aus dem Bildnisse des Martin Opitz von Boberfeld (1597—1639). Vgl. »Allgemeines Porträtwerk«, Band II.

häufig so dicht gemustert sind, daß vom freien Grunde kaum mehr etwas zu sehen ist; man vergleiche die Abb. 33. Häufig geht dies so weit, daß die Zeichnung nur durch Linien aus aneinandergereihten punktartigen Löchern gebildet wird.

Allerdings treffen wir diesen Typus auch in anderen Ländern, z. B. auf einem Bildnisse der Anna von Österreich, Königin von Frankreich (1625—1630), gestochen von Cornelis van Dalen (Jacquemin, S. 86), auf einem Bildnisse der Maria Anna von Österreich, zweiten Gemahlin Philipps IV. (1650—1660), von Velasquez, dann auf einem Stiche von Daniel Preissler, Clara Sabina von Georg Christoph Dönnin (1635—1665) darstellend, oder auf dem Bildnisse Colberts, 1662 von R. Nanteuil nach Philippe de Champaigne gestochen; besonders häufig findet sich diese Art aber doch in den Niederlanden. So vor allem auf Bildern von Rembrandt und Franz Hals (z. B. Abb. 34), dann etwa auf den Stichen Wenzel Hollars (»Autumnus«, »Ver« und »Aestas«), auf einem männlichen Bildnisse des Antonis Palamedes von 1655 im Louvre, auf einem Bildnisse König Wilhelms III. (1650—1702) im Alter von sieben Jahren von Cornelis Jonson von Keulen in der Londoner National-Portrait-Gallery, auf einem Damenbildnisse Johann Versproncks (1600—1656) im Louvre, auf einem Frauenbildnisse des B. van der Helst und auf zahlreichen Bildern Miereveldts, also vorwiegend um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Man wird daher vielleicht auch bei den ausländischen Beispielen auf niederländische Erzeugung schließen dürfen.

Durch ihre Dichtigkeit wirkt der erwähnte Spizentypus viel glatter, ruhiger; die kräftige Form geht allerdings verloren, das Ganze erscheint mehr als einheitlicher, duftiger Stoff. Ähnlich wie die holländische Malerei gegenüber der italienischen plastischen und Linearwirkung mehr

linien, die sich dann in der Volkskunst so lange erhalten. Es soll nicht gesagt sein, daß solche Formen in Italien nicht auch vorkämen; doch scheinen sie, nach den alten Darstellungen zu schließen, im Norden mindestens häufiger zu sein.

Auffallend ist, daß die Spitzen dieser Zeit



Abb. 34. Weibliches Bildnis von Rembrandt, im Hofmuseum zu Wien.

die Luftperspektive betont, so sind auch hier mehr Tonwerte als scharfe Formen gegeben.

Das ist nicht mehr die klare Renaissance des lichtvollen, formreinen Südens; es liegt im ganzen ein gewisser Dämmerchein, wie er die Natur des Nordens und die Seele des Nordländers immer durchzieht. Es ist darum auch nicht zu verwundern, daß diese Art der Spitze von Holland bis Schleswig hin gepflegt wurde und, wie wir aus englischen Bildnissen ersehen, auch in England besonders beliebt war. Es kann aber auch nicht befremden, daß diese nordische Spitze mit ihrer sozusagen gedämpften Renaissancerichtung in den Ländern, die der Barockkunst erst zustrebten, gleichfalls Absatz gefunden und daß sie später auch auf das halb barocke, halb klassizistische Frankreich wieder Einfluß erlangt hat.

Wie gesagt, mag diese Spitzenart auch in ihrer Entstehung nicht ausschließlich nordisch sein, so werden wir doch sehen, daß ihre Eigenheit gerade im Gegensatze zum Süden im Norden weiterentwickelt wurde.

Holland selbst scheint allerdings weniger Spitzen erzeugt zu haben, obgleich es, wenigstens um 1660—1670, sogar nach England und Italien ausführen konnte (Palliser, S. 219); doch richteten sich anscheinend schon damals viele Orte der südlichen Niederlande nach dem wichtigen holländischen Absatzgebiete, wie dies für spätere Zeit ganz gesichert ist, und sie waren ihm ja auch geistig in mancher Beziehung nahe verwandt.

Jedenfalls nimmt aber die niederländische, insbesondere die belgische, Spitze, wie wir aus dem Kampfe der Nachbarstaaten gegen ihre Einfuhr deutlich erkennen, bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen ganz besonderen Rang ein; für die südlichen Niederlande, insbesondere für Antwerpen, Brügge, Gent, Ypern und Lüttich — Brüssel tritt erst später mehr in den Vordergrund — bildet die Klöppelarbeit bereits eine Hauptquelle des Erwerbes.

Ganz nebenbei sei nur darauf hingewiesen, daß niederländische Künstler, wie Pieter van den Bosch, Nicolas Maes oder Jan van Meer van Delft, nicht selten Spitzenklöpplerinnen als Vorwurf für ihre Darstellungen wählten; die Klöppelarbeit war eben ein wichtiger Bestandteil niederländischen Volkslebens geworden.

Kurz sei auch noch auf einen heute viel gebrauchten, aber irreführenden, Namen »*Point de Brabant*« hingewiesen; dieser Name ist nach Verhaegen (a. a. O., S. 136), der gerade den belgischen Spitzenmarkt gut kennt, erst die Neuschöpfung eines Brüsseler Fabrikanten und der Typus eine Umformung älterer Mechler und Liller Spitzen sowie des sogenannten *point de Paris*, von denen noch kurz die Rede sein soll.

Kennzeichnende und auf Bildern häufige Spitzen offenbar niederländischer Erzeugung bieten die Tafeln 42 und 43.

Bei Besprechung der Entwicklung der deutschen Spitze muß zunächst wieder darauf hingewiesen werden, daß man sich ja nicht durch die Bezeichnungen irremachen lassen darf; so kommt das Wort Spitze z. B. noch 1589 bei Th. de Bry in dem Werke »Spitzē vnd Lovbwerck for die Gotschmid« vor, wo an Spitzen in unserem Sinne gar nicht zu denken ist, da es sich um Metallarbeiten handelt.

Da es nahe liegt, bei dem in den Urkunden des 16. und 17. Jahrhunderts ziemlich häufig vorkommenden Ausdrucke: »ausgeschnittene Arbeit« an spitzenähnliche Erzeugnisse zu denken, sei hier hervorgehoben, daß damit wahrscheinlich Aufnäharbeiten (Applikationen) gemeint sind, bei denen ja die aufzunähenden Teile ausgeschnitten werden müssen. Dafür sprechen z. B. die folgenden beiden Erwähnungen in dem Nachlaßverzeichnisse der Königinwitwe Elisabeth von Frankreich vom 23. Juli 1593 (aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, veröffentlicht im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«, XV., Bd. II, Nr. 12154):

81. *Item ein serviet über ein Kelich ausgeschnittner arbeit von gold, silber, seiden und pluemwerck (Blumenwerk).*

101. *Ein vireckhet duech (Tuch) von gestreiftem silber, darauf ausgeschnittne pergamine stuck (Pergamentstücke) alle gemalt ...*

102. *Item ein solch viereket stuck, alles von ausgeschnittnem pluemwerk, gold, silber und seiden, auf ein altar.*

In dem Sinne der italienischen reticellaartigen Durchbrüche wird der Ausdruck »ausgeschnittene Arbeit« allerdings in dem bereits erwähnten Werke »New Modelbuch...«, das 1598 bei Jakob Foillet in Mömpelgard erschienen ist, gebraucht.

Auch der Ausdruck »weisse Welsche ausgenaete leilacher« (Laken), der sich 1571—1572 im Inventare des Schlosses Amras (a. a. O., VII., Bd. 2, Seite CLVII) findet, wird wohl Durchbrucharbeiten bezeichnen.

In demselben Verzeichnisse (a. a. O., Seite CLVI, 98¹) sind auch »Klöckhlete spüczl« (Klöpplspitzen) erwähnt sowie »... ein grien samentins klöcklkissl, darauf ir gnaden (die Gemahlin Erzherzog Ferdinands von Tirol) Klöckhlen«.

Diese Erwähnung ist schon darum wertvoll, weil wir aus ihr erfahren, daß auch die vornehmsten Damen die Klöpplarbeit nicht scheuten. Immerhin können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, ob es

sich da um wirkliche Klöppelspitzen in unserem Sinne handelt; zwei andere, ziemlich gleichzeitige Anführungen machen dies mindestens fraglich. Sie finden sich in dem Nachlaßverzeichnisse der polnischen Königin Katharina, Tochter Kaiser Ferdinands I. (a. a. O., XIII., Bd. 2): Nr. 376 »*Mehr ain underrock von rotem sammat, durchaus mit gulden und silbern Klöcklporten geziert*«, und Nr. 378 »... mit gulden Klöcklporten«. Es zeigt dies auch wieder den von uns wiederholt hervorgehobenen engen Zusammenhang der Klöppelarbeit mit der Posamenterie.

Eine merkwürdige reticellaartige Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt die Abb. 35; es handelt sich hier zwar offenbar um eine Stickerei, doch ist es nicht uninteressant, zu sehen, wie Stickerei- und Spitzenmuster auch in dieser Zeit zusammenhängen.

Erwähnt sei hierbei, daß noch 1718 die Spitzenweber Nürnbergs zur Zunft der Posamentierer gehörten. Es ist noch unklar, wie weit die Erzeugung von Borten, die Barbara Etterlein, vermählte Uttmann († 1575), zu Annaberg in Sachsen eingeführt hat und die bereits 1560 in einem Briefe der Kurfürstin Anna erwähnt wird, tatsächlich Spitzen in unserem Sinne umfaßt. Barbara Uttmann soll zunächst Haarnetze für die Bergarbeiter, dann feinen Trikot, später allerdings Spitzen gearbeitet haben; 1561 soll die Erzeugung durch Herbeiziehung flandrischer Arbeitskräfte bedeutend gehoben worden sein.



Abb. 35. Bildnis des Kurfürsten Moriz von Sachsen (1521—1553) von L. Kranach d. j., in der Kgl. Galerie zu Dresden.

Von dem Eindringen italienischer Klöppelarbeiten über die Schweiz war früher schon die Rede; ebenso wurde schon darauf hingewiesen, daß auch in diesem Falle die Verwandtschaft mit der Posamenterie zunächst noch sehr eng war, und daß ausgesprochene Spitzen vorerst nur in einfachster Gestalt zu erkennen sind.

Reichere Formen von entschiedenem Spitzencharakter finden sich in Deutschland erst in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts und zwar unmittelbar unter venezianischem Einflusse. Deutlich geht dies aus den Stichen »Frawenzimmer« von Jost Amman (Frankfurt 1586) hervor; wir finden da als Figur 9 »ein Jungfraw auß der Fugger Geschlecht« in ausgesprochen venezianischer Tracht, was bei einer Dame dieses mit Italien so eng verbundenen Hauses allerdings kaum verwundern kann.

Von der Bedeutung der deutschen Modelbücher war schon oben (S. 45 und 60) die Rede.

Die bereits erwähnte Umformung der Renaissancespitze durch die Klöppeltechnik, die z. B. auch in dem deutschen oder niederländischen Beispiele in Abb. 36 deutlich hervortritt, scheint sich in Deutschland und den kulturell davon abhängenden slawischen Ländern und anderseits in Spanien besonders geltend gemacht zu haben, was vielleicht darin beruht, daß in diesen Ländern die Volkskunst innerhalb des gesamten künstlerischen Schaffens eine verhältnismäßig größere Bedeutung hatte. Man begnügte sich nämlich bei der größeren Wäschespitze, in der das Reticellamotiv seither eigentlich nie ausgestorben ist, mit einer ziemlich allgemeinen Wiedergabe der Hauptformen und machte der leichteren technischen Durchführung bedeutend größere Zugeständnisse, als wir im allgemeinen in Italien und selbst in den Niederlanden zu sehen gewohnt sind. So wurden allmählich aus den Kreisen der Reticella ziemlich formlos gerundete, oft schneckenförmige, Linien, aus den Innenfiguren Sterne mit linsenförmigen Strahlen. Manchmal gestaltet sich die Reticella, deren Kreise nach innen zu fast immer offen bleiben, auf diese Weise zu blattartigen Formen um und wird in späterer, mehr naturalistischer, Zeit sogar geradezu in Blätter oder Baumotive umgeformt.

Wir haben es hier gewissermaßen mit einer Entartung aber auch mit einer Umdeutung einer Kunstform zu tun; allenfalls kann man eine solche Entwicklung mit der Entstehung der Nationaltrachten vergleichen. Diese waren in der Hauptsache ja auch zumeist einmal eine herrschende Mode, haben dann aber abseits der großen Welt eine eigenartige Entwicklung durchgemacht.



Abb. 36. Bildnis des Prinzen und Grafen Ernst von Marsfeld,
Stich des Wilh. Jakob Delphius aus dem Jahre 1624 nach Mich. Joh. Miereveldt.

In ähnlicher Weise wie die Reticella werden wir übrigens auch andere Spitzenformen entarten und sich verwandeln sehen.

In solch eigentümlich unklaren, oft etwas klotzigen, Formen hat sich die Spitze, wie gesagt, besonders in den einfacheren Ständen der deutschen Länder und in den angrenzenden slawischen Völkern sowie in Spanien im Mittel- und Bauernstande verbreitet und im Bauernstande zum Teile bis heute erhalten. Der Volkskunst entsprechend kommen auch wieder einzelne farbige Fäden (besonders in dem waschbaren Rot und Blau) in die Spitzen; bei den slawischen Völkern, wo die Spitzen vielfach mit reicher bunter Stickerei in Verbindung erscheinen, sind sie aber größtenteils wieder ganz farbig geworden und so auf einen (im Sinne der Spitze) primitiveren Standpunkt der Entwicklung zurückgesunken (vgl. Tafel 45 und Abb. 19).

Das Schönste in dieser Art hat sowohl die Slowakei (sowohl Mährens als Ungarns) geschaffen. Die Form tritt hier gegen die wunderbaren Farbenklänge, braune, rote, violette, gelbe Töne, ganz zurück. Das Material ist fast immer Seide, und es ergibt sich durch die satten einander naheliegenden Farben, aus denen hie und da eine Stelle mehr hervorleuchtet, eine fast magische Wirkung, die sich im Bilde kaum festhalten läßt. Die schreienden grünen Farben einiger dieser Arbeiten gehören erst dem späteren 19. Jahrhunderte an; auch sind die meisten Beispiele, die wir in Sammlungen gesehen haben, recht spät und schlecht.

Wie gesagt, führen aber auch die guten slowakischen Arbeiten trotz ihrer eigentümlichen Schönheit doch aus dem eigentlichen Gebiete der Spitze hinaus und tragen auch kaum den Keim weiterer Entwicklung in sich.

Weit enger als Ober- und Niederdeutschland schloß sich Frankreich der italienischen Entwicklung an.

In Frankreich gelangten italienische Moden schon frühzeitig zur Geltung. Eleonore von Kastilien, zweite Gemahlin Franz I., trug bereits Durchbrüche und reiche Zacken, wie wir aus einer Darstellung bei J. Quicherat (*»Histoire du Costume en France«, Paris 1875, pag. 359*) deutlich erkennen. Doch scheinen die Spitzen gegenüber den eigentlichen Krausen noch längere Zeit zurückgeblieben zu sein (Abb. 37). In dem 1518 erlassenen Edikt gegen die Einfuhr verschiedener Luxusstoffe können Spitzen in unserem Sinne natürlich noch kaum erwähnt werden, aber auch ein neues Gesetz von 1543 wendet sich nur gegen Gewebe und *»passementeries d'or et d'argent«*.

Auf der Darstellung eines Balles, der zur Zeit Heinrichs III. im Louvre (Nr. 1035) abgehalten wurde, sind die Herren noch durchaus bloß mit gekrausten Ringkragen dargestellt, auch die Damen nur mit schmalen Zäckchenbesätzen. Nur eine Dame hat einen ausgesprochenen Durchbruchsaum mit einfachen, abwechselnd rautenförmigen und diagonalen, Ornamenten und einer kleinen Knötchenreihe als äußerem Abschluß.

Später folgte Frankreich durchaus der reichen venezianischen Mode, wie wir sie besonders aus Cesare Vecellios Werke kennen.

Noch einfach und streng, aber schon mit breitem Durchbruch und kräftigen Zacken, ist Maria von Medici auf einem Stiche von Nicolas de la Mathonière nach dem 1610 gemalten Bilde des F. Quesnel dargestellt. Reicher sind verschiedene Beispiele in Quicherats »*Costume en France*« (S. 442, 462), die zwischen 1605 und 1615 fallen und ganz mit venezianischen Vorbildern übereinstimmen.

1633 und 1634 wurde den Courtisanen bereits das Tragen von »*points coupés*« verboten. Man sehe diesbezüglich Paul Lacroix's »*XVII. siècle, Institution, usages et costumes*« (Paris, 1880) nach, wo auf Seite 520 auch eine entsprechende Abbildung beigegeben ist. Neues finden wir aber auch in dieser Zeit noch nicht in Frankreich.

Einen sehr prächtigen Kragen zeigt das Bildnis des Cinq Mars aus dem Jahre 1642 (Falke, *Kostümgeschichte*, S. 332). An diesem Herrn sehen wir auch, wie hoch der Spitzenaufwand bereits gestiegen war; bei seinem Tode hinterließ Cinq Mars nicht weniger als 300 Paar Spitzen. Man begreift darnach, daß die Regierungen, der damaligen wirtschaftlichen Auffassung folgend, zahlreiche Gesetze gegen den Luxus, insbesondere gegen die Spitze, erließen. Zu den wichtigsten darunter gehören die Verbote von 1629, 1634 und 1640.

Ogleich sich die meisten Luxusgesetze vor allem gegen die fremde Erzeugung richteten, so litt doch auch die einheimische darunter. Und diese muß, obwohl die besten Stücke immer noch aus Italien und den Niederlanden bezogen wurden, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich doch schon einen bedeutenden Umfang erreicht haben. In der Isle de France und in nahen Orten waren nach dem »*Nouveau Règlement Général sur toutes sortes des Marchandises etc.*« des Marquis de la Gombertière (Paris 1634) in mehr als 10.000 Familien die Kinder mit Klöppeln beschäftigt. Es gab auch bereits eine bedeutende Ausfuhr von Klöppelarbeiten; allerdings scheint sie mehr in Posamenterien und den verwandten Gipüren bestanden zu haben, über die noch zu sprechen sein wird.



Abb. 37. Bildnis der Claudia, Tochter Heinrichs II. von Frankreich, in der kgl. Pinakothek zu München (nach einer Photographie von Fr. Hanfstängl, München).

Zu den ältesten und immer bedeutenden Spitzenindustrien Frankreichs gehört die der Auvergne, mit Le Puy als Mittelpunkt, und Aurillac. Auch Sedan, das allerdings erst 1641 französisch wurde, hatte schon früh eine hoch entwickelte Spitzenerzeugung; bereits in den Inventarien Karls I. von England wird die Spitze von Sedan neben italienischen Arbeiten genannt. Freilich ist bei solchen alten Erwähnungen immer die Möglichkeit vorhanden, daß Posamenterien gemeint waren: doch sind diese, wie wir gesehen haben, meist Vorläufer der Spitzenerzeugung der verschiedenen Orte gewesen.

Auch Alençon, das später eine so große Wichtigkeit erlangt, hat schon in der Frühzeit der französischen Spitze oder wenigstens des Durchbruchs eine gewisse Bedeutung; so heißt es in einem Briefe des dortigen Intendanten Favier an Colbert vom 7. September 1665:

»Il y a très long temps que le point coupé se fait ici . . .« | »Es ist sehr lange her, daß man hier Durchbrucharbeiten erzeugt . . .«

Aber noch 1658 beschäftigen sich Verordnungen mit »feinen Spitzen und Posamenterien aus Flandern, Genua, Venedig und aus anderen Orten«. Das mächtige Aufblühen der französischen Spitze beginnt erst einige Jahre später.

Stilistische Unterschiede sind bis dahin zwischen den französischen und italienischen Spitzen und Durchbrucharbeiten nicht zu erkennen, obgleich es ja möglich ist, daß gerade in den Erzeugnissen abgelegenerer Provinzorte sich manchmal technische und andere Eigenheiten stärker geltend gemacht haben, als in den üblichen Spitzen der großen Welt.

Der Faden wurde übrigens zum Teile aus Deutschland bezogen, wie unter anderem aus einer Urkunde von 1639 (Despierres, S. 56) hervorgeht, wo von »*Fil d'Allemagne à point de coupé*« die Rede ist. Vielleicht wurde aber auch schon niederländischer Faden eingeführt, wie dies für später gesichert ist.

Als ein Ausläufer der geometrischen Renaissancespitze, die wohl nie ganz ausgestorben ist und im 19. Jahrhunderte wieder viel als bäuerliche Arbeit erzeugt wird, ist die »Torchonspitze« anzusehen.¹¹⁾

Auch in England verbreitete sich allmählich der neue Geschmack in der Wäsche; Frau Palliser beginnt natürlich wieder viel zu früh.

¹¹⁾ Der Ausdruck »Clunyspitze« oder »*guipure Cluny*« ist erst eine Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts, die Verhaegen (a. a. O., S. 154 und 157) so erklärt: »*On désigne les guipures à dessins gothique (soll »geometrisch« bedeuten) sous le nom de guipure Cluny, nom de fantaisie tiré du musée de Cluny, où l'on conserve quelques types d'anciens points coupés, que rappellent ces guipures.*«

Zu den ältesten Stücken gehört hier wie überall die Kirchenwäsche. Eine gestickte Alba auf dem Bildnisse des Bischofes Fisher von Rochester, das Frau Palliser in Abb. 104 bringt, ist für das Entstehungsjahr 1535 in den Zacken schon sehr weit entwickelt, als Näharbeit aber gerade nicht unerklärlich. Die Säume auf der Schulter und am Ärmel wären als Durchbruch in dieser Zeit allerdings befremdlich, scheinen aber nach den Einzelformen und dem Tone des Grundes auch nur Stickerei auf Dünnstoff zu sein.

In den Inventarien der Königin Elisabeth werden plötzlich außerordentlich viele Spitzen und verwandte Formen erwähnt (vgl. Palliser, S. 256), und auch die Bildnisse der Königin um 1590 (z. B. in Falkes Kostümgeschichte, S. 313) beweisen das Durchdringen der neuen Kunst. Doch findet man schon bei Franco (a. a. O., »Habito di novizza nobile«) ganz ähnliche Zacken wie bei den spitzenreichsten Darstellungen der Königin.

Man führte auch in England Arbeiten aus Italien ein oder war sich mindestens der italienischen Herkunft der Durchbrüche bewußt, wie der in den Inventarien des Nachlasses Jakobs I. immer wieder vorkommende Ausdruck »*Italian cutwork*« (»Italienischer Durchbruch«) deutlich beweist.

Ein Ausdruck für Klöppelspitze im Inventare der Königin Elisabeth (vgl. Palliser, S. 258) an folgender Stelle

»laqueo alb' lat' bon' operat' super oss'«	}	»einem breiten weißen Bande über Knöchelchen gearbeitet«
---	---	---

entspricht ganz der italienischen Bezeichnung. Von dem Ausdrucke »*bone lace*« (Knochenspitze) war schon (auf Seite 28) die Rede.

Die schmälere Zäckchenbesätze führten den Namen *perle* oder *perle*, der auch für entsprechende Arbeiten in Gold und Silber gebraucht wurde.

Der Typus der Spitzen und Durchbrüche ist durchaus der geometrische. Man vergleiche z. B. das Bildnis der Mary Sidney, countess of Pembroke, in der Londoner National Gallery, von Marc Gherardts 1614 gemalt, und die feine, reiche Reticella auf einer Miniatur Isaak Olivers, Richard Sackville darstellend, im South Kensington-Museum (721—'82), die durch die Jahreszahl »1616« gleichfalls einen guten Anhaltspunkt zur geschichtlichen Feststellung bietet. Ein reiches, reticellaartiges Beispiel noch aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts bietet die Abbildung 38. Daß der Kragen hier und in ähnlichen Beispielen der Zeit wie eine

ausgeschnittene Stickerei wirkt, geht vielleicht nur auf die Unbeholfenheit des Stechers zurück; sollte hier aber auch wirklich eine Stickerei gemeint sein, so wäre dies wenigstens ein Beweis für den Einfluß der uns bereits bekannten Durchbruch- und Spitzenformen.

Die Eigentümlichkeiten der Spätrenaissance- und Frühbarockspitze, das Vordringen des Pflanzlichen, das zunächst in einzelnen voneinander gesonderten Abteilungen erscheint, dann die, allerdings noch schwache, Rankenentwicklung machen sich in England unter Jakob I. stärker geltend, und damit beginnt der eigentliche Stil des 17. Jahrhunderts, wie er sich in so vielen Gemälden und Stichen wieder spiegelt.



Abb. 38. Ausschnitt aus einem Bildnisse des Sir Francis Drake (1545—1596), anonymer Stich.

Von dem sogenannten »point d'Angleterre« kannerst später die Rede sein.

Wie Frankreich, so bezog auch England den größten Teil seiner besseren Spitzen aus dem Auslande; schon Bacon klagt darüber Sir George Villiers gegenüber. Aber noch im ganzen 17. Jahrhunderte herrschten die Niederlande in England auf diesem Gebiete, und wenn schon nicht die fertige Spitze, so wurde wenigstens der Zwirn dorthin bezogen. Das Einfuhrverbot von 1635 scheint allerdings einige Wirkung gehabt zu haben. Aber die Spitzenausfuhr aus England selbst, die unter Jakob I. überliefert ist, bezog sich in der Hauptsache doch nur auf Goldspitzen, die zumeist nach Indien gingen. Überhaupt macht es den Eindruck, als ob die Gold- und Silberspitzenerzeugung, also die gröbere Arbeit, weiter entwickelt gewesen wäre als die der feineren echten Leinenspitzen.

Übrigens scheint die Spitzenerzeugung Englands, wie anscheinend auch die Frankreichs, durch protestantische Flüchtlinge aus Flandern und Brabant gefördert worden zu sein (Verhaegen, a. a. O. S. 31).

Der Aufwand an Spitzen war zum Teile bereits maßlos. Karl I. brauchte für 12 Kragen und 24 Manschetten 994 Yard, für seine Nachthemden 600 Yard feine Klöppelarbeit. Im Jahre 1625 zahlte er 1000 Pfund, 1633 sogar 1500 Pfund für Spitzen. Es werden in den Rechnungen übr-



Abb. 39. Ausschnitt aus einem Familienbildnisse des Cornelis de Vos (1585—1651), im Museum zu Antwerpen.

Eine reich mit geklöppelten Spitzen und Einsätzen gezierte Kinderschürze zeigt das kleine Mädchen, das wir in Abb. 39 aus einem größeren Familienbildnisse des Cornelis de Vos bringen (nahe verwandte Arbeiten zeigen Tafel 24 und 39). Sonst scheinen im Norden besonders die spitzengezierten Hauben steigende Bedeutung zu erlangen.

gens immer »*Flanders bone lace*« und »*cut work*« erwähnt, so daß an der Einfuhr nicht zu zweifeln ist. Karl II. gab im letzten Jahre seiner Regierung für eine Kravatte 20 Pfund 12 Schilling, Jakob II. später 19 Pfund für ein solches Stück aus.

Die Hauptverwendungsarten der Spitze sind im Norden dieselben wie im Süden, nur scheint die venezianische Mode der Spitzen am oberen Ärmelansatz im Norden kaum wirklich üblich geworden zu sein.

Von Hemden heißt es z. B. in dem Inventare des Prinzen von Oranien (Gay, »*Glossaire archéologique*«, Seite 361) im Jahre 1618:

»2 chemises, l'une avec les entredeux de point coupé et l'autre entredeux à dentelles.«

»2 Hemden, eines mit Einsätzen von Durchbrucharbeit, das andere mit solchen von Klöppelarbeit.«



Abb. 40. Bildnis des Herzogs von Richmond von Anton van Dyck, im Louvre.



Abb. 41. Bildnis des Lord John und Lord Bernard Stuart von Van Dyck,
beim Earl of Darley in Cobham Hall.

Eine wesentliche Mehrung des Spitzenverbrauches war im Norden übrigens mit dem Zurückdrängen der spanischen Mode und dem Aufkommen der malerischen Tracht des eigentlichen 17. Jahrhunderts eingetreten. Es ergab sich jetzt bei der männlichen Kleidung sogar noch mehr Gelegenheit zur Anbringung von Spitzen als bei der weiblichen, da zu den bisher üblichen Kragen und Manschetten bei den Männern noch Spitzen am Knie, Strumpfbandmaschen, allenfalls auch Schuhmaschen hinzukamen. Ein gutes Beispiel der männlichen Unterkleidung mit Spitzenschmuck bietet das nebenstehende Bild Van Dycks im Louvre (Abb. 40), das uns auch zugleich beweist, daß die Spitzen, die an Hals und Armen außen an der Oberkleidung hervortraten, wirklich zur Leinenwäsche gehörten.

Besonders wichtig waren die in Frankreich als »canons« bezeichneten, oft mehrfach angeordneten Spitzenkrausen, die entweder unter den Knien frei herabhingen oder aus den Schäften der hohen Stiefel herausahen (vgl. Abb. 41). Manchmal mögen solche Spitzen die oberen Enden der Strümpfe oder bloße Dekoration des Schaftinneren sein, ursprünglich sind sie aber jedenfalls die unteren Enden der Unterhosen, die erst durch das Emporziehen der Stiefel nach oben gekehrt wurden. Sehr deutlich wird dieses Verhältnis auf einem Bilde von Craesbeck im Louvre (Nr. 2340); der sitzend dargestellte Mann trägt nur niedrige Schuhe, so daß man die über den braunen Strümpfen herabhängenden Zacken der Unterhosen ganz deutlich erkennen kann. Zu vergleichen wäre auch die Darstellung des Reitknechtes auf dem bekannten Bildnisse Karls I. von Van Dyck im Louvre.

Jedoch zeigen Stiche Abraham Bosses nun auch schon mehrfache Spitzenreihen in so tief herabgezogenen Stiefelschäften, daß wir uns die Spitzen kaum mehr im Zusammenhange mit den Unterhosen denken können.

So lange die spanische Tracht herrschte, waren die Strümpfe an den unteren Enden wohl auch geziert, aber doch nur mit einfachem Durchbruche; so auf einem Bildnisse des Herzogs Alba aus seinem hohen Alter — er starb 1582. (Siehe van Eye und Falke, »Kunst und Leben der Vorzeit«, III., Tafel XVII.) Man kann übrigens durch den Vergleich dieser Form mit der späteren reichen Verwendung um die Kniee den großen Fortschritt der Spitze sowohl im Stile als in der Anwendung recht klar erkennen.

Als Strumpfband- und Schuhrosetten, wie wir sie z. B. auf den Stichen Abraham Bosses sehen, kommen gewöhnlich schwarze oder Goldspitzen vor, auch an der Oberkleidung finden sich meist diese

Arten; doch sehen wir z. B. auf dem Bildnisse der Gattin des Bürgermeisters Cornelis de Graef von Nicolas Elias († 1646—1650) in der Berliner Galerie (Nr. 7536) das Kleid mit schwarzen und weißen Spitzen besetzt, so daß der ursprüngliche Wäschecharakter schon in dieser Zeit nicht mehr streng gewahrt zu sein scheint. Es ist übrigens bezeichnend, daß dieses Loslösen der Spitze von ihrem eigentlichen Zeugungsboden anscheinend nicht in Italien, sondern in den Ländern zuerst vor sich geht, welche die Spitze mehr als fertige Sache übernommen haben.

Schwarze Spitzen findet man, entsprechend der vorherrschend schwarzen Männerkleidung, besonders in Holland. In England waren unter Elisabeth möglicherweise auch blaue Spitzen üblich (Palliser, S. 259). Seit Anfang des 17. Jahrhunderts war auch das Gelbfärben der Spitzen mit Safran vielfach im Brauche, vielleicht, um sie mit dem Teint oder mit der Kleidung mehr in Übereinstimmung zu bringen, oder zum Ersatze von Goldspitzen. Eine durch ihre Schönheit berühmte Frau, namens Turner, die zur Zeit Jakobs I. als Giftmischerin hingerichtet wurde, soll die gelb gestärkten Kragen und Manschetten besonders in Mode gebracht haben. Sie mußte solche Stücke auch bei ihrer Hinrichtung tragen, weil die puritanische Partei dadurch von diesem Luxus abschrecken wollte, was auch gelungen sein soll.

Schöne ältere spanische Klöppelspitzen, in gelber Seide ausgeführt, sind jüngst aus der Lipperheideschen Sammlung in die des Österreichischen Museums übergegangen.

Im Zusammenhange mit den Spitzen entwickeln sich im 17. Jahrhunderte auch die Quasten der Schnüre (fiocchi), mit denen die Spitzenkragen gebunden werden. Wenn diese Arbeiten, streng genommen, auch nicht auf unser Gebiet gehören, sei hier wegen ihrer engen Beziehung zur Spitze doch kurz auf sie hingewiesen. Eine ansehnliche Anzahl derartiger Stücke im Stile der Spätrenaissance besitzt das Österreichische Museum (Tafel 20 unten); sie sind in Italien erworben worden. Etliche Stücke der Art befinden sich auch im Kölner und im Leipziger Kunstgewerbemuseum; in diesem haben wir sogar ein fiocco in Gestalt einer Damenfigur (mit etwas Gold) und mit einem symmetrischen Renaissanceornamente darüber gesehen. Ähnlichen Schmuck konnten wir ja auch an einigen Spitzen bemerken; die Quasten schließen sich in der Formensprache überhaupt aufs engste an die Spitzen selbst an.



Abb. 42. Modelldruck (schwarz) auf Leinwand, Vordruck für eine Spitze, im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.

B. DIE BAROCKSPITZE.

Während sich im Norden fast unmerklich bereits einige Änderungen in der Spitze vollzogen, ging in Italien selbst eine vollständige Wandlung des ganzen Spitzencharakters vor sich.

Ein wesentliches Kennzeichen der Renaissancekunst, das besonders in der Architektur deutlich hervortritt, war das Bestreben, die einzelnen Teile eines Ganzen selbständig, aber im Gleichgewichte miteinander, zu halten, wenn wir den Vergleich wagen dürfen: eine ästhetische Kleinstaaterei, bei der die Selbständigkeit der einzelnen Glieder mit einer gewissen Eifersucht gewahrt wurde.

Im 17. Jahrhunderte wird nun auf weiten Gebieten Europas der maßlose Individualismus in seinen verschiedenen Äußerungen zurückgedrängt. Durch das staatliche, religiöse, wirtschaftliche Leben geht ein unwiderstehlicher Zug nach großem Zusammenfassen. Die Gesellschaft, die im 16. Jahrhunderte bereits in Individualitäten zu zersplittern drohte, ordnet sich wieder zu neuen Gruppen.

Der unbedingte Individualismus und das unbedingte Gleichgewicht sind ja immer nur eine Zeitlang von der Natur gegeben; dann können sie allenfalls künstlich noch eine Weile aufrecht erhalten werden — zuletzt müssen sie schwinden. Harmonie ist doch eigentlich der tote Punkt der menschlichen Entwicklung und Individualismus ist doch immer nur der Kampf aller gegen alle; er endet damit, daß die

Schwächeren sich zum Schutze vereinen oder daß ein Stärkerer sie unterwirft. Am mächtigsten ist die Konzentration, wenn sich die Schwachen, die sich aneinanderschließen müssen, und die Stärksten, die andere angliedern möchten, freiwillig oder nach vorhergegangenem Kampfe in ihren Absichten finden; dabei werden die zwischenliegenden Schichten zerrieben. Das ist der Inhalt der politischen Geschichte des 17. Jahrhunderts auf weiten Gebieten Europas; es ist die Ursache des mächtigen Erstarkens der Fürstengewalt. Die Sehnsucht nach Anschluß an stärkere Gewalten — auch bei den Mächtigsten der Erde — ist aber auch der Grund der wachsenden kirchlichen Macht. Wo solcher Geist nun zum Durchbruche gelangt war, gestaltete er die ganze Kultur und damit auch die Kunst um. Allerdings völlig vernichtet waren die Grundlagen des Renaissancegeistes nicht; in den romanischen Ländern und in Süddeutschland wurden sie aber doch stark überdeckt — am wenigsten von den romanischen Ländern vielleicht noch in dem verstandeskühleren Norden Frankreichs.

Aber auch abgesehen von diesen großen Kulturerscheinungen, welche natürlich das Denken und Fühlen jedes einzelnen mächtig beeinflussen, wäre die Wandlung bis zu einem gewissen Grade sicher auch auf jedem einzelnen Gebiete der Kultur allein vor sich gegangen. Auch auf dem Felde der Kunst selbst ließ sich das Gleichgewicht nicht dauernd aufrecht erhalten, wollte man die Kunst nicht einfach erstarren lassen.

Die Nachfolger Raffaels versuchten z. B. in der Architektur, wo der Einfluß des Meisters größer war als man gewöhnlich annimmt, die Bauwerke, wie die Villa Medici zu Rom, in einen Strauß bunter Blüten zu wandeln; doch war dieser gar leicht zu zerpfücken. Es läßt sich da keine große Entwicklung anknüpfen.

Die Künstler empfanden das früh; Michel-Angelo suchte zuerst Einheit und kräftigen Aufbau durch Unterdrückung und Vergewaltigung der Einzelteile zu erreichen. Selbst Palladio, den man in vieler Beziehung mit Recht als Antipoden Michel-Angelos bezeichnet, hatte, bei aller Neigung zu klassischer Geltung und Eigenberechtigung der Formen, mit ihm das Streben gemein nach durchgreifenden, alles beherrschenden Hauptgliedern; darum die mächtigen, durch mehrere Geschosse gehenden Säulen und Pilaster.

Dieser Zug nach dem Großen, Organischen, Zusammenfassenden macht sich nun auch allseits in der Dekoration geltend. Die Einzelmotive werden geringer an Zahl, aber voller, kräftiger, größer und bewegter.

In hohem Grade nahm auch die Spitze an dieser Entwicklung teil. Auf die Versuche, Rand und Zacke zusammenzufassen, ist schon hin-

gewiesen worden. Doch waren das nur vereinzelte Ansätze, Anzeichen der Unzufriedenheit und des Suchens; die große Entwicklung ging nicht auf diesem Wege vor sich, sondern umgekehrt suchte man durch möglichstes Betonen und Entfalten der Randstreifen und durch Zurückdrängen der selbständigeren Zacken die gesuchte Einheit zu schaffen. So erleben wir in der Barockspitze das eigentümliche Schauspiel, daß die Zacken viel einfacher und strenger sind als vorher, sozusagen einer früheren Entwicklungsstufe angehören. Aber dieselbe Erscheinung ist ja auf vielen Gebieten der Barockkunst zu gewahren; sie ist in vielen Einzelheiten, Kapitälchen, Säulen, Flächen, die sie oft ungeschmückt läßt, einfacher und strenger als die Renaissance selbst, ja oft selbst trocken und zähe.

Hauptsache ist immer ein großes, alles beherrschendes Motiv. In der Spitze wird dies, wie auch sonst vielfach im Flachornamente: die Ranke.

Die Vorstufen dazu haben wir bereits in den späteren Spitzenbüchern, z. B. in dem Werke der Parasole gefunden; aber wie bescheiden sind die Ranken hier meist noch, und wie schwer können sie gegen den Mitbewerb der Zacken aufkommen!

Weiter geht bereits ein prächtiges Stück der Sammlung des Österreichischen Museums (Tafel 17). Hier ist auch das reliefartige Herausarbeiten der Spitze, das in der Renaissance nur sehr bescheiden beginnt, in der Barock aber außerordentliche Wichtigkeit erhält, schon ziemlich weit gediehen.

Leider können uns Spitzenmusterbücher jetzt nicht mehr als Leitfaden dienen; denn nach den oben (Seite 45 ff.) erwähnten erscheint kaum eines mehr von Bedeutung. Selbst für die Beurteilung der Spätrenaissance-Spitze genügen sie nicht mehr. Nur ganz vereinzelt finden sich noch unter anderen kunstgewerblichen Vorlagen auch solche für Spitzen vor, so etwa zu Anfang des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Werken von Weigel in Augsburg.

Man könnte über dieses Fehlen von Musterbüchern zunächst erstaunt sein, da gerade jetzt die Zeichnung wichtiger ist als bei den einfachen, nur wenig Abwechslung gestattenden, Formen der früheren Zeit. Aber eben diese Bedeutung der Hauptlinie war eine Ursache, daß man den Entwurf möglichst lange geheim hielt, bis die Ware in größerer Menge auf den Markt gebracht war. Wenigstens in Frankreich hören wir schon bald nach der Einführung der neuen Spitzenart von ununterbrochenen Streitigkeiten wegen Nachahmung der Zeichnungen, so daß sich ein Gesetz von 1680 eigens mit dem Schutze der Muster beschäftigt.

Wir wissen nämlich, daß vom Ende des 17. Jahrhunderts an in Frankreich Pressen für die Vervielfältigung der Spitzenvorzeichnungen in Gebrauch waren; doch wurden die Abdrücke dann eben wohl als geistiges Eigentum und als Besitz des Unternehmers betrachtet. Übrigens zeigt uns das oben (S. 89) abgebildete Stück eines wahrscheinlich deutschen Modelldruckes, daß diese Art der Vervielfältigung schon älter ist als die französischen Beispiele, und daß sie möglicherweise schon bei Beginn der neuen Spitze in Italien in Übung war. Besonders bemerkenswert ist auch die angefangene Arbeit auf Tafel 46 a. Nach Vollendung der Spitze werden die durch das Pergament und die darunter liegende Leinwand hindurchgehenden Befestigungsstiche (durch Einführen der Schere oder des Messers zwischen Pergament und Leinwand) durchtrennt, so daß sich die Näharbeit vorne frei ablöst.

Oft kam es allerdings auch vor, daß man die einzelnen Blumen und Rankenteile, die man vorerst getrennt gearbeitet hatte, nur nach dem allgemeinen Gefühle ohne fertigen Gesamtentwurf zusammensetzte; der große Zug, dem die Hand dabei folgte, lag der Zeit eben im Blute.

Zur Zurückdrängung der Musterbücher trug aber noch ein Umstand bei. Die Spitze war bereits ein so kompliziertes Ding, daß sie nur durch persönliche Vermittlung gelehrt werden konnte. Deshalb mußte Colbert auch, als er die einheimische Erzeugung Frankreichs zu heben suchte, Arbeiterinnen aus Italien selbst kommen lassen.

Ein weiterer Grund, der nun gegen den Gebrauch von Musterbüchern sprach, war der, daß die früheren einfachen Vorlagen wohl für alle möglichen Anwendungen geeignet waren und daher in alle Häuser Eingang finden konnten, daß jetzt die Zeichnungen aber von Fall zu Fall erfunden werden mußten und nicht mehr solche, sagen wir, typische Bedeutung hatten, wie bei den älteren einfacheren Mustern.

Leider ist es auch nicht möglich, auf Grund italienischer, insbesondere venezianischer, Bildnisse die Entwicklung der neuen Spitze genauer zu verfolgen. Wir müssen eben bedenken, daß die späteren italienischen Maler bei ihrer ins Große gehenden Malweise etwa vorkommende Spitzen überhaupt nur ganz allgemein angeben, wobei eine genauere Feststellung der Art fast niemals möglich ist.

In Venedig ist im 17. Jahrhunderte gleichzeitig mit den schweren äußeren Verwicklungen und dem allgemeinen Niedergange der Volkswirtschaft wohl eine außerordentliche Erschöpfung der großen Kunst zu beobachten — erst das 18. Jahrhundert bringt der inzwischen zum Weltbadeorte gewordenen Lagunenstadt wieder frischeres Leben. Am wenigsten von allen Zweigen der Kunst scheinen zunächst noch

die Weberei und die Spitzenindustrie, die größtenteils für die Ausfuhr arbeiteten, gelitten zu haben; denn wir finden ihre Erzeugnisse in allen Ländern erwähnt. Wir sehen aber auch überall den Kampf gegen sie beginnen. Den französischen Verboten, die wir bereits erwähnt haben, war auch England gefolgt; den vernichtenden Schlag erhielt die venezianische Spitzenindustrie aber doch durch die strengen Maßregeln Frankreichs und durch das rasche Aufblühen der französischen Spitzenherzeugung zwischen 1660 und 1670.

Trotzdem wir also die Entwicklung der neuen Spitzenart auf italienischem Boden im einzelnen nicht verfolgen können, dürfen wir doch nicht zweifeln, daß sie hier, und zwar wieder in Venedig, das noch immer führende Modestadt Europas war, vor sich gegangen ist. Das in den fremden Einfuhrverboten gleichfalls genannte Genua kann bei weitem nicht auf eine so folgerichtige Entwicklung zurückblicken; immerhin wird diese Stadt, wie auch Mailand und mancher andere italienische Ort, sich an der Erzeugung der großen, insbesondere der geklöppelten, Rankenspitze beteiligt haben. Diesen anderen Orten und den Niederlanden gegenüber muß aber auch darauf hingewiesen werden, daß jedenfalls nur eine Stätte die Führung gehabt haben konnte, die, wie Venedig, hauptsächlich die Näharbeit pflegte; denn in der Zeit der Barockspitze, das ist von der Mitte des 17. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts, stand noch unbedingt die Nähspitze im Vordergrund, da nur sie die großen, scharfen Formen und das kräftige Relief erzielen konnte, auf die man gerade in dieser Zeit so großen Wert legte.

Man machte allerdings an verschiedenen Orten Versuche, auch die Klöppelarbeiten durch Einlegen starker Fäden und Unterlagen reliefartig auszugestalten — man vergleiche hiezu die (wahrscheinlich) spanische Spitze auf Tafel 56 —; im ganzen blieb die Klöppelspitze dieser Zeit aber doch nur ein minderer Ersatz für die genähte. Da diese aber sehr kostspielig war, suchte man auf die verschiedenste Weise Ersatz oder Vereinfachung zu schaffen; diese besonders auch dadurch, daß man die Hauptlinien aus geklöppelten oder gewebten Litzen bildete und die Verbindung dann mit der Nadel einfügte, also das ausführte, was man heute als »point-lace« zu bezeichnen gewohnt ist (Tafel 54).

Es seien hier auch noch einige andere Arten der Nachahmung berührt. Im Österreichischen Museum (Tafel 25 b) findet sich ein Stück, das aus Leinwand mit schnurartig umsäumten Formen gefertigt und dann ausgeschnitten ist; ähnliche Arbeiten sind auch sonst in größerer Anzahl erhalten und auch heute noch üblich. Bei anderen in Stickerei auf durchgehendem Grund ausgeführten Spitzennachahmungen, die sich unmittelbar

an venezianische Vorbilder anlehnen, sind bisweilen zur Umrandung und Füllung auch Goldfäden verwendet; da außerdem die Zwischenräume auf dem Grunde bunt ausgefüllt werden, sinkt diese Art zu einem Mitteldinge zwischen Spitze und Stickerei herab. Im South Kensington-Museum (99—'91) findet sich ein Kragen, der dadurch einen spitzenartigen Charakter erhält, daß der Leinenstoff in den Gründen mit schwarzer Seide ausgefüllt ist. Ähnliche Leinenstickereien an sich von großer Schönheit mit violett ausgefülltem oder mit schwarzem Seidenstoff unterlegtem Grunde sind neuerdings aus der Lipperheideschen Sammlung in die des Österreichischen Museums übergegangen. Der Sonderbarkeit wegen sei auch ein ferraresisches Antependium im Kölner Kunstgewerbe-Museum angeführt, auf dem eine Spitze in schwarzem und weißem Stuck nachgeahmt ist.

Hier könnte auch auf eine Abart der eigentlichen Barockspitze hingewiesen werden, auf die sogenannten Gimpenspitze oder Guipüre. Auch die Ausdrücke »*guimpe*« und »*guipure*« scheinen eine bewegte Geschichte zu haben. Nach Gay (Glossaire archéologique, pag. 803) wäre »*guimpe*« oder »*guimple*« ein Ausdruck für Schleier, besonders für die von den hohen spitzen Frauenhüten herabwallenden; doch ist nach den Anführungen Gays hier der ursprüngliche Ausdruck jedenfalls »*guimple*« und »*guimpe*« nur eine spätere mißverständliche Abkürzung. *Guimple* ist, wie wir vermuten, aber wohl nur das deutsche Wort »*Wimpel*«.

Nach einer Notiz bei Savary, die allerdings späterer Zeit entstammt, aber von älterer spricht, scheinen Guipüren bunte Kleiderbesätze zu sein, die zur Zeit Savarys (Anfang des 18. Jahrhunderts) schon lange nicht mehr von vornehmen Leuten, sondern nur mehr in einigen ländlichen Kreisen getragen wurden. Es könnten Arbeiten aus bunten, schlauchartigen Schnüren von Seide oder Metall sein, die man heute noch als Gimpen bezeichnet. Es handelt sich also zunächst wohl um eine Art Posamenterie; dazu würde auch der später noch übliche Ausdruck »*broderie en guipure*« stimmen, der auch vielfach dicker umsäumte, etwas volkstümlich kräftig wirkende, posamenterieähnliche Stickereien bezeichnet (vgl. des Verfassers »Künstlerische Entwicklung der Stickerei und Weberei«, S. 299 und 301). Auch ließe sich damit die Beobachtung vereinen, daß im 17. Jahrhunderte »*guipure*« anscheinend vielfach an die Stelle von »*passement*« rückt, sowie auch die Auffassung der M^{me} Laprade (a. a. O., S. 13), daß Guipüren (weiße) Spitzen mit dickeren Fäden waren. Es wäre in diesem Falle wenigstens eine weiße Guimpe vorhanden.

Es ist auch bezeichnend, daß der Ausdruck »*guipure*« oder in der alten Form »*cuipure (d'or)*« bereits 1547 in Frankreich vorkommt,

daß er also schon der Zeit und dem Materiale nach eher für eine Posamenterie, als für eine wirkliche Spitze gilt.

Es sind jedenfalls zahlreiche ältere Posamenterien aus farbigen und metallenen dicken Schnüren erhalten, die ganz die Form von Barockspitzen zeigen (vgl. Tafel 55). Einige der schönsten erhaltenen Arbeiten dieser Art hat das Österreichische Museum wieder aus der schon mehrfach erwähnten Lipperheideschen Sammlung erworben.

Später, als die Spitze mit durchgehendem Netze in den Vordergrund trat, blieb die Bezeichnung »Guipure« anscheinend an dem älteren Barock-Typus der Spitze überhaupt haften und ist heute noch für Spitzen ohne Netzgründe üblich. Bei den wirklich aus Gimpen hergestellten Spitzen, die immer nur geklöppelt vorkommen, werden die Haupt-(Riß-) Fäden aus der seidenen, metallenen, wollenen (heute auch baumwollenen) Gimpe, die Lauffäden aus ganz feiner Seide oder aus anderem feinen Faden gebildet, so daß dieser gegenüber den starken Schnüren für das Auge vollkommen zurücktritt.

Wir kehren nun zur eigentlichen Barockspitze zurück. Ihre Wirkung beruht, wie gesagt, künstlerisch hauptsächlich in den großen, geschlossenen Ranken mit durchgehendem Zuge an Stelle der scharf voneinander getrennten und zart gegeneinander abgewogenen Einzelformen der Renaissance und im Zusammenhange damit in dem Zurückdrängen der von dem Hauptteile losgelösten Zacken. Technisch bedingte dieser Wandel zunächst das Aufgeben des regelmäßigen, etwa aus der Leinwand gewonnenen, Quadratnetzes. Da die Ranken und Blumen aber eine Verbindung haben müssen, wurden die Verbindungsstege dort angeordnet, wo sie notwendig waren und am wenigsten störten; es war hierin dem Feingefühle der Arbeiterin große Freiheit gelassen. Wirklich künstlerische Bedeutung haben die Stege selbst vorerst nicht; im Gegenteile sollen sie wohl eher hinweggeleugnet werden als hervortreten. Zumeist sehen wir nämlich die Stege noch mit kleinen Zäckchen oder Stäbchen (picots) besetzt, die wohl den Grund bereichern sollen, aber auch die Wirkung haben, die Richtung der größeren »Notstege« für das Auge aufzuheben und auszugleichen. So nehmen die Stege an dem allgemeinen Reichtume auch ihrerseits einigermaßen teil. Sie fielen sonst in ihrer rein technischen Dürftigkeit auch viel eher auf und gerieten mit dem Geist der Barockformen, der das Technische grundsätzlich nicht hervortreten läßt, leicht in Widerspruch. Doch sind diese Bereicherungen wohl erst allmählich hinzugekommen. Bisweilen werden statt der einfachen Stäbchen an den Stegen auch kleine Bogen, die aber selbst wieder mit Stäbchen besetzt oder übereinander gehäuft sein können, angewendet, also alle

die Formen, die wir bereits als ursprüngliche Randbesätze kennen gelernt haben.

So entwickelt sich jedenfalls noch in Italien die sogenannte Rosenspitze — *punto rosolino, point de rose* — (vgl. Tafel 65 a und 66), die von der gewöhnlichen Rankenspitze grundsätzlich nicht verschieden ist; es sind zahllose Übergänge, die von den einfachen Stegen durch die gezackten und Bogenstege zu den rös'chengeschmückten überführen. Der Grund wirkt bei diesen im allgemeinen nur mehr wie eine weiche, flimmernde Masse, von der sich das Hauptmotiv zunächst nur um so ruhiger abhebt, in der es zuletzt aber, wie wir sehen werden, völlig versinkt.

Man kann die belebteren Zwischenräume etwa den marmorierten und sonst unklar wirkenden Hintergründen anderer Barockdekorationen vergleichen und möge sich ihnen gegenüber der Klarheit der Renaissance-spitzenmuster und ihrer höchstens großgitterten Gründe erinnern. Es kommt so auch in der Spitze etwas von dem Gefühle für unendlich wallendes Leben, das die ganze Barockzeit erfüllt, zum Ausdrucke. Das Klare ist immer endlich, nur das Unklare unbegrenzt.

Um auch die Einzelformen der großgemusterten Spitzen mit unendlichem Leben zu erfüllen, wurden die breiteren Stellen oft neben dem stärksten Relief in durchbrochene Musterung aufgelöst und so der Reiz der Spitze noch besonders erhöht. (Vgl. Tafel 52.)

Wir dürfen aber nicht annehmen, daß die Entwicklung der Stege zu reicheren Formen sich ohne Rückschläge in gerade fortlaufender Entwicklung vollzogen habe. Es können Spitzen mit einfachen Stegen jünger sein als solche mit reicheren; es gab eben immer auch Moden und immer verschiedenes nebeneinander. So werden verhältnismäßig spät auch Spitzen ganz ohne Stege beliebt, wie uns die folgende Stelle aus dem »*Mercure galant*« von 1678 (Palliser, S. 161) zeigt:

»Die letzten *points de France* haben keine Stege (*brides*), das Blumenwerk (*les fleurons*) befindet sich dichter aneinander. Die einzelnen Blumen, die in der Mitte in höherem Relief und an den Ecken flacher gearbeitet sind, werden, statt durch Stege, durch zarte Stengel und Blumen miteinander verbunden und so in ihrer Lage erhalten. Die Art, wie die Zweige, die sogenannten *ordonnances*, verteilt sind, kann zweierlei sein; entweder bildet man einen sich drehenden und wendenden Zweig, der Blüten aussendet oder — mehr regelmäßig — eine Blume im Mittelpunkt, von der nach allen Seiten Zweige ausgehen.«

Vereinzelt kommen steglose Spitzen mit aneinanderstehenden Hauptformen übrigens auch in früher Barockentwicklung vor.

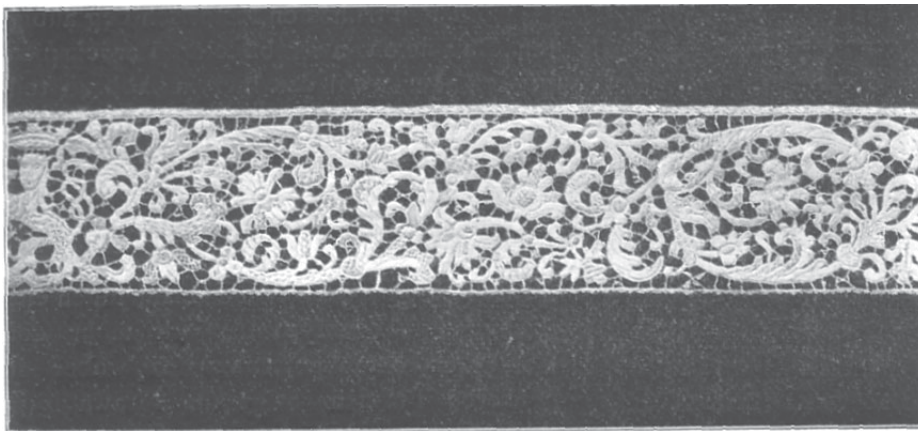


Abb. 43. Nähspitze, Geschenk des Erzbischofs Grafen Paris Lodron († 1653) an die Kirche von Villa Lagarina.

Im 18. Jahrhunderte scheinen solche Spitzen aber wenigstens der französischen Mode nicht mehr entsprochen zu haben; für Klöppelarbeiten ist uns dies durch Savary (II, 58) bezeugt. Solche Formen wirkten für die spätere Entwicklung wohl zu schwer.¹²⁾ Bei den im »Mercur galant« besprochenen Spitzen handelt es sich übrigens auch wohl mehr um einen naturalistischen Ersatz der Stege, wie dies besonders aus dem Schlusse der Beschreibung hervorgeht.

Zu den vorübergehenden Moden, die ohne besonderen Eindruck blieben, gehörten wohl die im »Mercur« von 1677 (Palliser, S. 161) erwähnten »*fleurs volantes*«, die »fliegenden Blumen«, die nur an ihrem Mittelpunkte mit der übrigen Spitze zusammenhingen. Weitabstehende kleine Bogenformen kommen aber bei den Barockspitzen, besonders wo sie gegen die Rosalinspitzen hingehen, auch sonst vor; um ihre Steife zu bewahren, hatten solche kleine Formen im Innern oft Roßhaare.

In der Hauptsache muß der Barocktypus der Spitze um 1660 fertig gewesen sein; nur die feinere Durchbildung der Rosenspitze wird einer etwas späteren Zeit angehören.

Aus den oben angeführten Gründen ist es jedoch nicht möglich, eine sichergestellte italienische Arbeit oder Abbildung aus der frühesten Zeit der Barockspitze hier zu bringen.

¹²⁾ »Il se fabrique une sorte de Dentelle de fil lin blanc, particulièrement destinée pour les Indes Espagnoles. On l'appelle Dentelle sans fond, parce qu'elle n'est composée que de grandes fleurs sans réseau, ni brides. Cette espèce de Dentelle étoit autrefois fort en usage en France; mais à présent il ne s'y en porte plus du tout; c'est en Flandre où il s'en manufacture le plus cette qualité.«



Abb. 46. Ausschnitt aus dem Bilde »Der Besuch« aus dem Jahre 1664 von Eglon Hendrik van der Neer, im Museum zu Antwerpen.

Zu den frühesten historisch beglaubigten Beispielen ausgebildeter Barockspitze gehört aber wohl das hier in Abb. 43 teilweise wiedergegebene Stück, das als ein Geschenk des Erzbischofs Grafen Paris Lodron an die Kirche von Villa Lagarina (Tirol) in die Zeit vor 1653, dem Todesjahre des Erzbischofs, fallen muß. Doch zeigt dieses Stück, wie gesagt, schon einen ziemlich entwickelten Barocktypus. Noch mehr den Charakter der Spätrenaissance, aber in größeren Formen, zeigt die Krawatte in Abbildung 44, bei der man auch die bescheidenen Verbindungsstege mit vereinzelt Picots und die Quasten beachten möge.

Ganz vollendete Barockform mit starkem Relief, aber mit ganz zurücktretenden Verbindungen, erkennen wir in der Abbildung 45. Auffällig strenge Formen, aber von großem Zuge, bietet Abbildung 46, deren abweichende Erscheinung sich vielleicht durch nördliche Herkunft erklärt.

Auf dem Versailler Bilde, das die Zusammenkunft Ludwigs XIV. mit Philipp IV. im Jahre 1660 darstellt, trägt der französische König bereits eine ausgebildete Barockspitze.

Auch auf ein Bildnis des berühmten venezianischen Feldherrn Francesco Morosini, der 1688 Doge war, sei kurz hingewiesen, weil der Kragen dort sehr charakteristisch ist. (Gestochen von Petrus à Gunst.)

Die späteren Anführungen werden jedenfalls als sicher erweisen, daß die neue Spitze in Italien früher ausgebildet gewesen sein muß, als in Frankreich.

Wir dürfen allerdings nicht verkennen, daß im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts der Schwerpunkt der Spitzenerzeugung sich dann allmählich von Italien nach Frankreich verschiebt.

Wie auf allen Gebieten der Kultur, tritt Frankreich auch auf diesem das reiche Erbe des zerfallenden Italien an. Dieser Vorgang hat ja eigentlich schon unter Franz I. begonnen, und es ist kein Zufall, daß Leonardo in Frankreich gestorben ist. Dann kamen die beiden Mediciäerinnen auf den französischen Thron, und zwei Kardinäle italienischer Bildung, einer auch italienischen Geblütes, wurden Lenker des Staates.

Vinciolo hatte sein Spitzenbuch einer französischen Königin gewidmet. Stefano della Bella, der Schüler des Lothringers Callot, war Italiener und Franzose zugleich. Mazarin, der 1648 die Pariser Akademie der



Abb. 44. Bildnis Turennes, Stich von R. Nanteuil aus dem Jahre 1665.



Abb. 45. Bildnis J. B. Colberts, von C. le Febvre gemalt, von Ben. Audran gestochen.

Künste gegründet hatte, hielt es für nötig, 1660 in Rom eine Ergänzungsanstalt zu errichten; er berief auch italienische Schauspieler nach Paris und legte so den Grund zu dem späteren französischen Theater. Er war es auch, der schon die italienische Spitzenerzeugung nach Frankreich zu ziehen suchte; so unterhandelte er 1653 während kriegerischer Wirren mit Colbert wegen des Ankaufes flandrischer, venezianischer und genuesischer Spitzen und warf zu diesem Zwecke 30.000 bis 40.000 Livres aus, wie er selbst sagte: »*per mostra di farne in Francia*« (»als Muster, um darnach in Frankreich zu arbeiten«).

Und während gegen den Spitzenluxus und insbesondere gegen die Spitzeneinfuhr bereits strenge Gesetze erlassen wurden, erhielten die Pariser Posamentierer ein neues Privilegium, das ihnen das Recht einräumte, alle Art von Posamenterien und Spitzen herzustellen.

Da man den Verbrauch der Spitzen nicht unterdrücken konnte, ergriff man jetzt ein wirksameres Mittel, den Geldabfluß ins Ausland zu verhindern: man suchte die bereits vorhandene einheimische Erzeugung künstlerisch und technisch möglichst in die Höhe zu bringen und die Einfuhr so unnötig zu machen.

Am 8. November 1664 schrieb M. de Bouzy, Bischof von Béziers und Gesandter Frankreichs in Venedig, an Colbert (Despierre, S. 121):

»*Il y a quelque temps qu'il me vint dans la pensée de vous proposer, pour l'avantage du commerce du royaume, la manufacture des glaces de miroir...*

J'ai ouï de ceux qui font ce trafic en France qu'ils y envoient bien tous les ans pour cent mil écus: il en sort du royaume trois ou quatre fois autant en point de Venise tous les ans, et tous les couvents de religieuses, et la plupart des pauvres familles vivent icy de ce travail.«

»*Schon seit einiger Zeit habe ich im Sinne, Euch zu Nutz des Geschäftslebens im Königreiche die Erzeugung von Spiegelglas vorzuschlagen...*

Von Leuten, die diesen Handel in Frankreich treiben, habe ich gehört, daß man jährlich für mehr als 100.000 Taler hinsendet; drei- oder viermal soviel geht aber jedes Jahr für Venezianer Spitze hinaus, und alle Nonnenklöster sowie der größte Teil der armen Familien leben hier (in Venedig) von dieser Arbeit.«

Am 20. Dezember desselben Jahres richtet M. de Bouzy einen zweiten Brief an Colbert:

»*Je vois que vous seriez bien aise d'establier dans le royaume la manufacture des points de Venise; ce qui se pourrait faire envoyant d'icy quelques*

»*Ich sehe, daß Sie die Erzeugung von Venezianer Spitzen im Königreiche einzuführen beabsichtigen; es wäre am besten, wenn man die Töchter einiger*

filles des meilleures ouvrières qui pussent instruire celles de France avec le temps.»

der besten Arbeiterinnen von hier sendete, die mit der Zeit dann die französischen unterweisen könnten.»

Eine Dame aus Alençon, namens Gilbert, die mit der Erzeugung venezianischer Spitzen bereits vertraut war, wurde von Colbert auf sein Schloß Lonray geladen, wo sie mit 30 Spitzenarbeiterinnen, die man mit großer Mühe aus Venedig herangezogen hatte, arbeitete. Die hier hergestellten Arbeiten gefielen dem Könige sehr. (Verhaegen a. a. O., S. 37.)

Im Jahre 1665 wurde dann mit großer Geldunterstützung und einem ausschließlichen Privilegium für zehn Jahre eine eigene Gesellschaft zur Erzeugung der nunmehr »*point de France*« genannten Spitze gegründet. In welcher Weise sich diese Gesellschaft mit den früheren Spitzenerzeugern abfand, ist nicht ganz klar, doch wissen wir, daß es nicht ohne Unruhen und Aufstände abging, die sich durch viele Jahre hingen; der Erfolg des Unternehmens war jedoch glänzend: Frankreich konnte nicht nur auf die italienische Einfuhr verzichten, sondern umgekehrt nun sogar in die meisten Länder ausführen.

Am 9. November 1666 richtete der König selbst an den Gouverneur von Sedan (Seguin, a. a. O., S. 123) ein Schreiben, worin es heißt:

»L'établissement de la manufacture des points de France est de si grande conséquence pour le bien de mes peuples et je suis obligé de prendre de si grandes précautions contre la malice des marchands qui avaient accoutumé de faire travailler à Venise et de débiter dans ma cour et dans mon royaume les ouvrages de cette ville-là, que je désire que, non seulement vous teniez la main à ce que la dite manufacture s'établisse dans la ville de Sedan et dans les villages circonvoisins, mais même que vous empêchiez que les ouvrages de la manufacture ordinaire de Sedan soient vendus à autres qu'aux entrepreneurs de celle des points de France.»

»Die Einrichtung der Manufaktur der ‚Points de France‘ hat so wichtige Folgen für das Wohl meines Volkes, und ich muß gegen den schlechten Willen der Kaufleute, die gewohnt sind, ihre Ware in Venedig machen zu lassen und die dortigen Erzeugnisse an meinem Hofe und im Königreiche abzusetzen, solche Vorsichtsmaßregeln ergreifen, daß ich nicht nur wünsche, Ihr möget dafür sorgen, daß sich die genannte Manufaktur in der Stadt Sedan und in den umliegenden Orten einrichte, sondern Ihr möget auch verhindern, daß die Spitzen gewöhnlicher Erzeugung aus Sedan an andere Unternehmer, als an die der ‚Points de France‘ verkauft werden.»

Ein Akt vom 12. Oktober 1666 (Palliser, S. 131, Anm. 17) nennt uns aber noch deutlich die künstlerischen Grundlagen, auf denen sich die französische Spitze entwickelte; er bestimmt nämlich für

»les villages du Quesnoy, Arras, Reims, Sedan, Châteaux-Thierry, Loudun, Alençon, Aurillac, et autres du royaume, de la manufacture de toutes sortes d'ouvrages de fil tant à l'éguille qu'au coussin, en la manière des points qui se font à Venise, Gennes, Raguse, et autres pays estrangers, qui seraient appellés points de France.«

»die Städte Le Quesnoy, Arras, Reims, Sedan, Châteaux-Thierry, Loudun, Alençon, Aurillac und andere im Königreiche die Erzeugung aller Art Fadenarbeit, sowohl mit der Nadel als geklöppelt, in der Art der Spitzen, die man in Venedig, Genua, Ragusa und in anderen Gebieten des Auslandes herstellt, Spitzen, welche man „Points de France“ nennen soll.«

Was die schon 1654 neben den venezianischen Spitzen und genuesischen Arbeiten genannte »Ragusaner Spitze« ist, läßt sich heute kaum mehr mit Sicherheit feststellen.

Wenn man aber annimmt, daß unter »Venezianischen Spitzen« die damals schon herrschenden barocken Nadelspitzen und unter »Genueser Spitzen« Klöppelarbeiten gemeint waren, was an sich sehr wahrscheinlich ist, so kann man zu dem Schlusse kommen, daß unter »Ragusaner Spitzen« mehr die älteren Renaissance- und Reticellaarten zu verstehen seien. Es könnte für diese Auffassung auch sprechen, daß diese Typen sich, als wirklich tief ins Volk eingedrungen, bis heute noch in Dalmatien erhalten haben. Auch war Ragusa, damals eine kleine, selbständige Republik, ein nicht unwichtiger Vermittler des Handels mit dem Oriente, und was daher an Spitzen kam, stand den barocken venezianischen Spitzen gegenüber sicher noch auf einem früheren Standpunkte der Entwicklung, auf einem Standpunkte, über den die »griechischen« und verwandten Spitzen überhaupt kaum hinausgekommen sind.

Also die französische Spitze fußt technisch und stilistisch sicher auf der südländischen und wir dürfen uns aus ihrer, wie wir sehen, urkundlich etwas besser bezeugten Entwicklung sogar Rückschlüsse auf die des Südens erlauben.

Nebenbei sei bemerkt, daß der Ausdruck »point de France« aber nicht bloß die weißen in Frankreich gearbeiteten Spitzen bezeichnet; so lesen wir in dem Inventare des französischen Kronbesitzes unter Ludwig XIV. (von Guiffrey herausgegeben, II, S. 274, Nr. 500) zum Jahre 1672:

»Un ameublement de riche broderie | »Eine Einrichtung von reicher Stickerei
fonds d'argent . . . semé de fleurs de | auf Silbergrund . . . bestreut mit Blumen

soye au naturel dans de compartiments de broderie d'or, garny de riche campane de point de France or et argent...«

in natürlich gefärbter Seidenstickerei in Kompartimenten von Goldstickerei, mit einem reichen Besatze von ‚Point de France‘ in Gold und Silber...«

Den raschen und vollen Triumph Frankreichs zeigen uns jedenfalls die Worte, welche Colbert am 6. Jänner 1673 an den damaligen Gesandten in Venedig richtete:

»J'ai reçu le collet de point rebrodé que vous m'avez envoyé, que j'ai trouvé fort beau. Je le confronterai avec ceux qui se font dans nos manufactures, mais je dois vous dire à l'avance que l'on fait dans le royaume d'aussi beaux.«

»Ich habe den Kragen in hochgestickter Spitze, den Ihr mir gesandt habt, erhalten und finde ihn sehr schön. Ich werde ihn mit denen vergleichen, die in unseren Werkstätten erzeugt sind, aber ich muß Euch im vorhinein sagen, daß im Königreiche ebenso schöne gemacht werden.«

So groß das Lob der französischen Spitze auch ist, wir dürfen doch nicht vergessen, daß dieses Lob eben im Vergleiche mit der venezianischen Spitze besteht, diese also noch den Maßstab abgibt für die höchsten Anforderungen.

1675 erlosch das Vorrecht der Spitzengesellschaft, und der Name *»point de France«* blieb nun an den Erzeugnissen verschiedener Orte, besonders an denen von Alençon, haften. Diese wurde jedoch auch unmittelbar als *»point d'Alençon«* und als *»velin«* bezeichnet, ein Name, der von dem bei der Arbeit verwendeten Pergament-Untergrunde entlehnt ist; auf einem solchen wurden übrigens, wie bereits hervorgehoben, schon die Venezianer Spitzen selbst gearbeitet (vgl. auch Seite 92).

Im Jahre 1691 wird erwähnt, daß Spitzenmuster von Unternehmern in unlauterer Weise nachgeahmt würden; sonst war es aber die Absicht Colberts, gerade zur Nachahmung guter Muster anzuleiten. (Laprade a. a. O. XXXII. und S. 51). Mme. Laprade behauptet auch wiederholt, daß Spitzenzeichnungen von Le Brun, Berain, Bailly und Bonnemer angefertigt worden seien; die von ihr angeführten urkundlichen Berichte (a. a. O., S. 67) sprechen aber deutlich und ausschließlich von Stickereien. Immerhin können die großen königlichen kunstgewerblichen Werkstätten natürlich auch nicht ohne Einfluß auf das Gebiet der Spitze geblieben sein.

Spitzen, wie die hier in Abbildung 47 nach einem Bildnisse des Bischofs Bossuet wiedergegebene, lassen wohl schon ein ganz anderes Liniengefühl erkennen, als die italienischen.

Häufig treten am Ende des 17. Jahrhunderts, als sich die Formen zu lösen beginnen, wie noch zu besprechen sein wird, Chinoiserien, Figürchen, Kronen, Füllhörner, Springbrunnen und andere Formen ein, die mehr der französischen Art, etwa des Berain, entsprechen. Man hat sich heute gewöhnt, gerade solche Arbeiten vielfach als »point de France« zu bezeichnen; doch ist dieser Ausdruck insofern



Abb. 47. Ausschnitt aus dem Bildnisse des Bischofs Jacques Bénigne Bossuet (1627—1704), von Hyazinth Rigaud gemalt, von Petrus Drevet (1723) gestochen.

unberechtigt, als er sich, wie wir gesehen haben, auch auf die ganz italianisierenden Spitzen bezieht, sofern sie nur in Frankreich gearbeitet sind.

Madame Despierres hebt (a. a. O., S. 58, Anm. 1) hervor, daß die Spitze von Venedig und Alençon niemals, wie Frau Palliser, Seguin u. a. fälschlich annehmen, in der Art der »point noué« gearbeitet sei, sondern immer gleich dem Durchbruch (point coupé) »en bouclant et en tortillant son fil«.

Nach Savary wurde der feinste »point de France« in Aurillac und Murat hergestellt; die wichtigste Stätte der Erzeugung scheint aber doch schon Alençon gewesen zu sein. Die Spitze wurde übrigens anscheinend zumeist als Heimarbeit hergestellt; Colbert wollte durch die Beschäftigung mit ihr besonders auch die Kinder vor Trägheit und Müßiggang bewahren.

Anfänglich muß das Spitzennähen übrigens auch in Frankreich noch von vornehmen Damen geübt worden sein, wie ein Stich von Lepautre aus dem Jahre 1676 beweist. Es ist hier eine Dame zu sehen, die selbst mit einer prachtvollen Barockspitzenschürze bekleidet, im Freien hinschreitet und eine Nähspitze verfertigt.

Die führende Spitze der Barockzeit ist, wie bereits gesagt, jedenfalls die Nähspitze; doch ist bereits darauf hingewiesen worden, daß neben ihr auch immer die geklöppelten Arbeiten dem Geschmacke der Zeit zu folgen suchten.

Die Anwendung der Spitze erlitt im Laufe des 17. Jahrhunderts noch einige Änderungen. Schon unter Ludwig XIII. wurden die früher stehenden Spitzenkragen unter dem Einflusse der nun aufkommenden Perücken in liegende umgewandelt. In England ging dieser Prozeß zu



Abb. 48. Ausschnitt aus dem Bilde »Der Arzt und die Patientin« von Gabriel Metsu, aus der früheren Preyerschen Sammlung zu Wien.

Beginn der dreißiger Jahre vor sich, ziemlich gleichzeitig auch in Italien und Deutschland. Man betrachte hier noch einmal die Abbildungen 44 und 45; Abbildung 48 zeigt freieren Fall der gesamten Krawatte und sehr kräftig wirkende Formen, die fast ohne Verbindungsstege aneinandergesetzt sind; zu beachten sind auch die frei bewegten Manschetten, die deutlich den malerischen Zug verraten, der durch die ganze Barockrichtung hindurchgeht. Wie steif sind dagegen die Renaissancezacken!

Später wich der Kragen überhaupt der Halsbinde, die nur an den Enden mit Spitzen geziert war; über diese Wandlung wird noch

zu sprechen sein, da sie zur weiteren Änderung des Spitzencharakter mit beigetragen hat. Man vergleiche Abbildung 49, bei der man die großen Formen, die einfachen Verbindungsstege und die gleichfalls einfachen Zäckchen am Rande beachte. Allerdings findet sich auch später noch die Barockspitze ganz venezianischer Art häufig an dieser Stelle.

An den Knien war die Verwendung der Spitzen noch sehr üppig; doch wurden sie nicht mehr durch die, nun bloß im Felde üblichen, Stiefel emporgedrängt, sondern fielen frei nieder oder standen vielmehr ab, und zwar oft in mehreren Reihen. Ein französisches Edikt von 1660 wendet sich insbesondere gegen diese »canons«, da sie »par la quantité de passemens, points de Venise et Gênes« einen unerträglichen Auf-



Abb. 50. Bildnis des Pfalzgrafen Johann Wilhelm und seiner Gemahlin Anna von Medici,
in der Pitti-Galerie zu Florenz (nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz).

wand verursachten. In der späteren Zeit Ludwigs XIV. traten sie infolge der geänderten Tracht mehr zurück. Mancher Herr (vgl. Abb. 50) trug aber Spitzen in einem Maße, daß es selbst unter den zeitgenössischen Darstellungen auffällt.

Besonders breite Stücke finden sich an den Alben der Geistlichen. — Viele und breite Spitzen verwendeten die Damen als Schürzen, die in der späteren Tracht des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Staatskleidung gehören (siehe Abbildung 50), dann zur Morgentoilette, auch für die Decken der Waschtische, Toilette-tische usw.; man vergleiche hiezu »La femme en qualité en deshabillé pour le bain« von J. B. de Saint-Jean — in Racinets »Le Costume historique«, 5, 348 wiedergegeben — und die spätere Spitze auf Tafel 86, 87. Von den »Fontanges« soll noch die Rede sein.

Auch die Wiegendecken, die Tragdecken für Kinder, die Kleidung der Ammen selbst lassen auf alten Stichen reiche Verwendung von Spitzen erkennen, ebenso die Prunkbetten, wie das Ludwigs XIV. in Versailles.

Die anderen Länder brauchen in der Geschichte des ersten Stadiums der Barockspitze neben Italien und Frankreich nur kurz berührt zu werden, selbst die Niederlande. Denn so viele prächtige Stücke die letzteren auch geschaffen haben, eine wesentlich fördernde Stellung in der künstlerischen Entwicklung der Barockspitze nahmen sie nicht ein; wir werden vielmehr die Bedeutung der niederländischen Spitze schon in dieser Zeit in einer ganz anderen Richtung zu suchen haben und dann auch die Hauptzeugungsstätten angeben. Hier sei nur auf die Tafeln 58 ff. verwiesen, die ganz ausgezeichnete, anscheinend niederländische, Arbeiten der Zeit vor Augen führen.

Man war in den Niederlanden, wie übrigens auch an vielen Orten Italiens, jedenfalls bemüht, die großen Barockformen auch in der Klöppelarbeit zu erreichen. Sowie bei der genähten Barockspitze werden vielfach (vgl. Tafel 61), jedoch nicht ausschließlich, die großen Formen getrennt geklöppelt und dann erst miteinander verhängt. Durch diesen naheliegenden technischen Kunstgriff ist schon das geschaffen, was in etwas späterer Zeit in der sogenannten »Brüssler Klöppelspitze« zur



Abb. 49. Ausschnitt aus dem Bilde des Landgrafen Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt (1661—1678), von J. Georg Wagner gezeichnet, von Bartol. Kilian (1678) gestochen.

höchsten Vollendung gelangt. Andererseits werden auch breitere Rankenteile, die sich nach dem Muster überschneiden sollen, einer vor dem anderen vorübergeführt, wie wir dies auch schon an Spätrenaissancearbeiten vereinzelt bemerken können. Wir wollen nicht behaupten, daß diese technischen Kunstgriffe in anderen Ländern nicht ausgeübt worden wären; jedenfalls treten sie aber an niederländischen Arbeiten besonders hervor.

Für die spanische Spitze, die ja schon gelegentlich charakterisiert wurde, möge Tafel 56 einen, verhältnismäßig früheren, Beleg bringen.¹³⁾

England befand sich im 17. Jahrhunderte dadurch, daß sich die Stuartsche Dynastie politisch, religiös und kulturell einer ganz anderen Richtung hingab, als weite Schichten des eigentlich englischen Volkes, in einem gewissen Widerspruche mit sich selbst. Das äußerte sich auch in der Spitze.

Die Puritaner waren diesem anscheinenden Luxusgegenstände überhaupt feindlich gesinnt; die Vornehmen behielten ihn aber bei, sogar Cromwell wurde mit Spitzen begraben.

Nach der Revolution machte sich, wie gewöhnlich bei solchen Veranlassungen, gesteigerter Aufwand bemerkbar. Trotzdem in den sechziger Jahren die Einfuhr wiederholt erschwert wurde und trotzdem in England, wie anderwärts, selbst vornehme Damen die Spitzenerzeugung betrieben, man also gewiß nicht nur Marktware herstellte, wurden die feinen Spitzen doch hauptsächlich noch aus den Niederlanden und aus Italien eingeführt. So werden in den Rechnungen für Karl II. und Jakob II. allenthalben niederländische und venezianische Spitzen erwähnt. 1662 wurde alle Spitzeneinfuhr in England verboten. Versuche, belgische Spitzenarbeiter anzusiedeln, schlugen aber fehl; so behalf man sich vielfach mit Schmuggel und Namensfälschung. Von dem »point d'Angleterre«, der schon vielfach in dieser Richtung gehört, wird aber besser später (auf Seite 127) im Zusammenhange die Rede sein. Das große, schwere Rankenwerk der barocken Richtung sehen wir unter anderem auf einem Bildnisse des George, ersten Lords Jeffreys, 1678 von Gottfried Kneller gemalt, in der Londoner National-Portrait-Gallery. Auch ein Bildnis des Sir Leoline Jenkins von Herbert Tuer aus dem Jahre 1679 zeigt eine ganz aus-

¹³⁾ Wenn sich die oben geschilderten »Venezianer Reliefspitzen« heute manchmal als »spanische Spitze« (besonders auch im englischen als »Spanish Point«) bezeichnet finden und dieser Sinn der Bezeichnung wirklich etwas weiter zurückreichen sollte, so kann man sich das wohl nur so erklären, daß der barocke Typus in Spanien besonders lange im Brauche war oder daß andere Länder später solche Arbeiten hauptsächlich für Spanien lieferten.



Abb. 51. Bildnis des Jakob und der Luise Stuart von Nic. Largillière, in den Uffizien zu Florenz
(nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz).

gesprochene Venezianer Reliefspitze. In derselben Sammlung findet sich auch noch ein Bildnis der Königin Marie, zwischen 1689 und 1694 von Kaspar Netscher gemalt, mit gleichfalls prächtiger Venezianerspitze an Ärmel und Kragen. Überhaupt scheint unter Wilhelm und Marie und dann unter Königin Anna in Spitzen der allergrößte Aufwand getrieben worden zu sein; der König gab (nach Palliser, S. 298) im Jahre 1694 1918 £, 1695—1696 sogar 2459 £ 19 \$ für Spitzen aus.

Bemerkenswert ist das 1695 bezeichnete Bildnis des jungen Prinzen Jones Francis Edw. Stuart und der kleinen Prinzessin Louisa Maria Theresia Stuart von Nicolas Largillière in den Uffizien zu Florenz; besonders fällt die mit reichem, klarem Rankenwerke verzierte Schürze auf (Abbildung 51).

In den höheren Schichten der Gesellschaft hatte also auch in England die Barockidee in der Spitze gesiegt.

Eine ziemlich späte Darstellung einer Venezianer Reliefspitze ist auf der Darstellung der trauernden Sigismonda von Hogarth zu sehen (National-Gallery zu London, Nr. 1046).

Auf den Staatskleidern selbst trug man unter Königin Anna den farbigen sogenannten »point d'Espagne«; Kopftuch und Armkrausen blieben aber weiß.

Deutschland trieb im Jahrhunderte des großen Krieges auf dem Spitzengebiete zum Teile zwar auch großen Luxus, war aber begreiflicherweise dem Westen gegenüber nur der empfangende, nicht der gebende Teil. Auf die einseitige Ausbildung der deutschen Rankenspitze ist übrigens bereits hingewiesen worden.

Den eigentlichen Norden Europas können wir wohl nur von Fall zu Fall im Zusammenhange mit den Niederlanden und auch mit Deutschland betrachten. Ganz kurz sei nur darauf hingewiesen, daß schon im Jahre 1712 Brabanter Frauen zur Hebung der Spitzenindustrie nach Tondern (Schleswig) berufen wurden. Auch die skandinavische Spitzenherzeugung ist jedenfalls größtenteils von niederländischen Anregungen ausgegangen.

III. DIE NORDISCHE SPITZE.

A. DIE AUFGELOSTE BAROCKSPITZE UND DIE GRUNDNETZSPITZE.

In der beabsichtigten Wirkung unterschieden sich die französischen Spitzen, wie wir gesehen haben, zunächst keineswegs von den venezianischen.

Der erwähnte Stich von Le Pautre v. J. 1676, der eine Dame im Morgengewande darstellt, zeigt eine prächtige Spitze noch ganz in italienischer Art, ebenso die Statue Louvois' von Girardon in Versailles und manches andere Werk.

Allmählich macht sich aber doch der eigenartig nordisch-französische Geist, wie auf allen Gebieten der eingeführten italienischen Kunst, so auch auf dem der Spitze, stärker geltend.

Denn wir dürfen nicht vergessen, daß Frankreich sozusagen die Vermittlung vom Süden zum Norden Europas und von der romanischen zur germanischen Welt bildet; es ist zwar auch durch die Alpen von Italien geschieden, aber doch durch kein so breites Band wie Deutschland, und vor allem hat es auch selbst Anteil am Süden, von dem es sich dann ohne allzu scharfe Trennung nach dem Norden hinzieht. Andererseits ist aber auch die Verbindung mit der germanisch-protestantischen Welt immer sehr eng gewesen; Nordfrankreich war auch selbst reichlich mit Blut- und Kulturelementen, die von dort her stammten, durchsetzt. Und die Völker des Nordens hatten im Mittelalter eine eigentümliche Kulturblüte erreicht, die auch in der Kunst ihren sinnfälligen Ausdruck gefunden hat.

Wir haben aber schon oben daran erinnert, daß die Erschütterung des mittelalterlichen Strebens nach dem unbedingt Einheitlichen, das Vortreten der freien Forschung, der Sieg sozusagen des Denkens und Zweifelns

über das vorwiegende Fühlen und Überzeugtsein die neue Zeit herbeigeführt haben.

In vieler Beziehung, besonders auch in der künstlerischen Versinnlichung des neuen Geistes, war Italien den nordischen Ländern gegenüber im Vorteile. Es war dabei nur ein einzelner Umstand, daß es in den reichlich vorhandenen Resten der antiken Kunst bereits die Verkörperung einer verwandten Weltauffassung besaß und so unter sicherer Führung dem Ziele entgegenschreiten konnte; es war aber immerhin ein wichtiger Umstand.

Die nordischen Völker, denen dieser Führer mangelte, und die in der Spätgotik in vieler Beziehung doch nur eine Auflösung des Alten erreicht hatten, nahmen die neue Kunst fast ohne Widerstand, ja mit einer gewissen Begierde, auf; die neue italienische Kunst schien ja zu sein, was sie selbst suchten. Sogar ein so kräftiges Eigenleben, wie es die Niederlande bereits gezeigt hatten, konnte dagegen nicht mehr bestehen.

Vor allem suchte auch Frankreich sich dieses Schatzes zu versichern.

Nun war aber, wie schon oben bei der Entwicklung der Barockspitze beobachtet werden konnte, inzwischen in der romanischen Welt ein Rückschlag eingetreten, der in der Kunst dem reinen Gefühle und der Gewalt der Phantasie wieder größere Geltung einräumte.

Daß diese Richtung vielfach auch nach dem Norden eindrang, hatte verschiedene Ursachen, deren Auseinandersetzung hier zu weit führen müßte. In erster Linie waren es auch die nach absoluter Herrschermacht strebenden Höfe: die Bourbonen, die Stuarts, das spanische und die süddeutschen Häuser, die eine solche Bewegung besonders förderten. Am unbedingtesten scheint der Sieg in Spanien eingetreten zu sein, wo auch die Stimmung des Volkes am meisten entgegenkam. Spanien mit seiner phantastischen Sinnesart ist darum auch auf dem Gebiete der Spitze im Wesen nie über die Barockkunst hinausgekommen; es hat von der späteren Entwicklung nur die Äußerlichkeiten mitgemacht.

Wirklich frei gehalten hatte sich eigentlich nur Holland, der kulturelle Antipode Spaniens, das einzige Land, in dem es im Grunde niemals eine Barockkunst gegeben hat, sondern wo von Einzelheiten abgesehen die Spätrenaissance unmittelbar in den Klassizismus und dann in das Empire übergeht. Aber auch die übrigen Niederlande, Nordfrankreich, England, Deutschland und die eigentlichen nordischen Staaten drängten allmählich die Barockidee wieder zurück, obgleich diese gerade in Süddeutschland besonders kräftig Wurzel gefaßt hatte. Der Süddeutsche hat ja viel von der Lebhaftigkeit und Phantasiefülle des Südens.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts scheint sich der Gegensatz zwischen dem Norden und dem Süden der Niederlande wesentlich gemildert zu haben. Heute erscheinen uns die Bauten aus Rubens Zeit als die charakteristischen für das 17. Jahrhundert Belgiens, und da ist der Gegensatz gegen Holland, etwa gegen das 1648 begonnene und schon völlig klassizistische Amsterdamer Rathaus, allerdings gewaltig; wir dürfen aber nicht übersehen, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, besonders gegen das Ende desselben, in Belgien eine ganz entschiedene Mäßigung des Barockstils eingetreten ist. Das nordische Element hat sich, vielleicht unter der Einwirkung Hollands und nicht ohne Zusammenhang mit dem Norden Frankreichs, wieder stärker geltend gemacht; wenigstens die bürgerliche Kunst scheint von der holländischen nur mehr graduell, nicht im Wesen, verschieden zu sein.

Aber auch in Frankreich selbst, in dem der Renaissancegeist mit seinen Begleiterscheinungen noch immer fortwirkte und selbst durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes nur vorübergehend zurückgedrängt wurde, ging in der späteren Zeit Ludwigs XIV. eine große Wandlung vor sich.

Sogar Le Brun, der eigentliche Repräsentant der Glanzzeit Ludwigs XIV., ein Künstler, der durch das Pompvolle seiner Werke dem Sinne des Sonnenkönigs besonders nahe stand und als Leiter der königlichen Manufaktur seit 1660 seinen Einfluß auf das ganze Kunstgewerbe geltend zu machen vermochte, selbst Le Brun hat bei seinen späteren Werken den unbewußt aber unwiderstehlich wirkenden nationalen Einfluß erfahren. Auch er mußte sich von der Wucht des Pietro da Cortona, die seine ersten Werke erfüllte, zu größerer Kühle, Strenge und Gesetzmäßigkeit bekehren; diese lassen nun allerdings bei dem Mangel jener inneren Glut, die etwa italienische oder süddeutsche Barockwerke durchdringen, die gewaltigen Formen nicht selten kalt und ohne hinreißende Wirkung erscheinen.

Es hatte eben der kühlere Geist der nordischen Renaissance über das Barockempfinden gesiegt. Das zeigt sich auch in den Ornamenten Berains, in denen der kühlere Sinn mit mehr Grazie und Leichtigkeit hervortritt.

In der großen Dekoration macht sich der nordische Geist nun zunächst im Zerreißen und in einem mehr regelmäßigen und verstandesmäßigen Zusammensetzen der einzelnen Barockformen geltend; besonders klar tritt dies auch in den Stoffen zutage, die für die Zeit Ludwigs XIV. so bezeichnend sind.

In der Spitze geht zunächst eine Änderung vor sich, die ihr ganz eigentümlich ist, obgleich sie der sonstigen Kunstbewegung gleichläuft und den gleichen Ursachen entspringt. Es ist aber ein Zeichen des wiedererstarkten Renaissancegeistes, daß die Wirkungen auf verschiedenen Gebieten, den verschiedenen Bedingungen und Materialien entsprechend, merkbar verschiedene werden.

Wir müssen auch bedenken, daß jetzt in der Gesellschaft ein ganz neuer Typus des Weibes zur Geltung gelangt: das moderne, nordische Weib. Und die Frau ist jetzt vorherrschender als früher Trägerin des ganzen gesellschaftlichen Lebens und auch Trägerin der Spitze.

Welcher Unterschied herrscht nun aber zwischen diesem neuen Weibe und den üppig strotzenden Venezianerinnen Palmas und Tizians und den Vläminnen des Rubens!

Die Mediceerinnen auf dem französischen Throne waren noch Gewaltweiber im Vergleiche zu den spießbürgerlichen Frauen Hollands und zu den raffinierten, feinsinnigen Damen, die am Ende des 17. Jahrhunderts in den Pariser Salons und am Hofe zu herrschen begannen und ihre größte Macht dann im 18. Jahrhunderte ausübten; dieses Jahrhundert stand ja eine Zeitlang fast durchaus unter weiblicher Führung.

Die Frau hat schon in der ritterlichen Gotik einmal die Welt beherrscht; aber ihre neue Herrschaft ist nun ein Ergebnis der neuen nordisch-bürgerlichen Lebensauffassung, wie sie sich in etwas verschiedener Weise auf holländischem, englischem, deutschem und französischem Boden entwickelt hat. Diese Lebensauffassung ist in mancher Beziehung eine Weiterführung des Geistes der italienischen, handels- und gewerbetüchtigen, Freistaaten, aber ohne den einseitigen Individualismus der Jugendzeit dieser neuzeitlichen Kultur. Eine gewisse Kühle, eine Abneigung gegen alles Großartige, das Anerkennen der eigenen Persönlichkeit, die sich von der Nebenpersönlichkeit äußerlich aber doch möglichst wenig unterscheiden sollte, sind Kennzeichen dieser neuen bürgerlichen Gesittung. In Frankreich tritt sie um so klarer hervor, je mehr der Glanz des letzten Gewaltherrschers, Ludwigs XIV., zu verblasen beginnt und an Stelle des sich immer mehr zurückziehenden Königs die vornehme Pariser Welt selbst mehr in den Vordergrund tritt.

In der Kunst führt diese Strömung einerseits zum Klassizismus, anderseits zum Auflösen des kraftstrotzenden italienischen Barockgedankens.

Dieser Wandel beginnt, wie gesagt, schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV.

Zum Charakteristischsten, zunächst auf dem engeren Gebiete der Spitze, gehört da z. B. die folgende Äußerung im »Mercur galant« von 1678 (Despierres, a. a. O. S. 84, Anm. 2):

<p>»Les dames mettent ordinairement deux cornettes de Point à la Reine ou de soie écrue, rarement de point de France, parce que le point clair sied mieux au visage.«</p>	<p>»Die Damen tragen gewöhnlich zwei Hörnchen von ‚point à la Reine‘ oder von Rohseide, selten von ‚point de France‘, denn die glänzende Spitze steht besser zu Gesichte.«</p>
---	--

Wir nehmen ganz kurz vorweg, daß es sich hierbei offenbar um Klöppelspitzen handelt und dürfen vielleicht wiederholen, was wir an anderer Stelle¹⁴⁾ bereits gesagt haben :

»Wir erhalten durch diese Bemerkung einen Anhaltspunkt, die größte Wandlung, die die Spitze bis zu ihrem Ausklingen im Klassizismus überhaupt durchgemacht hat, in ihren tiefsten Gründen kennen zu lernen. . . .

Der Sieg des Weiblich-Zarten und dabei Koketten in der Spitze gehört zu den ersten und wichtigsten Anzeichen des sich vorbereitenden Geschmackswandels. Die Frau konnte den großen Barockgedanken gar nicht zu Ende denken; sie fragte nicht, ob die Spitze großartig wäre, sondern ob sie ‚zu Gesicht stünde‘. Man könnte sagen, daß in diesem naiven Streben in gewissem Sinne der Hauch reineren Menschentums zu fühlen ist. An diesem naiven Unverständnis des Weibes zerschellte die Herrlichkeit der Barocke mit all ihrer Größe. Und wir nähern uns dem Zeitalter der Frau, wie man das 18. Jahrhundert nicht mit Unrecht genannt hat.«

Oft lassen sich große Bewegungen an dem geringen Ausschlage eines kleinen Instrumentes ja deutlicher beobachten, als wenn wir sie als große Erscheinung ins Auge fassen wollten.

Jedenfalls stand die Umwandlung des Charakters der Spitze aber auch mit der Änderung ihrer Verwendung im Zusammenhange; diese selbst kann aber natürlich wieder nicht von der allgemeinen Kultur-entwicklung getrennt werden.

Daß die Armkrausen bewegter wurden, haben wir schon auf Abbildung 48 gesehen und werden es noch weiter erkennen; ebenso auch bei den Halskrausen. Insbesondere trifft dies bei der Damenkleidung zu. Die nun üblichen längeren Manschetten führten den Namen »Engageantes«.

¹⁴⁾ »Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes« (Berlin, bei Oldenbourg, 1909, Bd. II, S. 129).

Die ursprünglich meist stehenden Spitzenkragen hatten sich, wie bereits gesagt, mit dem Aufkommen der Perücken in liegende umgewandelt; für diese Gestalt eigneten sich die schweren Barockformen noch durchaus, ja sie sind sogar besonders geeignet dafür. Unter Ludwig XIV. begannen dann ungefähr um 1670 die Krawatten und die Fontanges, verbreiten sich rasch über alle Länder und haben sich auffallend lange erhalten — die Fontanges wenigstens durch ein halbes Jahrhundert, die Krawatten in verschiedenen Wandlungen bis heute; seit dem späten Rokoko verlieren sich bei ihnen allerdings allmählich die Spitzen immer mehr.

Auf die Krawatten folgten dann die »tours de cou«. Das »fichu« war ein dreieckiges Tüchelchen, mit dem sich die Damen ursprünglich im Negligé, später aber auch bei voller Kleidung, den Hals bedeckten; die »Steenkerke« war viereckig. Doch waren diese beiden Arten meist mit Gold-, Silber- und Seidenstickerei geziert, aus Gaze, Musseline, auch aus gestreifter oder kariertem Leinwand; wir erwähnen sie aber, weil wenigstens das Fichu später ein Hauptträger der Spitzen wurde.

Die Krawatte, die ihren Namen von, ursprünglich kroatischen, Soldtruppen der französischen Könige erhalten hat, war anfänglich ein Band oder Tuch zum Festhalten eines um den Hals getragenen Amuletts; in der europäischen Mode wurde jedoch die Masche und insbesondere der Spitzenbesatz daran zur Hauptsache. Da dieser aber ebenso, wie an dem hochaufstehenden Kopfschmucke der Fontange, reich und faltig gelegt wurde, waren kleinere, zartere Muster besonders empfehlenswert; Abb. 49 zeigt allerdings noch ein frühes großgemustertes Stück. Es ist auch nicht zu verkennen, daß sich wenigstens an den Krawatten, da es sich eben um Herrenschmuck handelte, die stärkeren barocken Motive noch längere Zeit erhielten.

Die beiden Arten — die größer und die kleiner gemusterte Spitze — konnten auch ganz gut an einem und demselben Kleide angewendet werden, zumal sich die eine mehr für die glatteren Flächen, die andere mehr für die gefältelten Teile eignete und von einer Art zur anderen unzählige Mittelstufen überleiteten.

Solche Verwendungsarten, besonders der Umstand, daß die Spitzen jetzt immer faltiger getragen wurden, begünstigten aber jedenfalls das Vordringen der kleiner gemusterten Nähspitzen (»point de rose«) und mit der Verkleinerung der Musterformen das stärkere Hervortreten des Grundes.

Aus den ursprünglichen Notstegen werden allmählich ganze Netze, zunächst unregelmäßige, dann regelmäßige.

Noch etwas ist an der späteren Barockspitze, besonders am »*point de rose*« zu bemerken: während wir nämlich bei der früheren Barockspitze die eigentlichen Ränder mit ganz primitiven Bogen und Zackenformen besetzt finden, werden jetzt die Randzackungen vielfach wieder stärker; oft passen sie sich völlig den Innenformen an und verschmelzen nicht selten mit ihnen. Bei der älteren Barockspitze hätten kräftigere Randzacken die einheitliche Wirkung der Hauptmuster meist nur gestört; nun, wo sich alles zu lösen beginnt, hat man davor keine Besorgnis mehr.

Sehr häufig bleiben allerdings auch nun noch einfache Zackenränder und werden nicht selten eigens angesetzt. Diese schmalen Ansatzstreifen führen den Namen »*campane*«; so heißt es im Inventare der Herzogin von Modena (Palliser, S. 105, Anm. 88) nach 1761: »*Une paire de manches de Malines bridés non campanée*«, also eine Spitze ohne solchen Ansatz.

Die Änderung des ganzen Geschmackes brachte in der Spitze aber nicht nur eine Verkleinerung der Muster und eine größere Bedeutung der Gründe mit sich, sondern begünstigte auch die geklöppelte Arbeit. Dies um so mehr als man im Zusammenhange mit allen anderen Wandlungen auch immer mehr auf das starke Relief verzichtete.

Wir müssen hier noch einmal auf die früher (S. 112) angeführte Erwähnung des »*Mercure galant*« vom Jahre 1678 zurückkommen. Es hieß dort also: »Die Damen tragen gewöhnlich zwei Hörnchen von »*point à la reine*« oder von Rohseide, selten von *point de France*, denn die glänzende Spitze steht besser zu Gesichte.«

»*Point à la reine*« und Rohseidenspitzen werden also im Gegensatz zum »*point de France*« als glänzend bezeichnet.

Unter »*point de France*« kann in dieser Zeit aber natürlich nur die Barockspitze in der italienischen oder in der neuen französischen Art gemeint sein und wohl nur ein genähtes Erzeugnis.

Ob unter den »Rohseidenspitzen« geklöppelte oder genähte Arbeiten gemeint sind, wollen wir hier nicht entscheiden. Im allgemeinen sollte man an geklöppelte denken, da reichere Seidenspitzen fast immer nur so gearbeitet vorkommen und der Glanz der Seide bei der Klöppeltechnik mit ihren gestreckter liegenden Fäden tatsächlich mehr hervortritt. Doch kommen hie und da allerdings auch genähte Seidenspitzen hervor, wie das auf Tafel 66 a abgebildete Stück. Jedenfalls mußte die Seidenspitze aber auf die Bevorzugung der Klöppelarbeit hindrängen, wie wir das besonders auch im späteren 18. Jahrhunderte sehen werden.

Der »point à la reine« scheint nach Frau Despierres (a. a. O., S. 124) eine Klöppelspitze gewesen zu sein. Es heißt, daß er in den Niederlanden erzeugt wurde, und zwar von Arbeiterinnen, die des besseren Verdienstes wegen aus Alençon dorthin ausgewandert waren; der später, um 1700, in letzterem Orte erzeugte »point royal« soll dann eine Nachahmung des niederländischen Typus gewesen sein.

Zwingende Gründe für diese Annahme haben wir allerdings nicht gefunden; doch könnte die offenbar höhere Entwicklung der Klöppeltechnik in den Niederlanden für den niederländischen Ursprung der genannten Art angeführt werden.

Auf jeden Fall scheinen hier aber im Gegensatze zu dem genähten und mit Relief versehenen »Point de France« mit den beiden anderen Arten glatte und glänzende Spitzen gemeint zu sein. Und die Klöppeltechnik kann eben glattere und glänzendere Formen schaffen.

Als Material tritt darum nun auch der allerfeinste, glänzendste niederländische Leinenfaden immer mehr und mehr in den Vordergrund.

Ein Brief, den Colbert am 2. Jänner 1682 an den Intendanten von Alençon, M. de Morangis, gerichtet hat (Despierres, S. 85), wäre hier noch heranzuziehen; es heißt darin:

»Comme les filles sont maintenant accoutumées au Point de France, les marchands pourraient introduire des manufactures de Flandre et d'Angleterre.«

»Da sich die Mädchen jetzt an den »Point de France« gewöhnt haben, könnten die Händler nun die flandrische und englische Erzeugung einführen.«

Es wird dann davon gesprochen, aus den genannten Ländern allenfalls Arbeiterinnen kommen zu lassen. 1682 wird auch die Einfuhr niederländischer Spitzen nach Frankreich gesetzlich geregelt.

Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß mit den erwähnten niederländischen und englischen Erzeugnissen Klöppelspitzen gemeint sind; denn zunächst wissen wir, daß die nördlichen Länder immer besonders in der Klöppelspitze hervorragten und es ist auch unmöglich, in dieser und bald darauf folgender Zeit einen anderen Typus zu finden, welcher dem »Point de France« so entgegenzustellen wäre, wie es in dem Briefe geschieht.

Wie wir schon angedeutet haben, war das Verhältnis der nordischen Spitze zur südlichen ähnlich dem der holländischen Malerei zur italienischen: in Italien war, mit Ausnahme weniger Fälle, alles plastisch und greifbar; im Norden, der dortigen Natur und Empfindung entsprechend, alles mehr verschwommen, aber vom zartesten Werte der Töne.

In gewisser Beziehung war das ja schon bei den dichtgemusterten Spätrenaissancespitzen der Fall, die auch vor allem in Holland Verbreitung erlangt hatten. Mit dieser frühen dichten Spitze steht jedenfalls auch die Ausbildung der Netz- oder Grundspitze im Zusammenhange oder vielmehr sie ist aus derselben Stimmung hervorgegangen und ihr auch technisch vielfach verwandt.

Es ist allerdings möglich, daß in Italien bereits gleichzeitig, vielleicht sogar etwas früher, Grundspitzen verfertigt worden sind. Wenigstens bezeichnet man, wenn auch ohne urkundlichen Anhalt, eine den niederländischen Grundspitzen verwandte Art als Mailänder Spitzen.

Technisch sind diese Spitzen dadurch bemerkenswert, daß ein Teil der zur Herstellung des Grundes verwendeten Fäden hinter den Hauptformen frei hinübergeführt wird, um auf der anderen Seite der Form wieder zur Grundbildung benutzt zu werden (vgl. Abbildung 17).

Man hat die »Mailänder Spitze« irrümlicherweise sogar schon in das 16. Jahrhundert versetzt; vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist sie jedoch bei dem in ihr durchaus üblichen großen Rankenwerke gar nicht zu denken, vielleicht entstammt sie sogar erst der Zeit kurz vor 1700. Die sogenannte Mailänder Spitze ist übrigens keineswegs auf Italien beschränkt.

Während also bei dieser Art das Netz in der Hauptsache doch aus denselben Fäden gebildet wird wie der Grund, wird in anderen Fällen (Abbildung 18) der Grund aus ganz eigenen Fäden hergestellt.

Ein noch verhältnismäßig frühes Beispiel von Barockspitze mit Netzgrund mag das hier in Abbildung 52 gegebene sein; man beachte hier auch wieder den faltigen Wurf der Krawatte. Sehr bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch der Kragen auf Abbildung 53.

Grundspitzen, die vor die Barockzeit fallen, sind jedenfalls nicht erhalten; auch solange noch die ältere Barockidee mit ihrem Streben nach Wucht und Kraft herrschte, suchte man die reine, große Form selbst in der Klöppelspitze um jeden Preis zu erreichen, sogar wenn eine dichtere Grundausgestaltung sich leichter hätte durchführen lassen, und begnügte sich auch hier mit bloßen Verbindungsstegen.

Und wenn man auch vereinzelte Versuche in anderer Art machte, so konnten sie sich doch nicht zu allgemeiner Geltung durchringen, so lange dieses Prinzip galt. Entschieden unrecht hat man, wenn man die

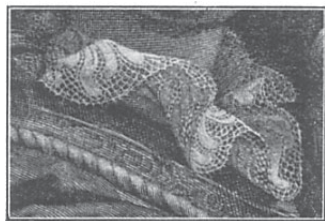


Abb. 53. Ausschnitt aus dem Bildnisse Wilhelms III. von Oranien (1650—1702) als Königs von England, also nach 1688. (»Allgem. Porträtwerk«.)



Abb. 52. Bildnis des Dauphins Ludwig, von Fr. de Troy, gestochen von P. van Schuppen (1684).

später noch zu besprechenden sogenannten Potjeskanten (Seite 131) zum Ausgangspunkte der gesamten Grundnetzspitzen machen will. Alle Beispiele der Art gehören erst dem 18. Jahrhunderte an.

Wir haben erwähnt, daß in dem Briefe Colberts aus dem Jahre 1682 wahrscheinlich von Klöppelspitzen die Rede war. Es ist aber eine andere Frage, ob damals in der Klöppelspitze das Grundnetz bereits ausgebildet war. Wir erinnern uns nicht, gesicherte Darstellungen vor den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts (siehe noch einmal die erwähnte Abb. 52) gesehen zu haben; es fiel das geklöppelte Grundnetz also in seiner Entwicklung ungefähr mit der Entstehung der reicheren Steggründe in der barocken Nähspitze, denen es sich auch in der Wirkung nähert, zusammen. Nur das Eine ist wohl vorauszusetzen, daß sich in der Klöppelarbit früher das regelmäßige Netz entwickelt hat, als in der genähten; denn es liegt der in gewisser Hinsicht mehr mechanisch tätigen Klöpplerin entschieden näher als der individueller arbeitenden Näherin.

Übrigens sind die Netze der dem Typus nach anscheinend älteren geklöppelten Spitzen ziemlich unregelmäßig und ahmen auch die Picots der Näharbeiten nach (vgl. Tafel 56, 58), so daß man den Zusammenhang mit den unregelmäßigen genähten Gründen deutlich erkennt. Eine besondere Förderung erhält die Regelmäßigkeit des geklöppelten Netzes durch die Verwendung von Stecknadeln als Stützpunkten beim Klöppeln.

Doch müssen wir in dem Streben nach Regelmäßigkeit des Grundes eben wieder eine besondere Weiterentwicklung des Geschmackes erkennen. Der Gegensatz zwischen der eigentlichen Form und einem kleingemusterten geometrisch wirkenden Grunde wird ja auch sonst von der späteren Zeit Ludwigs XIV. an besonders erstrebt; man erinnere sich nur der Gitter- und Schuppengründe an den Wänden, in den Stoffen, an den Porzellanen usw.

Mme. Despierres, welche die Archive Alençons genau untersucht hat, behauptet (a. a. O., S. 84), daß der Ausdruck »*reseau*«, der wohl allgemein für das Grundnetz gebraucht zu sein scheint, sich zum ersten Male in einem Inventare vom Jahre 1717 vorfindet. Mme. Despierres nimmt aber an, daß die Erzeugung der Form selbst damals schon älter war; es ist ja auch selbstverständlich, daß es der größte Zufall wäre, wenn wir gerade aus der frühesten Entstehungszeit der Art oder nur des Ausdruckes dafür eine der sonst auf dem ganzen Spitzengebiete doch so seltenen und wortkargen Urkunden besäßen. Ob Mme. Despierres, nebenbei bemerkt, recht hat, den älteren Ausdruck »*point plat*«, der z. B. im Inventare des Louis Fortier schon 1705 vorkommt, auf das »*reseau*« zu beziehen, scheint uns nicht sicher. Heute bezeichnet »*plat*«

in der Nähspitze dasselbe wie »toile« in der Klöppelspitze: die dichteren Stellen; vielleicht können wir uns unter »point plat« eine flachere Nähspitze im Gegensatz zur Reliefspitze denken.

Aber auch davon abgesehen scheint sich die Verflachung und das regelmäßige Grundnetz auch in der Nähspitze mindestens im Anfange des 18. Jahrhunderts stärker geltend gemacht zu haben. Das unregelmäßige und schon dichte Netz ist aber, wie gesagt, auch in der Näharbeit sicher schon älter. Auch die Entwicklung der Rosalinspitze hängt damit zusammen.

Es wird nun am Platze sein, wenigstens kurz auf einige besondere Herstellungsarten und Orte hinzuweisen. Und zwar sei zunächst von Frankreich als dem nun künstlerisch führenden und gerade auf dem Gebiete der Nähspitze wichtigsten Lande die Rede.

Frau Despierres stellt die verschiedenen Vorgänge fest, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur Herstellung einer Nähspitze nötig waren und meist von verschiedenen Arbeitskräften in folgender Reihenfolge ausgeführt wurden:

- das Herstellen des Musters (*le dessin*);
- das Vorstechen auf dem Pergamente (*le picage*);
- das Vornähen (*la trace*), wobei durch später überdeckte Längsstiche die allgemeinen Formen angegeben wurden;
- das Einnähen der Schlingstiche (*le fond* oder *l'entoilage*);
- das Herstellen der Füllmuster (*le rempli*) in den Hauptformen, des Steggrundes (*les brides*), des Maschengrundes (*les réseaux*), der Zierstiche (*les modes*);
- die Stickerei (*la brode*), nämlich die bisweilen noch angewendete Reliefarbeit;
- das Abnehmen der Spitze vom Pergamentgrunde (*l'enlevage*);
- das Auszupfen der Futzfaden (*l'éboutage*);
- das Zusammensetzen einzelner Teile (*l'assemblage*), das häufig mit freier Hand erfolgte.

Natürlich brauchten nicht alle diese Vorgänge bei jeder Spitze einzutreten; aber man sieht, daß die Spitze, wie sie in Alençon, Argentan, Sedan, in Brüssel usw. erzeugt wurde, bereits sehr kompliziert war. Eine gewisse Arbeitstrennung hat natürlich auch schon in Italien stattgefunden; denn sie liegt einfach im Wesen der Sache.

Die gröbere Grundspitze wurde übrigens, wie bereits erwähnt, außer in reiner Näh- oder Klöppelarbeit auch als Litzenspitze ausgeführt; man

füllte dann den Grund zwischen den gelegten, gewebten oder geklöppelten Litzen mit der Nadel aus (vgl. Tafel 69 a).

Da, wie Mme. Despierres nachgewiesen hat, in Alençon alle Sticharten zur Anwendung gelangt sind, ist die Zuweisung bestimmter Spitzen an einzelne Herstellungsorte natürlich nicht möglich.

Was man heute übrigens gewöhnlich »Alençon-Spitze« nennt, sind meistens erst Arbeiten der Rokoko- und besonders der Louis-XVI-Zeit und, wie wir sehen werden, gewiß größtenteils belgischer (Brüssler) Erzeugung. Dagegen bezeichnet man heute die größer gemusterten Näharbeiten französischer Barock- und Rokokoart mit Vorliebe als »Argentan«, ohne einen wirklichen Grund dafür zu haben, doch soll in Argentan der gewickelte Steggrund einseitig gepflegt worden sein.

Unter »Sedanspitzen« versteht man heute besonders fein und dicht ausgeführte Näharbeiten mit sehr naturalistischen Formen (vgl. Tafel 78, 79), auch hier, ohne Beweise für eine solche Auffassung zu haben.

Vorteilhaft für Frankreich war es, daß unter Ludwig XIV. ein Teil der Niederlande dauernd französisch geworden war; insbesondere erlangte man mit Valenciennes (in der Nähe des früher genannten Le Quesnoy) einen Hauptsitz der Fadenerzeugung und der Spitzenklöppelei. Doch soll hierüber erst später eingehender gesprochen werden.

In der späteren Zeit Ludwigs XIV. erfuhr dagegen die Erzeugung auf fast allen Gebieten der Kunst und des Gewerbes in Frankreich infolge der immerwährenden, für dieses Land meist unglücklichen, Kriege eine bedeutende Einschränkung, mußte doch sogar der Goldschatz des Königs fast ganz eingeschmolzen werden.

Auch die Aufhebung des Ediktes von Nantes (1698) war — durch die Vertreibung von Arbeitern und durch die große Störung des Handels, der zumeist in den Händen der Hugenotten ruhte — der Industrie sehr schädlich.

Die Fabrikation von Argentan war um 1708 fast vernichtet, in Aurillac sank nach Savary der Wert der Spitzenerzeugung im Anfange des 18. Jahrhunderts von jährlich 700.000 Livres auf jährlich 150.000; auch Sedan, das nicht nur selbst in der Nähspitze eine hervorragende Stellung einnahm, sondern auch die ganze Champagne mit dem Leinenfaden für die Spitzen versorgte, litt außerordentlich.

Gewinn von alledem hatten nur die Nachbarstaaten. England, Holland, Deutschland, die Schweiz und vor allem die südlichen Niederlande hoben sich so auch auf dem Gebiete der Spitze ganz bedeutend.

Ein weiterer Umstand, der die französische Spitze schädigte und der niederländischen zugute kam, war das Verbot der Spitzeneinfuhr

nach England, ein Verbot, das besonders seit 1698 sehr streng gehandhabt wurde und Frankreich eines seiner größten Absatzgebiete beraubte. Ursprünglich war das Gesetz allerdings auch gegen die Niederlande gerichtet; da diese aber als Gegenmaßregel die Einfuhr englischer Wolle zu unterdrücken drohten, wurden sie von dem Einfuhrverbote ausgenommen. Dieses eigentümliche Verhältnis wurde noch in einem Gesetze der Königin Anna vom Jahre 1706 eigens aufrecht erhalten.

Was den Niederlanden aber vor allem einen großen Vorsprung sicherte, war der außerordentlich feine Leinenfaden, der in keinem anderen Lande in solcher Güte hergestellt wurde und dessen Feinheit nun, wie bereits erwähnt, immer größere Bedeutung für die Spitze erlangte. Den vorzüglichsten Flachs hatte Brabant, am besten gebleicht wurde in Haarlem und das feinste Gespinnst erzeugte Mecheln. Der Faden wurde übrigens auch vielfach aus Holland bezogen oder wenigstens aus Belgien (und selbst aus Frankreich) dorthin zum Bleichen gesendet.

So wirkten sehr viele Umstände zusammen, um der niederländischen Spitze im 18. Jahrhunderte das Übergewicht zu verschaffen. Doch wird es vorteilhaft sein, die niederländische Erzeugung erst bei Besprechung der Rokokozeit, wo sie dann unbedingt an erste Stelle tritt, im Zusammenhange zu betrachten.

Auch wird es besser sein, erst dann etwas mehr von Deutschland und England zu berichten. Von Italien mußte dagegen schon im vorhergehenden immer wieder die Rede sein.

Nur auf einige Ausläufer der barocken und spätbarocken Art soll hier noch kurz hingewiesen werden.

Sowie wir bei den geometrischen Spitzen gesehen haben, daß man sich bei einfacheren Arbeiten, besonders bei solchen für anspruchslosere Bevölkerungsschichten, mit Formen begnügte, die in möglichst vereinfachter Technik nur so im allgemeinen den Eindruck der kunstvolleren Stücke wiedergeben wollten, so war es auch bei den späteren Typen der Fall. In Italien, in Spanien, in den Niederlanden, in England, dann besonders in Deutschland und in den angrenzenden slawischen Ländern wurden seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein Klöppelspitzen getragen und erzeugt, die mit ihren schlangenförmigen Linien und Schlingen gewissermaßen eine Entartung der Barockformen darstellen. Man vergleiche dazu Tafel 55 c und 74; auch der italienische »punto a vermicelli« kann zum Teile als rohere Abart der späteren Barockspitze aufgefaßt werden.

Spitzen mit bloß schlangenförmigen Linien finden sich z. B. auf einem Bildnisse des Henry St. John Viscount Bolingbroke von H. Rigaud,

1710 bezeichnet, in der Londoner National-Portrait Gallery, und ähnliche Muster sehen wir mehrfach in den bereits erwähnten Musterbüchern von Weigel in Augsburg aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts.

Obgleich die Kirche in früherer Zeit immer alle Stilwandlungen mitgemacht hat, so ist es doch begreiflich, daß sie in manchen Beziehungen in der Kunst konservativer war; auch müssen kirchliche Gegenstände vielfach mit Fernwirkung rechnen. So ist es erklärlich, daß gerade die größeren Barockspitzen sehr entsprechend erschienen und sich lange erhielten. Besonders in ärmeren Kirchen mußte man sich aber mit billigerer Arbeit begnügen und so kommt es, daß man heute noch die volkstümlich vereinfachten geklöppelten Barockspitzen als »Kirchenspitzen« bezeichnet.

In Spanien und in den slawischen Ländern sind die vereinfachten Barockspitzen zum Teile auch wieder bunt geworden. Besonders finden sich aber die unklaren, kleingemusterten Spitzen im Volke sehr häufig.

Man darf sich über das Alter solcher Arbeiten nicht täuschen. Sie sind in fast allen genannten Gebieten, selbst in den deutschen Alpenländern, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als echte Volkskunst ausgeführt worden.

Es hat sich, wenn es auch nicht alle Besitzer gerne hören, herausgestellt, daß ein großer Teil der sogenannten alten Spitzen in unseren Sammlungen nicht mit ihrer Zeit vorgeschrittene alte, sondern zurückgebliebene neuere Arbeiten sind.

B. DIE ROKOKOSPITZE.

Wie wir gesehen haben, löste sich in der Spätzeit der Regierung Ludwigs XIV. die Barockkunst allmählich auf; wirklich siegreich konnte das Streben nach Freiheit aber erst im Rokoko durchdringen.

Zu lange, selbst dann noch, als die Grundlagen des Vertrauens bereits erschüttert waren, hatte man sich der suggestiven Gewalt eines Einzigen willenlos hingegeben; die erlangte Freiheit wirkte darum zunächst wie ein Rausch. Man kennt die äußeren Ereignisse, die den großen Wandel kennzeichnen: den Tod des Königs, die Regentschaft Philipps von Orleans und die Gründungen Laws, der in verwegendem Spiele ganze Schichten der Bevölkerung zu ungeahntem Genußleben führte; man kennt jedoch auch die Kehrseite: die folgenden Bankbrüche, die neuen inneren Verfolgungen, Hungersnot und Pest. Aber der Anstoß war gegeben, der Stein war ins Rollen gekommen.

In der bildenden Kunst waren Gille-Marie Oppenord, Watteau und Juste-Aurèle Meissonier die entscheidenden Meister.

Oppenord, eigentlich Op den Ordt (1672—1742), war zwar in Paris geboren, aber doch gleich Watteau niederländischen Blutes. Als Künstler bezog er wie Meissonier (1693—1750), der einer Piemonteser Familie entstammte, seine Anregungen vor allem von den späten Italienern; was diese aber in überhitzter Phantasie geschaffen, benützten sie mit kecker Leichtigkeit.

Watteau (1684—1722), aus dem Hennegau gebürtig, kann dagegen in gewisser Hinsicht als Nachfolger der niederländischen Naturburschen, besonders der Teniers, angesehen werden.

So wirkten nördliche und südliche Anregungen zusammen. Und dazu kam noch Ostasien mit seinen kecken Formen und seinem leichten Naturalismus.

Das Rokoko ist der Stil der beginnenden Aufklärung, der Befreiung des Individuums von der Herrschaft der Regel, der Stil Voltaires, kann man sagen; es ist in der bildenden Kunst dasselbe, was der neue englische Garten dem bisherigen architektonischen gegenüber ist: das Streben nach Freiheit und Natur.

Besonders wichtig für das Rokoko ist das Auflösen der großen Formen, das wir schon in der späteren nordischen Barockkunst bemerkt haben, das nun aber die großen Zusammenhänge ganz verdrängt. Man empfindet sie eben als bedrückend und unfrei. Dafür nimmt der Naturalismus fortwährend an Bedeutung zu; die naturalistischen Formen scheinen sowohl vor dem Verstande des philosophisch werdenden Zeitalters als vor dem Streben nach Natur und Freiheit gerechtfertigt.

Auch eine der eigentümlichsten Eigenschaften des Rokokos, die in der europäischen Kunst bis dahin sehr selten war und allerdings auch nun nicht immer zum Durchbruche gelangt ist, die absichtliche Unsymmetrie, geht gerade auf dieses Streben nach Freiheit und Natur zurück; auch dies ließ nun aber in der ostasiatischen Kunst Verwandtes erkennen. Die Haupttriumphe feierte die Regellosigkeit freilich in der Dekoration der Innenräume und in der Goldschmiedearbeit; von dieser war ja auch Meissonier ausgegangen, der zuerst solche Unregelmäßigkeit wagte.

Sehr verblüffend ist im Rokoko auch das kühne Nebeneinander strenger Naturmotive und reiner Phantasieformen; oft gehen ganz naturalistische Zweige in Schnörkelmotive über oder Architekturformen in

tropfsteinartige Felsen. Natürlich sind auch hierfür die Vorstufen in der früheren Kunst zu verfolgen, doch sind es eben nur Vorstufen. Verwandtes fand man auch hier wieder in Ostasien, das eben wirklich als innerlich verwandtes Vorbild dienen konnte.

Oft suchte man auch durch den höchsten Gegensatz reichgemusterter, aber regelmäßiger und darum ruhigwirkender Flächen und kühngeschwungener Hauptlinien zu wirken. Das feine Gitterwerk, das im Spätstile Louis-XIV bereits hervortritt, erlangte nun eine ganz außerordentliche Wichtigkeit und trägt wesentlich zur Wirkung bei.

Gerade das Nebeneinander höchster Verfeinerung und größter Freiheit verleiht dem Rokoko einen so prickelnden Reiz.

Die wichtigste Eigenschaft ist aber Leichtigkeit, Duft und Aufgeben aller körperlichen Schwere. Darum drängt das Rokoko auch die starke Farbe zurück, darum hat es aber auch der Spitze eine solche Bedeutung verliehen — allerdings nur unter der Bedingung, daß sie sich dem neuen Gedanken unbedingt unterwürfe.

All die genannten Eigenschaften, die das Rokoko kennzeichnen, lassen sich gerade in der Spitze aufs deutlichste erkennen. Am wenigsten noch die Unsymmetrie, die, wie gesagt, ja auch auf den übrigen Gebieten der Rokokokunst nicht als erste Bedingung, sondern gewissermaßen als letzte Folgerung auftritt. Die Unregelmäßigkeit macht sich mehr in den Einzelformen, als in der Gesamtanordnung geltend. Die Textilkunst hat überhaupt länger als das übrige Kunstgewerbe den Standpunkt innerer Freiheit, aber doch der Symmetrie, beibehalten; es ist das übrigens um so begreiflicher, als die Textilerzeugnisse und insbesondere die Spitzen ja meist in Falten getragen wurden und dadurch schon unregelmäßig wirkten; durch eine noch künstlich herbeigeführte Regellosigkeit hätte sie leicht jeden inneren Halt verloren. Übrigens ist Symmetrie, die nicht zum Bewußtsein kommt, von Unsymmetrie wohl nicht zu scheiden, und solche Werke, wie das großartige Spitzengewand der Kaiserin Maria Theresia (Abb. 54, vor dem Titel) haben die Symmetrie wohl ganz überwunden.

Wir haben schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß im Rokoko gewissermaßen etwas Witziges liegt. Das Wesen des Witzigen beruht ja zum großen Teile im Überraschenden, in der Herstellung einer Verbindung zwischen scheinbar nicht zu Vereinendem. Man suchte die Wucht des Barocks zu besiegen, indem man sich eben in keckem Witz über sie hinwegsetzte; man machte sie unmöglich, indem man sie nicht ernst nahm. Es ist, wie gesagt, der Stil Voltaires, und man begreift, daß es ein typisch französischer Stil ist und auch im Auslande hauptsächlich

von Franzosen getragen wurde und bei französisch Gebildeten Anklang fand. Allerdings waren dies damals fast alle höheren Schichten West- und Mitteleuropas, mit Ausnahme vielleicht von Österreich, wo der Anschluß an die italienische Bildung stärker war.

Die wirklich volksmäßige Empfindung der Deutschen war überhaupt anders als die der französisch gebildeten Schichten; der Deutsche ist ernster. Im Norden ist er dabei strenger, im Süden phantasievoller. Für die Fortschritte der Spitze waren aber natürlich doch die oberen Stände maßgebend, die in bezug auf die Kleidung und was damit zusammenhing, selbst in Österreich dem französischen Vorbilde folgten.

Daß das Rokoko in England — man erinnere sich Chippendales — eigene Formen annahm, die das Französische in etwas nüchternerer Auffassung mit besonders stark ostasiatischen Einflüssen zu verschmelzen wußten, ist bekannt. Doch äußerte sich dies kaum in der Spitze. Ähnlich verhielt es sich auch mit Holland.

Belgien, das in der Spitze nun die allergrößte Bedeutung erlangt, ist im ganzen künstlerisch von Frankreich abhängig. Bis zur Zeit, da Maria Theresia die Herrschaft übernimmt und wirklich sehr viel für das Land tut, ist es durch die wirtschaftliche Übermacht Frankreichs und Hollands fast erdrückt und jedenfalls froh, eine verarmende Bevölkerung, die nun aber auch billiger arbeiten kann, durch Spitzen- und andere Modenindustrie erhalten zu können. Brüssel wird so auch der Hauptort für allerlei Modistenarbeit.

Was die Verwendung der Spitzen in der Kleidung betrifft, so wäre als besonders auffällig zu erwähnen, daß sich die Spitze jetzt immer mehr von der Unterkleidung freimacht und als Schmuck des Obergewandes auftritt. Mit dem Rokoko lösen sich eben in jeder Beziehung die strengen Gesetze. Auch die Kleidung arbeitet in witzigen, koketten Gegensätzen; so sehen wir auch sehr häufig reiche Futterstoffe, nach außen gewendet, einen ganz malerischen Zug in die Kleidung bringen.

Bei Watteau, Lancret, Pater u. a. finden wir aber auch viele vornehme Kleider ganz ohne Spitzen, was im 17. Jahrhunderte kaum möglich gewesen wäre. Das Rokoko läßt sich eben auch nicht den pikanten Reiz des Einfachen entgehen; dafür treten in anderen Fällen wieder sehr reich gefältelte Krausen auf. Sogar ganze Kleiderüberwürfe werden spitzenartig angefertigt; das großartigste Beispiel dieser Art bietet wohl das bereits erwähnte der Kaiserin Maria Theresia. Wir haben es hier wohl mit einer Brüssler Arbeit zu tun, vielleicht mit einem Geschenke der Stadt an die Kaiserin, die ja auch Fürstin dieses Landes war. Nebenbei sei bemerkt, daß es auch im Stadthause zu Gent ein



Abb. 55. Bildnis der Marquise von Pompadour (1721 bis 1764), von François Boucher.

ganz ähnliches Bildnis der Kaiserin gibt, gleichfalls von Meytens gemalt, das die Kaiserin in etwas anderer Stellung, aber in demselben Spitzenkleide zeigt; man sieht also, daß auf dieses Stück schon zu seiner Zeit Wert gelegt wurde.

Sehr wichtig sind die breiten »Volants« an den Morgenkleidern der Damen.

Die vorne senkrecht am Kleide herabgehenden, faltig gelegten Spitzen, »*devant du corps*«, erreichen wohl erst in der Zeit Louis-XVI ihre höchste Bedeutung.

Besonders bezeichnend sind auch die leichten, duftigen Kopftücher, die sich mit dem Rokoko ausbilden (Abb. 55) und seither erhalten haben.

Bei den Herren ist die Spitze an den Knien bereits vor dem Rokoko verloren gegangen und bleibt nur am Halse und an den Händen (Abb. 56).

Die übrigen, bei Besprechung der früheren Periode erwähnten Verwendungsarten für Taufdecken u. a. bleiben noch. Wie vielseitig und merkwürdig aber die Anwendung der Spitzen zur Zeit Ludwigs XV. war, mag eine Versteigerungsnotiz (Em. Molinier »*Histoire générale . . .*« III, pag. 139, Anm. 2) zeigen: »es wurde eine Badewanne aus massivem Silber verkauft . . . geschmückt mit einer Garnitur ‚englischer Spitzen‘, die durch eine Herzogin gekauft und auf eine Toilette übertragen wurden.«

An den Alben der Geistlichen, wo sich die Spitze schon in der Barockzeit sehr verbreitert hat, behält sie meist etwas größere Formen, wenn sie nicht durch die bereits erwähnten unklarerer Typen ersetzt wird.

Überall tritt die Spitze aber, wie gesagt, faltig auf und hat nur noch bescheidenes Relief.

Schon 1729 brachte ein Agent dem Generalkommissär der Finanzen eine Spitze »*sans aucune élévation dans l'ouvrage*« — »ohne die geringste Erhebung in der Arbeit« (vgl. Mme. Despierres, a. a. O. S. 100); man sieht also, worauf es ankam.

Wir wollen nun versuchen, die wichtigsten Arten der Rokoko spitze kennen zu lernen; wir müssen dabei aber sofort bemerken, daß die nun anzuführenden Arten zum Teile gewiß schon in frühere Zeit zurückreichen und auch noch in der folgenden Periode Geltung haben.



Abb. 56. Ausschnitt aus einem Bildnisse des François Boucher (1703—1770), gemalt von A. Roslin, gestochen von M. S. Carmona, 1761.

Wir können uns hier auf Savarys »Dictionnaire de commerce« stützen, eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der Gewerbe und auch des Kunstgewerbes vom späten 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. (Wir folgen der erweiterten Kopenhagener Ausgabe von 1759 ff., die eben bis in diese Zeit hinein Ergänzungen enthält.)

Bei Savary heißt es also von der Brüssler Nähspitze (a. a. O., S. 261): »Der ‚point de Bruxelles‘ ist der schönste in seiner Art, sowohl was Reichtum der Erfindung als Geschmack und Vollendung der Arbeit betrifft. Er wird durch dieselbe Anzahl verschiedener Arbeiterinnen und mit denselben Qualitäten des Fadens hergestellt wie die (Brüssler) Klöppelspitze und erfordert dieselbe Sorgfalt des Fabrikanten.«

Wir bemerken hier nebenbei, daß besonders von der Mitte des 18. Jahrhunderts an die Ausdrücke »point« (Nähspitze) und »dentelle« (Klöppelspitze) immer mehr durcheinander geworfen werden und heute überhaupt nicht mehr zu scheiden sind. Hier ist der »point de Bruxelles« aber noch besonders als Nähspitze im Gegensatz zur Klöppelspitze bezeichnet. Allerdings wurden auch schon gemischte Techniken angewendet. So heißt es auch an der früher erwähnten Stelle weiter:

»Wenn der Grund, was zuweilen geschieht, mit Klöppeln hergestellt wird, so ergibt dies eine geringere Qualität; die Blumen sind aber jedenfalls immer (nämlich immer bei der ‚point de Bruxelles‘ genannten Spitze) mit der Nadel ausgeführt. Es gibt somit zweierlei Netzgründe (*réseaux*) bei dieser Spitzenart: den Näh- und den Klöppelgrund. Der letztere macht die Spitze um ein Drittel teurer als die (ganz) geklöppelte Brüssler Spitze, obgleich er von denselben Arbeiterinnen ausgeführt wird wie diese. Und zwar ist dies mit der Schwierigkeit zu erklären, die den Näherinnen die ‚passées‘ bereiten, wie sie mit dem Fachausdrucke heißen, das sind die Verbindungen (Verbindungsstiche) des Grundnetzes mit den Blumen oder sonst dichteren Teilen.

Das genähte Grundnetz ist ungefähr um die Hälfte teurer als das geklöppelte; es ist stärker als dieses und weniger dem Verziehen unterworfen. Auch läßt sich der Nähgrund bedeutend leichter ausbessern, als der geklöppelte, der sich bei Verletzungen leicht auflöst und dessen Ausbesserung nicht nur schwierig, sondern auch leicht erkennbar ist.

Die Nadelarbeit gibt übrigens auch den dichteren Stellen des Musters den gleichen Grad der Überlegenheit...

Die Brüssler Nähspitze ist die erste unter allen Spitzenarten und die teuerste, denn sie erfordert die langwierigste Arbeit und nach ihr ist die größte Nachfrage...

Der ‚*point d'Alençon*‘ wird ebenso wie der ‚*point de Bruxelles*‘ mit der Nadel ausgeführt, aber er steht sowohl an Geschmack als an Feinheit der Ausführung hinter diesem zurück... Er hat außerdem noch den Nachteil, daß der Faden der Blumen sehr stark ist und im Wasser noch anschwillt...«

Wir erkennen hier also wieder den großen Vorzug des feineren niederländischen Fadens und zugleich, wie unrecht man hat, alle feinen Nähspitzen dieser Periode gerade Alençon zuzuschreiben.

Es heißt dann bei Savary weiter: »Man fordert von den Fabrikanten von Alençon außerdem mit Recht eine reichere Abwechslung der Gründe. Man empfiehlt ihnen auch die Kunstfertigkeit, die durch glückliche Verwendung verschiedener Fäden und Grundmuster den Spitzen solche Abtönung (*ces nuances*), solche Wirkung des Reliefs und solchen das Auge des Beschauers entzückenden Glanz verleiht (wie bei den Brüssler Arbeiten).«

Wir fügen hier ein, daß unter »Relief« hier nicht mehr das starke frühere plastische Relief gemeint ist, sondern mehr ein malerisches Relief, das sich besonders auch in der bei den Rokospitzen bereits stärkeren, naturalistischen Abschattierung der Blüten und Blätter zeigt; dies ist insbesondere mit »*nuances*« gemeint. Man empfindet, daß dies mit der ganzen Entwicklung des Rokokos im Zusammenhange steht und besonders in den Webemustern der Zeit ein Gegenstück findet; man wird aber auch fühlen, daß hiemit der Flächencharakter nach einer ganz anderen Richtung hin als durch die barocken, starken Reliefs und zwar in viel gefährlicherer Weise durchbrochen wird. Einstweilen waren aber die Ergebnisse, wie wir auf unseren Tafeln 85, 86 und 88 sehen können, von außerordentlichem Reize.

Wir fahren nun in der Anführung aus Savary, fort, wo wir sie eben unterbrochen haben:

»Man sendet viel ‚*point d'Alençon*‘ nach Brüssel, um dort die Gründe herzustellen. Die Spitze erhält dadurch einen Luster und einen Wert, der ihr (an sich) gewissermaßen fremd ist und sich denen der Brüssler Spitze nähert. Die Kenner wissen gleichwohl die eine von der anderen Art zu unterscheiden.

Die Engländer haben begonnen, die Brüssler Spitzen nachzuahmen, wenn auch sehr unvollkommen. Sie nennen sie ‚*point d'Angleterre*‘. Diese Spitzen sind geklöppelt, in bezug auf Zeichnung in Art der Brüssler; aber die Haltbarkeit der Blumenränder (*le cordon ou la bordure des fleurs*) ist nicht besonders groß. Diese Ränder lösen sich auch leicht von den Gründen, die gleichfalls nicht dauerhafter sind. Die eng-

lischen Fabrikanten haben, um die ersten Versuche auf diesem Gebiete beliebter zu machen, sehr viele (echte) Brüssler Spitzen gekauft und in ganz Europa unter dem Namen ‚point d’Angleterre‘ verkauft. Viele Personen glauben noch heute, Spitzen englischer Erzeugung zu tragen, während es nichts anderes als Brüssler Spitzen sind.*

Diese Stelle, die in die früher angeführte Ausgabe Savarys aus dem »Dictionnaire du Citoyen« von 1761 eingefügt ist, hat nach mehr als einer Seite hin die größte Wichtigkeit. Daß sie sich nicht auf die unmittelbare Gegenwart bezieht, geht aus dem Wortlaute selbst klar hervor. Jedenfalls sieht man auch, daß der »point d’Angleterre« bereits eine geklöppelte Spitze ist; schon im Namen liegt also etwas von Imitation. Nach allem, was wir von der einheimischen Spitzenerzeugung Englands wissen, müßten wir auch von vornherein an Klöppelspitzen denken.

Wir wollen natürlich nicht sagen, daß alle »englischen Spitzen« nur Nachahmungen der niederländischen gewesen wären, obgleich wohl die ganze Industrie von den Niederlanden nach England gekommen ist und die Niederlande daher wohl auch in den Typen und in der Technik die Vorbilder geboten haben.

Zunächst möchten wir hier auch einschieben, daß der in älteren Urkunden erwähnte »point d’Angleterre«, der uns immer als Beweis für die frühe Bedeutung der englischen Spitzenerzeugung vorgebracht wird, sicher etwas ganz anderes ist als eine Spitze, nämlich eine Stickerei.

Wir weisen hier nur auf folgende Stellen hin, die sich im Inventare des französischen Kronschatzes unter Ludwig XIV. (herausgegeben von Guiffrey) finden; so im Jahre 1672 (a. a. O., II, Seite 278, Nr. 535):

»Un meuble complet de velour noir, à bandes de point d’Angleterre de soye de plusieurs couleurs...«

»Eine vollständige Einrichtung von schwarzem Samt mit Streifen von ‚point d’Angleterre‘, aus Seide von verschiedenen Farben...«

oder (a. a. O., II, S. 348, Nr. 1112) im Jahre 1684:

»Un lit complet de point d’Angleterre, or, argent et vert, et de brocat d’argent...«

»Ein vollständiges Bett von ‚point d’Angleterre‘, Gold, Silber und Grün, und von Silberbrokat...«

Ähnlich eine Erwähnung zum Jahre 1693 (a. a. O., II, S. 411, Nr. 1540). Besonders wichtig ist die folgende Stelle (a. a. O., II, S. 363, Nr. 1202) vom Jahre 1686:

» . . . *Quinzes pièces de tapisserie de Bergame à point d'Angleterre.*«

» . . . 15 Stück Bergama-Tapisserien (wohl Teppiche aus Bergama, dem kleinasiatischen Orte, dem alten Pergamon, das heute noch große Teppichindustrie hat) mit ‚point d'Angleterre‘ . . .«

Jedenfalls kann es sich hier nicht um Spitzen handeln.

Die »dentelles d'Angleterre«, die in dem genannten Inventare gleichfalls mehrfach erwähnt sind (a. a. O., II, S. 379, Nr. 1346 vom Jahre 1687 oder II, S. 383, Nr. 1369 vom Jahre 1689), mögen aber schon den bei Savary gemeinten Sinn, jedenfalls den von Klöppelspitzen, haben.

Andere ältere Erwähnungen, wie eine vom Jahre 1624, die Gay (a. a. O., S. 545) aus einem Lyoner Kircheninventar anführt¹⁵⁾ oder eine andere vom Jahre 1666 aus dem Inventare des Schlosses zu Fougères¹⁶⁾ (ebenda) werden wohl wieder ganz anderes bezeichnen, als die häufigeren weit späteren Anführungen.

Daß übrigens die »d'Angleterre« genannten Spitzen fortdauernd in den Niederlanden gearbeitet wurden und vielleicht den Namen nur beibehielten, um den Absatz in England zu erleichtern, kann folgende Stelle zeigen, die wir einem Briefe des M. de Bernage, Intendanten von Amiens, an den Generalkontrollor vom 3. und 7. Mai 1713 entnehmen (vergleiche M^{me} de Laprade, S. 107, Anm. 1):

» *Les dentelles dites d'Angleterre ainsi appelées pour les distinguer de celles de Malines et autres de Flandres, ne se font ni en Artois, comme le roi semble l'avoir cru, ni à Lille, ni en Tournay, mais seulement à Bruxelles. Les dentelles qui se fabriquent à Arras, dans la maison de la Providence et qui passent pour être assez belles, ne sont qu'une copie de celles de Valenciennes et les ouvrières les exécutent très lentement. On ne peut donc envoyer l'échantillon demandé par le roi.*«

» *Die Klöppelspitzen, die, um sie von den Malines und anderen aus Flandern zu unterscheiden, d'Angleterre genannt werden, werden weder im Artois, wie der König geglaubt zu haben scheint, noch in Lille oder Tournay erzeugt, sondern nur in Brüssel. Die Klöppelspitzen, die in Arras, im Hause der (göttlichen) Vorsehung verfertigt werden und die als sehr schön gelten, sind nichts als eine Kopie der Valenciennes und die Arbeiterinnen führen sie sehr langsam aus. Man kann dem Könige daher die verlangten Muster nicht senden.*«

¹⁵⁾ »Un corporalier fait en forme de poêle, garny d'une dantelle d'Angleterre, à bride froncée tout autour.«

¹⁶⁾ »Une jupe avec les brassières de Hollande, garnies de dantelle d'Angleterre sur les laisses et demyes laisses, et les brassières chamarrées.«

Den letzten Punkt wollen wir hier nicht besprechen; mit der Bemerkung über den »point d'Angleterre« stimmt aber auch eine noch weiter hier anzuführende Erwähnung aus einem um 1730 angefertigten Garderobenverzeichnis des Herzogs von Penthièvre, worin »*Onze aunes d'Angleterre de Flandre*« (»Elf Ellen ‚Angleterre‘ aus Flandern«) erwähnt werden.

Zum mindesten muß also die »*Angleterre*-Spitze« auch in Belgien angefertigt worden sein. Nach der ganzen Stellung, die dieses Land aber in der Herstellung der Spitzen einnimmt, dürfen wir wohl annehmen, daß der oben angeführte Bericht Savarys in der Hauptsache — wenn auch vielleicht nicht in allen Einzelheiten — richtig ist.

Wir sind hiemit aber schon zu den Klöppelspitzen der Rokokozeit gelangt und fahren darum gleich in dem Berichte Savarys fort (a. a. O., Bd. V, Spalte 278 ff.), wobei uns zunächst einiges bereits besprochene geboten wird:

»Die ersten Leinenklöppelspitzen (,dentelles de fil de lin‘) infolge ihrer Feinheit, ihres Geschmacks, ihrer Verschiedenartigkeit, ihres Glanzes und der Schönheit ihrer Zeichnung sind die von Brüssel. Nach denen von Brüssel sind die gesuchtesten die von Mecheln (Malines), von Valenciennes, die falschen Valenciennes, die points d'Alençon und d'Argentan.«

»... die Brüssler Spitzen werden in verschiedenen Teilen hergestellt, welche die Hände verschiedener Arbeiterinnen erfordern, von denen keine imstande ist, eine ganze Spitze anzufertigen; man unterscheidet Brüssler Klöppelspitzen (,dentelles de Bruxelles‘) und Brüssler Nähspitzen (,points de Bruxelles‘).«

Es wird hier also der Unterschied ganz klar gemacht. Im weiteren wird dann geschildert, welche Sorgfalt auf die Erfindung immer neuer Grundmuster gelegt wird. Und in der Tat sind diese bei einem großen Teile der niederländischen Arbeiten (vgl. Tafel 86 und 88) von ganz überraschendem Reichtume.

Bei Savary heißt es dann weiter:

»Die Mechler Klöppelspitzen (,dentelles de Malines‘) sind nach den Brüssler die schönsten und von etwas längerer Dauer. Sie unterscheiden sich dadurch (von den Brüsslern), daß man sie in einem einzigen Stücke klöppelt.«

Nach dem Inventare des Besitzes der Prinzessin Condé, Pfalzgräfin bei Rhein, vom Jahre 1723 gab es »*Malines à brides*« (mit Stegen) und »*Malines à réseau*« (mit Netz) (Verhaegen, a. a. O. S. 129, Anm. 1); doch liegt dies noch vor der Entwicklung des eigentlichen Rokokos.

Wie bereits früher hervorgehoben, wurden nämlich bei den Brüssler Spitzen die einzelnen Blumen getrennt geklöppelt und dann erst durch neue Klöppelarbeit zu einem Ganzen verbunden. Diese Technik hat sich wohl dadurch ausgebildet, daß sich die Brüssler Klöppelspitze der Nähspitze parallel entwickelt hat. Und bei dieser war es ja schon lange üblich, die einzelnen Teile getrennt auszuführen. Man erlangte dadurch auch die Möglichkeit, beliebig breite Spitzen herstellen zu können, während man bei Klöppelspitzen, die aus einem Stücke gefertigt wurden, eine bestimmte Breite nicht überschreiten konnte. Um den Rändern der einzelnen Musterteile Festigkeit und zugleich eine Art Relief und stärkeres Weiß zu geben, schlug man die Fäden am Rande übereinander, ein besonderes Kennzeichen dieser Art. Wir haben schon oben (S. 127) gehört, daß die wirklich englischen Spitzen von der Art der Brüssler in dieser Beziehung mangelhaft waren.

Von den Mechler Spitzen, die also in einem Stücke geklöppelt wurden, heißt es dann bei Savary weiter: »Man bringt aber, wie bei den Brüssler Spitzen, verschiedene Gründe an, je nach der Zeichnung, um Blumen herauszuheben und ihnen Abtönung und Glanz zu geben . . . Man erzeugt sie viel in Antwerpen, Mecheln und Brüssel, übrigens auch in Brügge und Gent.«

Man sieht somit auch hier wieder, daß die Namen der Spitzen vielfach den Charakter von Herkunftsbezeichnungen eingebüßt haben und Gattungsnamen geworden sind. Von Brügge, das hier genannt ist, heißt es bei Savary an anderer Stelle (V, 289): »Die Klöppelspitzen von Brügge gehen als Mechler und werden auf demselben Fuße verkauft.« Erst im 19. Jahrhunderte bezeichnet man mit dem Ausdrucke »Bruges« eine bestimmte Form (vgl. S. 148). In die Richtung der Mechler Spitzen gehören auch die bereits erwähnten sogenannten Potjeskanten (S. 117), die gleichfalls reichgemusterte Gründe und oft eingelegte dickere Konturfäden zeigen. Diese letzteren (*»fil plat«*) sind aber auch ein Kennzeichen vieler Mechler Spitzen, wie wir auch aus der sofort zu besprechenden Notiz über die Valenciennespitzen sehen werden (vgl. Tafel 91 a).

Die Potjeskanten (vgl. Tafel 77 a) sind vermutlich hauptsächlich in Antwerpen erzeugt worden, dessen großer Spitzenhandel nach Frankreich und Holland bei Savary (V, 277) besonders hervorgehoben ist; allerdings wird dort auch wieder bemerkt, daß die Antwerpener Spitzen in Frankreich als »dentelles de Malines« bekannt sind. Wahrscheinlich gingen nach Frankreich aber nur bestimmte Typen und andere wieder nach Holland. Die meisten erhaltenen Beispiele der Potjeskanten stammen übrigens, wie bereits hervorgehoben worden ist, erst aus der Louis-XVI-Zeit; viel-

leicht zeigen sie, dem holländischen Geschmacke entsprechend, aber auch früher, als man es sonst gewohnt ist, klassizistische Formen. Sie scheinen in Holland besonders als Haubenspitzen Verwendung gefunden zu haben und verbreiteten sich so auch weiter nach Deutschland und bis nach Böhmen hinein, wo sie anscheinend auch nachgeahmt und an den Hauben oft gesteift und so fein plissiert getragen wurden, daß man das Muster kaum erkennt (vgl. Tafel 77 b, wo die Plissierung wieder etwas auseinandergezogen ist).

Größere Spitzen mit umlaufenden dichteren Fäden werden heute auch als »Troll-Kanten« bezeichnet, ein Ausdruck, der nach Verhaegen (a. a. O., S. 121) vielleicht mit dem westflämischen »drol« (dicker Faden), vielleicht auch mit »trollen« (herumlaufen, französisch »trôler«), nach unserer Meinung jedenfalls nicht mit dem schwedischen (!) »Trolle« (Fee) zusammenhängt, wie Baron Liedts in seinem Kataloge des Musée Gruuthuuse annimmt.

Wir fahren nun in der Anführung des Berichtes bei Savary fort: »Die Valenciennesspitzen sind gleichfalls (wie die Mechler) in einem Stücke geklöppelt, aber aus ein und demselben Faden (d. h. ohne eingelegten stärkeren Umrißfaden) und mit einem gleichmäßigen Netze; dies setzt sie gegenüber den Mechlern an Geschmack und Schönheit natürlich etwas herab. Sie sind gleichwohl, wenn sie auch weniger schön sind, teuer, weil sie solider sind. Sie stehen überdies in der Farbe zurück; sie sind etwas rötlichweiß und nie ganz rein weiß. Man macht in Gent dieselben Sorten, aber weniger dicht und weniger wertvoll; man nennt sie darum falsche Valenciennes (fausses Valenciennes), an Schönheit stehen sie aber fast gleich.«

Die erwähnte Solidität besteht unter anderem darin, daß bei den »Valenciennesspitzen« alle Grundfäden auch im Muster verwendet sind und kein Faden während des Klöppelns zugefügt und wieder abgeschnitten wird, wie dies bei den »Mechlern« vorkommt. Die »Valenciennes« erhalten dadurch etwas Dichtes, Leinenartiges. Ihre Blütezeit scheint auch erst in die Louis-XVI-Zeit zu fallen, wo man weniger Kühnheit und Lebendigkeit der Form, als eine gewisse Schlichtheit und Glätte verlangte. Die »Valenciennes« haben sich auch auffällig lange in Mode erhalten. (Man vergleiche die Tafeln 91 b und 97.)

Die Grundnetze scheinen im Anfange verschiedenartige (eckige oder rundliche), später nur rundliche Löcher zu haben; von der Empirezeit an treten die schrägquadratischen (Tafel 98 b) Netze mehr hervor.

Zur richtigen Fadeneinteilung war übrigens, insbesondere bei der ersten Ausführung eines Musters, nicht wenig Geist und Geschicklichkeit

erforderlich, wie wir die hochentwickelten Klöppelspitzen von der Spätbarockzeit an überhaupt nach keiner Seite hin unterschätzen dürfen.

Außer an den genannten Orten war z. B. in Binche (im Hennegau) größere Spitzenerzeugung; doch ist der heute gewöhnlich als »Binche-Spitze« bezeichnete Typus (dicht gemustert, mit kleinen Quadraten im Grunde »fond de neige«) als solcher nicht beglaubigt. Jedenfalls war dieser Typus im späteren Rokoko und in der Louis-XVI-Zeit in Blüte. Weiter wäre noch Sedan und Lille zu nennen, dann die Normandie, die weniger feine Arbeiten herstellte, wie sie unter dem Namen »Spitzen von Dieppe« besonders nach Spanien gingen. Doch ist es hier weder nötig noch möglich, alle Namen und Orte anzuführen. »Argentella-Spitzen« sollen italienische Nachahmungen der »Argentans« sein; man versteht aber auch besonders zarte »Alençons« unter diesem Namen.

Kurz erwähnt sei nur, daß Hirschberg in Schlesien schon früh erwähnt wird und daß die Spitzenindustrie in Idria bereits unter Karl VI. nachweisbar ist, dagegen noch nicht die später so wichtige in Böhmen. (Vgl. Savary, a. a. O., Bd. V, S. 516ff.) Der »punto di Burano« wird nach Urbani de Gheltof zuerst im Jahre 1792 erwähnt; man versteht darunter eine Grundnetzspitze mit Streumuster und naturalistischem Blumenrande. Der Grund soll im Gegensatz zu den französischen und belgischen Gründen mehr länglich rechteckige Löcher haben; es gibt solche Spitzen, doch braucht man sie wohl nicht alle nach Burano zu versetzen.

Es soll nur noch bemerkt sein, daß manche der oben erwähnten Ausdrücke in früherer Zeit und wieder in späterer auch andere Bedeutung hatten; insbesondere scheint der Ausdruck »Malines« in der zweiten Hälfte des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts in weiterem Sinne verwendet worden zu sein.¹⁷⁾

Nicht übersehen dürfen wir endlich die Seidenspitzen, »Blonden«, die allmählich immer größere Wichtigkeit erlangen. Anzeichen dafür haben wir schon früher (S. 112) gefunden; die größte Entwicklung fällt übrigens erst in spätere Zeit, besonders vom »Empire« an.

Der Name »Blonden« stammt daher, daß man die Seidenspitzen ursprünglich aus gelblicher (blonder) Rohseide verfertigte, wie ja oben schon Rohseidenspitzen erwähnt wurden, und ging dann selbst auf die schwarzen Seidenspitzen über.

¹⁷⁾ Unter »Mignonettes« verstand man nach Savary sehr feine und leichte Klöppelspitzen (mit Stecknadeln gearbeitet) nicht über 2—3 Zoll breit von verschiedener Zeichnung; sie wurden in Frankreich, Antwerpen und Brüssel verfertigt.

Die Blonden wurden geklöppelt; genäht wurden Seidenspitzen, wie bereits gesagt, überhaupt selten. Meist haben die Blonden auch künstlerisch einfachere Formen.

Die »blondes travaillées« sind aber so wie die kostbarsten der früher genannten leinenen Klöppelarbeiten ausgeführt.

»Grillage« nannte man diejenigen Blonden, die nur mit einzelnen Klöppeln gearbeitet wurden, während man sonst bei allen Klöppelarbeiten mit Klöppelpaaren arbeitete; »Chenille« hießen jene, in der die Hauptformen mit Chenille umzogen waren. »Point à la reine«, der auch vorher schon vorkommt, »pouce du roi«, »Persil«, »Privure«, »Berg-op-zoom« (so nach der Einnahme der Stadt dieses Namens genannt) sind die Namen anderer Arten, deren Erklärung hier wohl zu weit führte und auch nicht immer möglich ist.

Außerdem gab es auch Blonden aus mehreren Farben gemischt, die zur Garnierung von Damenkleidern, Hauben usw. Verwendung fanden.

Als Blonden wurden, wie gesagt, besonders viele einfachere (geometrische) Muster ausgeführt, so daß man unter »Blonden« hie und da anscheinend auch eine einfache Spitze überhaupt verstand und dann »blonde du fil« und »blonde du soie« unterschied. Oder man meinte damit die, wie oben gesagt, gefärbten Zwirnspitzen, da die »blondes du fil« gerade als Garnierung von Coiffuren, Manschetten und ähnlichem angeführt wurden; der Gebrauch solcher Arbeiten von der späteren Rokokozeit an war jedenfalls sehr ausgedehnt.

Die Frivolité-Arbeit, die mit ein oder zwei Schiffchen ausgeführt, meist aus kleinen Kreisen und Bogen zusammengesetzte spitzenähnliche Erzeugnisse ergibt, war im 18. Jahrhunderte eine beliebte Beschäftigung vornehmer Damen; ein bekanntes Bild Nattiers zeigt uns Mme Adelaide bei solcher Tätigkeit. Doch dienten gleiche Schiffchen, die oft aus Porzellan mit zarter Bemalung erhalten sind, anscheinend auch zum bloßen Knüpfen von Schnüren, die dann in Stickereien Verwendung fanden.

Eine Art Spitzenimitation, die aber doch auch selbständigen Wert hat, erlangt von der Rokokozeit an Bedeutung: die Batiststickerei. Sie wird in ziemlich gleicher Weise wie die Näh- und Klöppelspitze verwendet und auch in fast denselben Mustern ausgeführt; man vergleiche die Abb. 57. Besonders Dresden war darin berühmt und dies ist der sogenannte »point de Saxe«, der auch in Frankreich großen Ruf genoß. (Vgl. des Verfassers »Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei«, S. 304.)



Abb. 57. Bildnis der Frau von Epinay (geb. ungefähr 1725, † 1783), von J. E. Liotard.

C. DIE KLASSIZISTISCHE UND NATURALISTISCHE SPITZE.

Es würde hier zu weit führen, die Gründe auseinanderzusetzen, die der klassizistischen Bewegung um die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder zum Siege verhalfen; wir sagen absichtlich: wieder. Denn der Klassizismus ist eine Bewegung, die nicht einmal da war, sondern die sich wiederholt in der Geschichte der Kunst zeigt, ja bis zu einem gewissen Grade immer vorhanden ist — übrigens ebenso wie man von Zeit zu Zeit immer wieder einen barocken und mehr phantastischen oder selbst einen Rokokozug bemerken kann.

Es gibt in der Kunst immer Richtungen, die größere Strenge, Maßhalten, Berechnen und Erwägungen des Verstandes begünstigen, und andere, die mehr einen Rausch der Empfindung und des Sinnenlebens, losgelöst von allen nüchternen Erwägungen, erstreben. Je nach der Zeit und dem Individuum wird die eine oder die andere Richtung die Oberhand haben. Aber es werden immer nur Momente oder vereinzelte Individuen sein, wo beide Richtungen einen gerade fortlaufenden Mittelweg ergeben; gewöhnlich wird die eine oder die andere Seite stärkere Anziehungskraft ausüben und die Mehrheit zu sich hinziehen. Ist man der einen Linie aber allzu nahe gekommen oder hat man sie gar berührt, so geht es wie bei den Hollundermarkkugeln zwischen den elektrischen Polen: man wird wieder zurückgeschleudert auf die andere Seite. Es ist ja auch auf allen anderen Gebieten des Menschenlebens so, daß wir uns zwischen zwei Extremen bewegen. Einseitigkeiten muß man begehen, um zu wissen, daß es Einseitigkeiten waren. Und wir sind stets voll Sehnsucht nach einer Sache; kaum haben wir sie aber erreicht, so sehen wir, daß sie uns doch nicht allein glücklich macht.

Die Renaissance, die gerade wegen ihrer reichen Entwicklung in ihrem Inneren so voll Disharmonie war, lebte auch künstlerisch den Traum der Harmonie, wie ihn die klassische Antike unter ähnlichen Verhältnissen geträumt hatte. Dann kam nach vielen Enttäuschungen die Sehnsucht nach dem Überwältigenden, Großen auch in den künstlerischen Erscheinungen. Fast nur die Holländer begnügten sich mit einer gewissen, wenn auch verklärten, Einfachheit; die anderen hatten sich mehr oder weniger willenlos der überwältigenden Größe hingegeben.

Aber nun kam auch hier die Enttäuschung.

Nicht die Sache war schlecht gewesen, aber die einseitige Vorstellung, die übertriebene Hoffnung, abgesehen davon, daß man in der

Kunst eben immer neuer Anregungen bedarf, und daß nach dem Reichtume der Barockkunst und der Verwegenheit des Rokokos die Einfachheit fast das Einzige war, was nicht abgebraucht erschien. So trat, wie wir schon oben angedeutet haben, schon in der späteren Zeit Ludwigs XIV. wieder mehr eine verstandesmäßige kühle Richtung hervor und zerstörte zunächst die großen Empfindungen, indem sie das Große zerfaserte und spielend und witzelnd auflöste.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts war von dem großen Zuge der Architektur einfach nichts mehr übriggeblieben; denn das Rokoko hatte das innere Leben der Architektur gewissermaßen an die Oberfläche herausgezogen. Im Baulichen selbst begnügte man sich mit schlichten, strengen Formen, die, an die Antike gelehnt, auch nüchterner Erwägung stand zu halten schienen. Und vom Ornamente blieben eigentlich nur der Naturalismus und als rhythmische Anregung das Streumuster, die geometrische Füllung oder langgezogene Wellen, die man allenfalls durcheinander schlang, sowie gerade Linien.

Womöglich wurden die Blumen aber zu Kränzen und Girlanden gewunden und an Nägeln aufgehängt, wie es schon die Spätrenaissance oder die holländische Kunst gern getan hatten, oder mit Maschen gebunden. Gerade dies ist für die Zeit so kennzeichnend, kommt allerdings vereinzelt auch früher schon vor. Man glaubte dadurch den Anforderungen der Verständigkeit Genüge geleistet zu haben und merkte nicht, daß man den Boden des wirklichen Kunstschaffens, die Phantasie, verlassen hatte und immer tiefer in den Widerspruch geraten war.

Aber man wollte eben nicht Sinnenrausch, auch nicht mehr Keckheit und Witz; denn wer erträgt die wohl auf die Dauer? Man wollte Schlichtheit und Einfachheit. Man verbohrte sich förmlich in diesen Gedanken; denn bei jedem menschlichen Unternehmen ist der Widerspruch gegen etwas, das man ablehnt, ebenso wichtig, als das Wollen des Positiven, vielleicht noch stärker.

Man wollte also freikommen von allem, was wie Spiel oder Spielerei der Phantasie aussah.

Dabei hatte man aber doch noch so viel Schulung und Überlieferung im Blute, daß man es nicht ohne Grazie tat.

So bildete sich in Frankreich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich der sogenannte »Louis-XVI-Stil«, den die Franzosen bekanntlich schon vor dem Regierungsantritte des Königs, nach dem er benannt ist, beginnen lassen.

In Deutschland, besonders im Süden, wo schon das Rokoko anders gewesen war, mußte natürlich auch die dagegen gerichtete Strömung

anders werden und andere Ergebnisse zeitigen, als in Frankreich. Zunächst erhielt sich gerade in Deutschland die, allerdings eigenartige, Rokoko-richtung viel länger. Wir brauchen uns nur der entzückenden Porzellan- und Eisenarbeiten noch aus den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, ja selbst noch aus späterer Zeit, zu erinnern.

Im übrigen müssen wir sagen, daß gerade auf dem Gebiete der Spitze auch in Frankreich der Übergang viel langsamer vor sich ging, als bei vielen anderen Zweigen des Kunstgewerbes. Es ist dies auch begreiflich. Wie die Renaissance in ihrer kühlen Auffassung doch innerhalb bestimmter Grenzen auch dem Spiele der Phantasie Raum gewährte, so duldete man sie auch nun weiter an Stellen, wo sie sich nicht vordrängte und ungefährlich erschien.

Wir müssen hier aber noch eine ganz andere Sache hervorheben, die zunächst als ein großer Widerspruch erscheint. Die Phantasie, das Bedürfnis nach ihrer Betätigung läßt sich eben nicht ganz zurückdrängen. Wie an die Stelle des Glaubens zweifelndes Streben oder Aberglaube tritt, aber jedenfalls irgend eine Form, ein vorhandenes Seelenbedürfnis zu befriedigen, so tritt an die Stelle der Phantasiefriedigung durch Kunst die Phantasterei. Wie oft sehen wir das bei sonst gebildeten Leuten, die aber kunstfremd geworden oder immer gewesen sind!

Die Architektur des 18. Jahrhunderts wird immer strenger und einfacher, das Ornament spärlicher und nüchterner, das nächste Gehäuse des Menschen, die Kleidung — wenigstens beim Manne — immer schlichter; einfacher Schnitt, kleingemusterte Stoffe, naturalistische Stikerei auf wenige Stellen beschränkt, sind deren Kennzeichen. Immer toller und phantastischer wird aber die weibliche Kleidung, der weibliche Kopfputz. Welche Zeit hat so wahnwitzige Gebilde dieser Art aufzuweisen wie gerade die Zeit Ludwigs XVI. oder vielmehr Marie-Antoinettes?

Es ist, wie wenn sich seither — denn in gewissem Sinne gilt das noch heute — das männliche und das weibliche Geschlecht in die zwei Richtungsmöglichkeiten geteilt hätten. Der Mann, als der eigentliche Träger wechselnder menschlicher Geschichte, führt die Idee des Kunstpuritanismus immer weiter bis zur Nüchternheit unserer Tage; das Weib, das die großen Instinkte des Menschengeschlechtes trotz äußerlich wechselnder Form in ewiger Gleichheit fortführt und die Menschheit als solche erhält, das Weib übernimmt es nun fast allein, diesem großen Zuge menschlichen Empfindens, der Phantasiebetätigung, in ihrem Äußeren Gestalt zu verleihen. So wird durch einseitige Übertreibung aus großen Gesetzen aber Mutwille und entzückende Laune, die immer neue Ideen ersinnen, um sich recht toll und eigenartig auszugeben.

Die Frau wird allmählich auch immer vorwiegender und zuletzt ausschließlich die Trägerin der Spitze, die so ein Spielball weiblicher Lebhaftigkeit wird — übrigens doch nicht nur weiblicher.

Denn es kommt noch eins in Betracht, das in immer steigendem Maße Einfluß gewinnt: der Einfluß des Geschäftsmannes, der natürlich im Abnehmer seine Stütze findet. Wohl strebt man immer nach Abwechslung; denn ohne Wechsel erlahmt überhaupt das Interesse. Aber nie früher jagten die Änderungen einander so wie nun, wo es sich eigentlich immer nur um neue Kleinigkeiten handelte. Dabei wußte jeder von vorneherein, daß diese Kleinigkeiten nicht lange bleiben würden und deshalb nahm sie auch niemand allzu gewissenhaft. Schon oben erwähnten wir die Mühe der Brüssler Spitzenfabrikanten auf diesem Gebiete. 1775 schreibt ein Fabrikant aus Alençon (Mme. Despierres, a. a. O., S. 66), wie schwierig es sei, immer neue Muster zu erfinden; aber auch von den Lyoner Webern und Stickern hören wir, um nur noch ein Beispiel zu nennen, wie ungeheuer schwierig es ihnen war, immer Neues auf den Markt zu bringen. Die Namen der Musterzeichner wurden verheimlicht und die sonst glänzend gelohnten Männer fast wie Gefangene gehalten; denn man mußte mit ihren Erfindungen überraschen. Das ist ja seither so geblieben. In der Kunst und im Kunstgewerbe ist vielfach der Begriff des Schönen ganz geschwunden und nur der der Überraschung, des Verblüffens geblieben. In gewissem Sinne war auch das wohl immer der Fall; aber es handelt sich hier wieder um das Maß, mit dem etwas geschieht.

In der Louis-XVI-Zeit wurden noch Einzelobjekte von wunderbarer Sorgfalt und Genauigkeit der Arbeit ausgeführt; ja es ist begreiflich, daß man beim Mangel eigentlicher Formanregung auf die Durchführung um so mehr Gewicht legte. So kamen solche Wunderwerke wie die Tischlerarbeiten der Riesener und Roentgen, die Bronzen der Gouthière und Thomire, die wundervoll fein gemalten Porzellane Sèvres' zustande. Und für Fürsten und sonstige Vornehme wurden auch später noch Werke ausgeführt, bei denen die Arbeit die größte Bewunderung, jedenfalls oft größere als die Form, erregen muß.

Auch Spitzen wurden in der Louis-XVI-Zeit mit einer Feinheit und Sorgfalt durchgeführt, die selbst die feinsten Rokokoarbeiten überbietet; man betrachte nur das Stück, von dem in Abb. 58 ein Teil wiedergegeben ist. Man erkennt an diesem Stücke aber auch den alles beherrschenden Naturalismus, die absichtliche Spärlichkeit, die Nüchternheit der Linien, das guirlandenartige Aufbinden usw., sowie die zarten und wechselnden Gründe im Gegensatz zu den ganz naturalistischen



Abb. 58. »Argentan«, Näharbeit, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts.

Formen. Bei alle dem ist diese Arbeit aber von ganz entzückender Wirkung, die freilich zum großen Teile in der beinahe unfassbar feinen Ausführung beruht.

Den unverfälschten Charakter der Louis-XVI-Zeit, an gewisse Sèvres-Porzellane erinnernd, zeigt die Abbildung 59.

Sehr reizende und reiche Streumuster zeigt z. B. ein Bildnis der Marie-Antoinette von Mme. Vigée le Brun. Allmählich treten die größeren

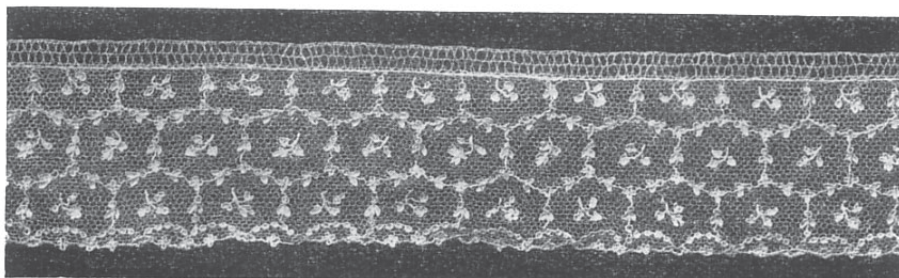


Abb. 59. Nähspitze, französisch, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts.
(Von der Wiener Spitzen- und Porträtausstellung des Jahres 1906.)

Formen immer mehr zurück; es bleiben höchstens losgelöste Zweige, schlanke Ranken — zuletzt sogar nur Blümchen, Kreise, Tupfen und Sterne. (Man vergleiche die Tafeln 95, 96 und 98 c.) Da dies alles in Falten und Krausen erscheint, ergibt sich einfach der Eindruck einer belebten duftigen Masse.

Ein älteres Bildnis der schon 1777 in Paris verstorbenen Mme. Geoffrin, von Miger gestochen (in Goncourt: *La femme au XVIII^e siècle*, Paris 1887, zu S. 367 wiederholt), zeigt einen ganz einfachen, mit Kreuzen gezierten Tüllkragen. Unter den ungefähr 1768 aufkommenden Kleidermoden »Caraco«, »Circassienne«, »Polonaise«, »levite«, »chemise« besteht die »Polonaise« aus gestreiftem indischem Taffet, »garnie de gaze unie«, also mit ganz ungemustertem Dünnstoffe (Goncourt a. a. O., S. 258).

Die sich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich und weiter in ganz Europa verbreitende Anglomanie begünstigt dann vor allem die über England eingeführten indischen Muslins und drängt die Spitzen noch mehr zurück. Schon die »*Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe*« von M. Desmarquets (1785) heben diese Neigung als Hauptgrund für den Rückgang der normännischen Spitzenherzeugung hervor. Die Ursache der Aufnahme solcher fremden Stoffe lag jedoch in der allgemeinen europäischen Entwicklung sehr tief begründet.

Besonders aber der neue Modewechsel um 1780, der auch die Krinoline schwinden machte und im ganzen die größte Einfachheit verfolgte, wurde der Spitze gefährlich.

1788 gab es in Paris auch Damenhauben, die den Namen »*Union of France and England*« führten und angeblich eine Mischung französischer und englischer Spitzen darstellten. Was diese beiden Arten aber waren, können wir heute nicht mehr feststellen; wahrscheinlich haben wir uns die englische noch schmuckloser zu denken als die französische.

Aus der ganzen Änderung des Spitzen- oder vielmehr Stoffcharakters erklärt sich auch das Vordringen der Aufnähspitze (Applikationsspitze), die für große Flächen begreiflicher Weise geeigneter war, sowie die Ausbildung des Tülls und dessen maschinenmäßige Herstellung. Eine nähere Würdigung dieser Arten würde aber einerseits auf das Gebiet der Stickerei, andererseits auf das der Weberei überführen und muß daher für eine andere Gelegenheit vorbehalten werden.¹⁸⁾ Erwähnt sei nur, daß

¹⁸⁾ Éd. Garnier bildet in dem Aufsätze »*Les Industries d'Art dans l'ancienne France, Études sur les Musées et les Collections de la Province*« (L'Art 1887/I, pag. 83 ff.) eine »Spitzenpatrone« von 1780 ab; doch ist dies offenbar eine durchstochene Stickereivorzeichnung, die aber natürlich ähnliche Musterung wie die gleichzeitigen Spitzen zeigt.

die heute sogenannten »Brüssler Applikationen« (aufgenähte Klöppelblumen auf fertigem Netzgrunde, später auf Maschintüll) wohl schon Ende des 18. Jahrhunderts, angeblich sogar schon in der Zeit Ludwigs XV. (Verhaegen, S. 83) beginnen.

Nach Verhaegen fände man in alten Brüssler Applikationen nur geklöppelte, nicht auch genähte Gründe, wie Mrs. Palliser annimmt.

Seit 1784 (Palliser, S. 182) wurden in Paris nur mehr wenige Spitzen erzeugt und verbraucht, dagegen Blumen aus Binche und Mirecourt auf Maschingrund aufgenäht. Den Übergang von der Grundspitze mit Muster zum reinen Tüll bilden Spitzen in der Art des »Point de Marli«; Peuchet (Palliser, S. 193) schreibt über sie:

<p>»On ne voit dans ces dentelles que du réseau de diverses espèces, du fond et une canetille à gros fille, qu'on conduit autour de ces fonds.«</p>	<p>»Man sieht in diesen Spitzen nur Netze verschiedener Form, Gründe und einen Lahn von grobem Zwirn, den man um diese Gründe führt.«</p>
---	---

Diese Spitzenart, in Leinen und Seide ausgeführt, entstand zwischen 1760 und 1770 und ward durch zwei Jahrzehnte, besonders von Bayeux aus, in alle Welt verhandelt und dann besonders auch im Erzgebirge in großen Massen hergestellt.

Unter dem Ausdrucke »Tüll« scheint man ursprünglich eine Spitze mit vorherrschendem Netze oder vielleicht nur ein einfach geklöppeltes Netz verstanden zu haben, wie man es verwendete, um Spitzen, die in mehreren Reihen untereinander vorgestoßen waren, in den nicht gesehenen Teilen zu verbreitern; so heißt es in der französischen Enzyklopädie von 1765:

<p>»Tulle, une espèce de dentelle commune mais plus ordinairement ce qu'on appelait entoilage.«</p>	<p>»Tüll, eine Art gewöhnlicher Spitze oder meist das, was man ,entoilage' nennt.«</p>
---	--

»Entoilage« war nun wohl eine einfache Spitze, wie wenigstens die folgende Erwähnung in Rechnungen der Mme. Du Barry (Palliser, S. 212) wahrscheinlich macht:

<p>»1773. 6 au. de grande entoilage de belle blonde à poix.« »16 au. entoilage à mouche à 11. l. 176 l.«</p>	<p>»1773. 6 Ellen große ,Entoilage' von schöner ,Blonde a poix'.« »16 Ellen Entoilage mit Fliegen.«</p>
--	---

Nebenbei bemerkt findet sich dort auch eine Spitze angeblich aus der Zeit Ludwigs XIV. abgebildet, die ausgesprochenes Rokoko ist.

In einer Kalender-Notiz von 1771 (vgl. Mme. Laprade a. a. O., S. 215) heißt es:

»Il y a encore à Tulle une industrie qui fournit de l'occupation aux filles d'une classe plus relevée: c'est les dentelles et surtout le réseau ou filet connu sous le nom de point de Tulle.«

»Es gibt in Tulle noch eine Industrie, die den Mädchen der besseren Klasse Beschäftigung bietet: das sind die Klöppelspitzen und vor allem das Netz oder Filet, das unter dem Namen Point de Tulle bekannt ist.«

Dann heißt es weiter: »Bisweilen verkauft man dieses Netz (filet) ohne irgend weitere Bearbeitung; meistens stickt man aber darauf Spitzenmuster, die auf diesem Untergrunde ausgebreitet werden. Und da seit einiger Zeit der Gebrauch der Spitzen mehr allgemein geworden ist, befließt man sich in Tulle, auf die Netze einfachere und geschmackvollere Muster (des dessins plus simples et d'un meilleur goût) zu sticken, sei es für Herrenmanschetten oder sei es für Damencoiffuren.«

Man sieht auch, was jetzt als »geschmackvoller« galt. Im Jahre 1772 heißt es dann im »Anuaire du Bas Limousin« (a. a. O., S. 216): »Es gibt in Tulle seit langem eine besondere Industrie, die den Bürgermädchen Beschäftigung bietet; das ist das Netz aus flandrischem Faden oder das gestickte Filet (le réseau de fil de Flandres ou filet rebrodé), das unter dem Namen Point de Tulle bekannt ist.« 1811 wird dann erwähnt, daß viel »plissé de Tulle« verwendet wurde. Nach dem »Dictionnaire patois« des Abbé Beronie (1821) wurde diese einfache Spitzenart vor damals 50 Jahren allgemein gearbeitet, später aber durch Maschinarbeit ersetzt. Diese soll nach vergeblichen englischen und französischen Versuchen vom Jahre 1788 (Laprade, a. a. O., S. 265), denen übrigens schon deutsche vorhergingen, zuerst 1818 in Calais gelungen sein. Daß der Name »Tüll« dann auf diese Maschinarbeit übergeht, ist nach dem Angeführten wohl begreiflich.

Aber auch schon die spätere Valenciennes und verwandte Spitzen sind mit ihren spärlich verstreuten Blumen, Rosetten, Sternen u. a. eigentlich nur mehr geschmückter Dünnstoff. Insbesondere der in der Normandie hergestellte und schon 1785 erwähnte »Point à la vierge« (Palliser, S. 190) besteht in der Hauptsache bereits nur mehr aus einem Netzgrunde mit ganz einfachen Rosetten.

Auch in der Nähspitze war übrigens schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Vorliebe für größere Netze hervorgetreten und hatte zu einer technischen Vereinfachung ihrer Herstellung geführt, zunächst an-

scheinend in Argentan, warum man dann die Spitzen mit bloß »gewickelter« Netze als »point d'Argentan« bezeichnet.¹⁹⁾

Auch die Vorliebe für geklöppelte Seidenspitzen, sogenannte Blondes, ist für diese Spätzeit bezeichnend. Die älteren Seidenspitzen wurden, wie bereits gesagt, aus Fäden in der natürlichen Farbe hergestellt und daher »blondes«, »écru« und nun auch »nankins« genannt. Schwarze Seidenspitzen, deren Material in Lyon gefärbt wurde und die besonders für den Kleiderbesatz beliebt waren, hießen »grenadine«, wohl in Anlehnung an die in Spanien seit langem üblichen schwarzen Spitzenschleier.

Schon 1755 war in England der Bedarf an Blondes, der meist von Frankreich aus gedeckt wurde, so groß, daß die Mechler Spitzenherzeugung, wie ein Mr. Calderwood berichtet (Palliser, S. 104), darunter gewaltig litt. Bei manchen Seidenspitzen, wie den »blondes de Caen«, waren Grund und Blumen aus verschiedener Seide hergestellt; wirklich bunte Seidenspitzen gehören aber doch zu den größten Ausnahmen und sind, wie ein Stück im Geschmacke Louis-XVI im Österreichischen Museum, nur als Kleiderbesatz und eine Art Posamenterie zu erklären.

Tüll und Blondes führen uns bereits in den ausgebildeten Klassizismus, den wir als Direktoire, Empire usw. zu bezeichnen pflegen.

Ein Bildnis des George Washington von Gilbert Stuart in der National-Portrait-Gallery zu London zeigt Jabot und Armkrause aus bloßem Dünnstoffe; besonders charakteristisch für den Geschmack des ausgesprochenen Klassizismus ist aber das Bildnis der Mrs. Mark Currie von George Romney in derselben Sammlung: ein weißes Kleid mit rosa Gürtel und Maschen, ein doppelter weißer Kragen, aber bloß gefältelt.

Das Bildnis der Baronin Krüdner und ihrer Tochter von Angelika Kaufmann im Louvre (Nr. 2722) zeigt Spitzenbesätze auf dem klassizistischen weißen Kleide. Spitzenkragen — natürlich im späten Stile — trugen auch noch die Mitglieder des Direktoriums (1795—1799), und das Bildnis Napoleons im »Grand Costume du Sacre« (2. Dezember 1814) von Gérard zeigt noch Spitzen an Hals und Armen, ebenso das hier

¹⁹⁾ Vgl. Mme. de Laprade (nach Lefébure), S. 108, Anm. 1: »Argentan trouva une simplification à l'exécution de la grande maille. Au lieu de faire la bride bouclée au point de boutonnière (Knopflochstich), les ouvrières d'Argentan firent la bride tortillée (gewickelt), c'est-à-dire que le fil de tracé, ou couchage de cette maille, est simplement recouvert d'un autre fil, tortillé outour, qui n'est bouclé qu'une fois à chaque angle pour maintenir le tout.«



Abb. 60. Bildnis Jérôme Bonapartes, Königs von Westphalen (1807—1813), gezeichnet von F. Kinson, gestochen von J. G. Müller.

(Abb. 60) wiedergegebene Bildnis Jérôme Napoleons; zur allgemeinen männlichen Tracht gehörten sie aber schon in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht mehr.

Dagegen machte Marie Luise zu ihrer Vermählung große Spitzenbestellungen.

So wie ja die ganze sogenannte Empirekunst mit ihrem ausgesprochenen architektonischen Antikisieren eigentlich nur beschränkte Bedeutung hatte, und in Wirklichkeit meist ein immer schlichter werdender Louis-XVI-Geschmack und ein naturalistischer Nachklang des Rokoko in den Biedermeierstil und in den reinen Naturalismus

überführten, so findet man auch in den Spitzen eigentlich sehr selten ausgesprochene Empiremuster, wie etwa in der Krawatte auf Abb. 61 oder das Stück auf Tafel 96 c.

Häufig wurden nun aber Damenkleider, Mantillen und ähnliches als Ganzes spitzenartig behandelt. Übrigens begünstigte auch dies die Applikation, da man so beliebig große Stücke, wie sie auch als Schals und Brautschleier üblich wurden, herstellen konnte. So wie Kopf- und Halstuch, Krawatte, Schärpe, so wurden nun auch die genannten Stücke oft ihrer ganzen Ausdehnung nach so leicht und duftig als nur möglich gehalten. Man faßt sie jetzt als Gegenstände auf, denen ver-



Abb. 6r. Bildnis Napoleons I., gezeichnet von S. Tofanelli, gestochen von Raphael Morghen.

möge ihrer Bestimmung im ganzen der Anspruch auf Leichtigkeit zukommt.

Natürlich verliert dadurch, daß der ganze Stoff leicht und duftig geworden ist, die Forderung, die Enden als Übergang vom Vollen ins Leere zu behandeln, eigentlich ihre Berechtigung; damit geht wieder eine Grundlage der Spitze verloren. Indem sich ihre Eigenschaften auf den ganzen Stoff ausbreiten, verliert sich die Begründung ihres Sonderdaseins. Im Gegenteile man wird große leichte Flächen lieber etwas kräftig einsäumen, um sie nicht überhaupt künstlerisch formlos zu machen.

So sind denn auch die Streublumenmuster aus der späten Zeit des Louis-XVI-Stils mit ihren festumrandeten Zacken, wie auf Tafel 96, tatsächlich oft mehr Verstärkungen der Stoffe nach außen hin, als Auflösungen.

Bezeichnend hiefür ist ein, allerdings etwas späteres Beispiel, das 1806 geschabte Bildnis des Rutger Jan Schimmelpeninck von C. H. Hodges; hier wird eine tüllartige, getupfte, unten geblünte Halsbinde mit festumnähten Zacken abgeschlossen, so daß die »Spitze« im wörtlichen Sinne wohl geblieben ist, im Wesen sich aber in das Gegenteil des bisher Besprochenen umgewandelt hat.

Wir sind somit an das Ende der großartigen Entwicklung einer Kunstform gelangt.

Die Spitze hat sich ausgelebt; ihren eigentlichen Boden, die Wäsche, hatte sie, wie gesagt, zum Teile schon früher verlassen; nun hatte sie dadurch, daß sie ihr Wesen auf den ganzen Stoff übertrug, ihr Einzeldasein verloren. Dazu kam die allgemeine, vielfach überhaupt kunstfeindliche Entwicklung der europäischen Bildung.

Insbesondere die Spitzen waren eine Zeitlang verpönt; sie galten der Revolutionszeit als Kennzeichen der eben überwundenen Periode. Man verbrannte sie oder verschenkte sie an Dienstleute. Eher erhielten sie sich noch auf dem Lande — so stammt ja auch die hübsche Spitzensammlung des Hamburger Kunstgewerbemuseums zum größten Teile aus Bauernbesitz der umliegenden Gegend.

Die Revolution hatte begreiflicherweise auch sonst vielfach vernichtend auf die Spitze gewirkt. Die Industrien von Sedan, Aurillac, Murat, Dieppe usw. litten furchtbar, verschwanden zum Teile völlig. Die Erzeugung der »Valenciennes« übersiedelte fast ganz nach Belgien. Die Erzeugung von Argentan war 1810 zu Ende; selbst Le Puy (Auvergne), das seit zwei Jahrhunderten und länger geblüht hatte, verlor außerordentlich. Nur Arras, das aber hauptsächlich Spitzen in der Art gemusterten Tülls erzeugte, erreichte gerade 1804—1811 seine höchste Entwicklung.

Weniger scharf scheint der Einschnitt in die Industrie außerhalb Frankreichs gewesen zu sein; wenigstens hören wir, daß in Böhmen um 1800 noch 60.000 Spitzenarbeiterinnen, wenn auch nicht das ganze Jahr über, Beschäftigung fanden.

Nach der Wiederkehr geordneterer Zustände suchte Napoleon, wie auf allen Gebieten, so auch hier wieder an die Überlieferung anzuknüpfen; er selbst trug, wie gesagt, bei seiner Krönungsfeierlichkeit Spitzen. 1811 wurde in Alençon ein Zeichenprofessor für Spitzenmuster von Staats wegen angestellt.

Eine wirkliche Wiederbelebung fand aber doch erst unter dem rückgekehrten Königtume statt, das ja überall das Alte aufnahm und das Rokoko, allerdings wesentlich umgeformt, neuerdings in den Vordergrund rückte.

In den Niederlanden brachten auch die Jahre 1815—1817 infolge der politischen Ereignisse schwere Schädigungen. Von 1819 an machte sich besonders auch die mechanische Tüllfabrikation Frankreichs als gefährlicher Gegner geltend. Seither wird der »point de Bruxelles et d'Angleterre« als Applikation auf Maschintüll hergestellt. Bis 1830 führte er den Namen »application d'Angleterre« (Verhaegen, a. a. O., S. 144).

Nach dem Uni-Maschintüll beginnt dann seit 1837 die gemusterte Maschinspitze und droht die Klöppelarbeit vollkommen zu vernichten. Tafel 100 zeigt verschiedene Maschinspitzen, an denen man das Hervortreten der parallelen Kettenfäden als Kennzeichen bemerken kann.

Trotz der Maschinspitze stieg die belgische Industrie, die besonders in den Klöstern gepflegt wurde, seit den vierziger Jahren wieder. Im allgemeinen erhielt sich immer die »Valenciennespitze« bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts am besten; gegen 1851 wird aber auch sie durch die Maschinarbeit sehr bedroht.

Wie bereits gesagt, wird die »Valenciennes« im 19. Jahrhunderte meist mit schräggestelltem (zopfartig geflochtenem) Quadratnetz hergestellt, das als luftiger gilt als das ältere. Natürlich ist der Name jetzt nur mehr Typus- nicht Herkunftsbezeichnung.

Schon seit 1833 wird in den meisten Spitzen der Leinenfaden durch den Baumwollfaden, der billiger, leichter zu verarbeiten und weniger brüchig ist, ersetzt; doch verliert die Spitze damit auch viel von ihrem früheren, wenn man so sagen darf, reinen Charakter.

Technisch entwickelte man besonders das seit dem Rokoko übliche Schattieren weiter, auf das man insbesondere unter dem erwähnten

staatlichen Lehrer zu Alençon durch Wechsel von dichten und mehr lockeren Schlingstichen bedacht war, ein Verfahren, das dann vor allem seit 1855 durch Baumé in Bayeux immer naturalistischer ausgestaltet wurde. Die Spitze von Chantilly, besonders auch die so bezeichnete schwarze Seidenspitze, suchte durch Darstellung ganzer Blumensträuße und Halbtöne zu wirken; diese Art wurde übrigens seit 1835 vor allem in Caën und Bayeux und dann in Belgien gearbeitet. Ihr Gebrauch (oft allerdings in Maschinimitationen) erhielt sich bis gegen 1870.²⁰⁾

Außer den rein naturalistischen Mustern waren die vereinfachten späteren Rokoko- und Louis-XVI-Muster nie aus der Mode gekommen.

Belgien und Nordfrankreich waren, wie gezeigt, die Hauptländer der Erzeugung, daneben für die billige Klöppelspitze die beiden Hänge des Erzgebirges in Sachsen und Böhmen. Auch in Böhmen, wo die Spitzenmaschinen 1831 eingeführt wurden, ging nun die Zahl der Arbeiterinnen sehr zurück; am besten hielt sich im allgemeinen noch die Erzeugung der Blondes.²¹⁾ Seit der großen Hungersnot von 1830 wurde auch in Irland die Spitzenerzeugung gepflegt, meist aber als Häkelarbeit, die jedoch nur weniger solide und klare Ausführung erlaubt (vgl. Tafel 99).

Von neueren englischen Spitzen wären allenfalls noch die Honiton-, die Carrick-ma-cross- und die Limerick-Spitzen zu erwähnen. Die erstgenannten, die schon etwas weiter zurückreichen, sind fein geklöppelte, aber nicht gerade selbständige, Arbeiten; die Limerick-Spitze ist eine seit dem Jahre 1829 nachweisbare tambourierte Arbeit auf Maschintüll, Carrickmacross eine etwa gleichzeitig auftauchende Art von Applikationspitze (aus geschnittenem dünnen Stoffe) auf Maschingrund.²²⁾

Wirklich überwunden wurde die große, durch die Maschin spitze herbeigeführte, Krise erst durch den großen Spitzenbedarf, den das zweite Kaiserreich herbeiführte. Besonders das Vorbild der Kaiserin Eugenie wirkte hier viel; Alençon nahm durch ihre Fürsorge einen ganz ungeahnten Aufschwung, aber auch die Normandie und andere Stätten der alten Erzeugung. Daneben hatte immer Belgien, mit Brüssel als Mittelpunkt des Spitzenhandels, eine hervorragende Stellung inne;

²⁰⁾ Mme. de Laprade hebt auf S. 189 hervor, daß auch sie in keiner Schriftquelle des 17. oder 18. Jahrhunderts die Chantillyspitze erwähnt gefunden habe.

²¹⁾ Über die Spitzenerzeugung des Böhmerwaldes hat Josef Blau in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde«, 1905, eine bemerkenswerte Untersuchung erscheinen lassen. Sie enthält besonders auch die alten volkstümlichen Bezeichnungen. — Beiläufig bemerkt sind in der volkstümlichen Erzeugung der Spitze auch viele Knaben beschäftigt.

²²⁾ In der »Daily Mail« vom 15. September 1905 haben wir übrigens einen Aufsatz gefunden mit der bedenklichen Überschrift: »Decline of Honiton Lace. Will the making of it become extinct?« (Verfall der Honiton-Spitze. Wird ihre Erzeugung enden?)