

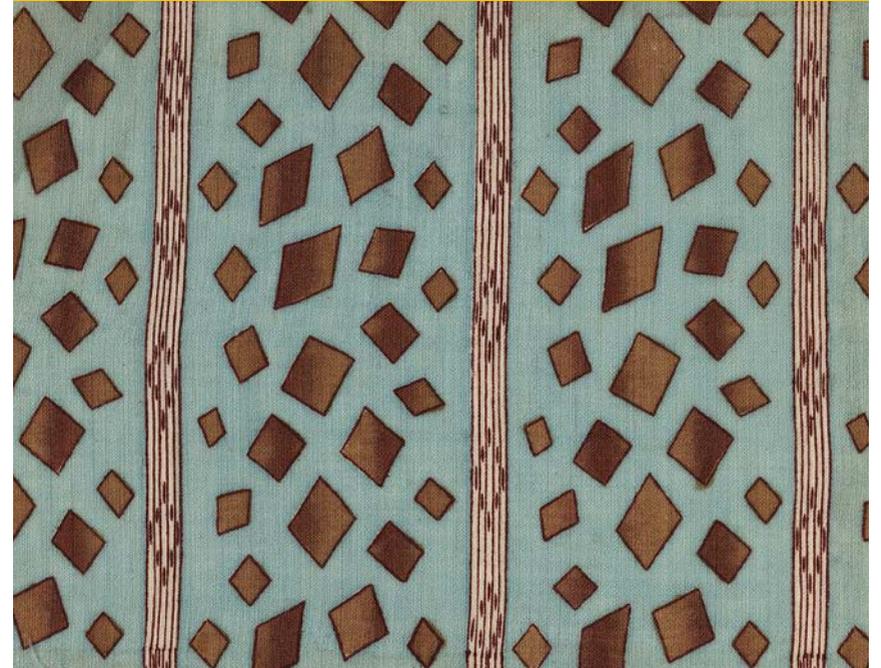


netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 2 (2015)

**Stoffmuster im Fokus -
Renaissance und Rezeption**

Symposium in Berlin | 11. Oktober 2013



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





Intelligente Verbindungen | Band 2 (2015)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.



Dorothee Haffner | Katharina Hornscheidt (Hrsg.)

Intelligente Verbindungen |
Stoffmuster im Fokus – Renaissance und Rezeption
Tagung in Berlin | 11. Oktober 2013

Zu Ehren und anlässlich der Verabschiedung von
Prof. Dr. Sibylle Einholz

Veranstalter:

HTW Berlin | Fachbereich 5 | Studiengang Museumskunde
mit Unterstützung des Europäischen Fonds für
Regionale Entwicklung (EFRE) und
des Landes Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten

netzwerk mode textil e.V. | Berlin 2015
Intelligente Verbindungen | Band 2 (2015)

Intelligente Verbindungen I

Band 2 (2015)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber der Tagungsbände:

netzwerk mode textil e.V.
Elisabeth Hackspiel-Mikosch
Gundula Wolter

netzwerk mode textil e.V.

Postfach 60101 | D 10051 Berlin
mail@netzwerk-mode-textil.de
www.netzwerk-mode-textil.de

Herausgeberinnen Band 2 (2015):

Dorothee Haffner | Katharina Hornscheidt

Redaktion:

Dorothee Haffner | Katharina Hornscheidt

Redaktionsassistent:

Olga Gäde, Monique Thunert, Sonja Schaefer

Gestaltung und Satz:

Ann Katrin Siedenburg | www.katigraphie.de

Druck:

Ruksaldruck GmbH und Co. KG, Berlin

Realisierung mit Unterstützung

des Europäischen Fonds für Regionale
Entwicklung (EFRE),
des Landes Berlin, Senatskanzlei –
Kulturelle Angelegenheiten und
der HTW Berlin



Titelfoto: Stoffmuster aus dem
Historischen Archiv der HTW Berlin, o.J.,
Inv.-Nr. HA.II.10.010

ISSN für die Onlineausgabe: 2364-1983

ISSN für die Printausgabe: 2364-1991

www.intelligente-verbindungen.de

Jede Verwertung der Texte und Bilder
außerhalb der Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist unzulässig und strafbar.
Dies gilt insbesondere für Übersetzungen,
Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen. Die Klärung
der Bildrechte und die Einholung der
Abdruckgenehmigungen verantworten
die Autor/-innen.

Copyright

© netzwerk mode textil e.V.
und die Autor/-innen, 2015.

Inhalt

Gundula Wolter

Vorwort | 8

Thomas Schneider

Grußwort | 12

Dorothee Haffner | Katharina Hornscheidt

Einführung | 14

Katharina Hornscheidt

Stoffe ans Licht – Die Stoffmusterbücher der Städtischen Höheren
Webeschule im Bestand der HTW Berlin | 20

Sibylle Einholz

Das Musterbuch Gabain – Eine Fundgrube | 42

Susanne Evers

Zur Bedeutung des Musterbuches Gabain für die Rekonstruktion
textiler Schlossausstattungen – Vom Neuen Pavillon in
Charlottenburg zum Schloss Babelsberg in Potsdam | 66

Michaela Breil

Von Augsburg in die Welt – Die Druckstoffe der Neuen Augsburger
Kattunfabrik (NAK) | 82

Theresa Hahn

Die Musterbücher der Textilschule Münchenberg im Staatlichen
Textil- und Industriemuseum Augsburg – Ergebnisse einer
exemplarischen Recherche | 106

Inhalt

Wieland Poser

Forschung zur Produktgeschichte von Ziviltextilien in Deutschland
im Zeitraum 1885–1937 – Für die Technik der Gewebe | 128

Andrea Engelmann

MUSTERSCHÜLER – Semesterergebnisse aus dem Lehrfach
Textile Flächengestaltung im Studiengang Modedesign,
inspiriert durch den Fundus historischer Textilmuster der
Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin | 148

Julia Laabs | Peter Schramm

»Utopia 16/60« – Interpretation von Textilmustern aus dem
Historischen Archiv der Hochschule für Technik und
Wirtschaft Berlin | 158

Dorothee Haffner

Stoffe ins Netz – Historische Stoffe gehen online | 170

Autorenbiografien | 180



Gundula Wolter

Vorwort

Dieser Tagungsband ist der zweite in der von *netzwerk mode textil e. V.* herausgegebenen Reihe »Intelligente Verbindungen«. Das Netzwerk richtete diese Veröffentlichungsplattform im Jahr 2011 ein, um interessante und wegweisende Aufsätze zu Themen der Textil-, Kleider- und Modeforschung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Publiziert werden hier Beiträge aus Veranstaltungen des Vereins und von Tagungen, die der Verein als Kooperationspartner unterstützte. Institutionelle Mitglieder von *netzwerk mode textil e. V.* können diese Plattform ebenfalls nutzen.

Das Symposium »Stoffmuster – Dimensionen eines textilen Erbes« wurde 2013 initiiert und organisiert von Lehrenden des Studiengangs Museumskunde der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin. Die Konferenz sollte vorrangig die vielfältigen Dimensionen einer Stoffmuster-Sammlung und ihr Potential für die Forschung ausloten. Auslöser für die Beschäftigung mit dieser Thematik war die überraschende Wiederentdeckung von »vergessenen« Stoffmusterbüchern im Zuge des Standortwechsels der Hochschule im Jahr 2005. Diese wurden mittlerweile im Rahmen eines Forschungsprojekts von zahlreichen Expert/-innen begutachtet, mit Stoffmusterbüchern aus anderen Sammlungen in Beziehung gesetzt, inventarisiert und digitalisiert.

Die sehr gut besuchte Tagung überzeugte durch das hohe Niveau der Auseinandersetzung mit dem Sujet und das beeindruckende Wissen und Engagement der Vortragenden. So ließ Dr. Susanne Evers in ihrem Vortrag zur Rekonstruktion der textilen Raumausstattung des Neuen Pavillons in den Charlottenburger Gärten die Zuhörerschaft an ihrer Begeisterung für die Entdeckung des Musterbuches der

Berliner Seidenfirma George Gabain teilhaben, einem Glücksfall für die historische Forschung. Dr. Michaela Breil präsentierte das persönliche Musterbuch einer Dame der Gesellschaft namens Charlotte Graf, welches sie ab 1911 bis 1943 führte. Ihre Notizen zu Kaufdatum, Kaufanlass, Kostenfaktor in Kombination mit Stoffmustern und Schnittmusterbeilagen sind ein höchst seltenes Beispiel der Korrelation von persönlichem Geschmack und modischer Adaption und somit ein Thema der Modegeschichte und -soziologie. Beispielhaft für den gelungenen Umgang mit dem Zufallsfund an der HTW Berlin ist seine Einbindung in die Ausbildung von Museolog/-innen, Restaurator/-innen, und Bekleidungstechniker/-innen seitens der Forschenden und Lehrenden. Auch in die Modedesign-Ausbildung fand – wie von Andrea Engelmann und Studierenden vorgestellt und präsentiert – die Auseinandersetzung mit den Stoffbüchern Eingang. Hier entstanden innovative Kollektionen unter Nutzung der historischen Muster, die durch digitale Veränderungen in etwas Neues überführt wurden. Demonstriert wurde, wie Mode- und Textildesigner/-innen dank neuer Technologien heute in der Lage sind, unmittelbar miteinander zu kooperieren.

Die Zusammenführung von Ergebnissen aus verschiedenen Blickwinkeln und Disziplinen zu einem neuen Ganzen ist das, wofür *netzwerk mode textil e. V.* steht. Das Netzwerk als Zusammenschluss von Forschenden aus Theorie und Praxis unterstützt deshalb die Publikation der Vorträge dieser richtungsweisenden Konferenz. Ein besonderer Dank geht an die Veranstalterinnen der Tagung Prof. Dr. Sibylle Einholz, Prof. Dr. Dorothee Haffner und Katharina Hornscheidt M.A. für ihren großen Einsatz bei der Realisierung des Projekts. Danken möchten wir auch allen Vortragenden für ihre sorgfältige und zeitaufwändige Verschriftung der Beiträge. In Kooperation mit unserer Grafikerin Ann Katrin Siedenburg wurden alle Aufsätze in Wort und Bild gemäß unserer Layout-Vorlage umgewandelt und eingepflegt.

Wir als Herausgeberinnen von »Intelligente Verbindungen« begrüßen es sehr, dass der Tagungsband unseres institutionellen Mitglieds als zweiter Band in unserer

Reihe erscheint. Wir möchten bei dieser Gelegenheit daraufhin weisen, dass dieses Format für online- sowie für print-Veröffentlichungen von Mitgliedern auf Antrag jederzeit nutzbar ist. Auf dass viele interessierte Leser/-innen dieses Angebot wahrnehmen, und auf dass noch viele Ausgaben von »Intelligente Verbindungen« zu spannenden, interdisziplinären Fragestellungen im Forschungsspektrum Kleidung, Mode und Textilien folgen mögen!

Dr. Gundula Wolter
netzwerk mode textil e. V.
(1. Vorsitzende)



Thomas Schneider

Grußwort

Der Fachbereich Gestaltung und Kultur der HTW Berlin ist ein Zusammenschluss gestalterischer, technischer und kultureller Studiengänge. Ein gelebtes und von den Student/-innen hoch geschätztes Alleinstellungsmerkmal ist der interdisziplinäre Ansatz, praxisbezogenes Wissen studiengangübergreifend allen Studierenden des Fachbereichs zugänglich zu machen, ohne die Kernkompetenzen der einzelnen Studiengänge einzuschränken. Damit wird die Lehre (mit Vorlesungen, Übungen und Projekten) attraktiver gestaltet. Das Studium gewinnt durch die Befähigung zur praxisorientierten Umsetzung des erworbenen Wissens erheblich an Stellenwert und erleichtert den späteren Berufseinstieg maßgeblich. Die Zusammenführung von Wissen, die logische Verknüpfung von Fakten und die praktische Anwendung sind Zielsetzung dieses akademischen Zusatznutzens.

Das Projekt »Stoffmusterbücher« ist ein treffendes Beispiel für das kooperative Zusammenwirken der Studiengänge. Anlässlich des Umzugs des Fachbereichs vom Warschauer Platz in Friedrichshain an den Wilhelminenhof in Schöneweide wurden Altbestände von ca. 80 Jahre alten Stoffmusterbüchern entdeckt, die liebevoll vom Studiengang Museumskunde mit fachspezifischer Unterstützung der Studiengänge Bekleidungstechnik/Konfektion und Konservierung/Restaurierung aufgearbeitet werden. Die Bestandsaufnahme, Katalogisierung, Inventarisierung und Digitalisierung dieses wertvollen Kulturgutes war und ist eine Bereicherung für den gesamten Fachbereich, als hier ein sinnvoller Einstieg in die interdisziplinäre Lehre gefunden wurde. Fachkompetenzen aus der Museumskunde (Bearbeitung der Bestände), der Bekleidungstechnik/Konfektion (Materialbestimmung und Flächenkonstruktion), Konservierung/Restaurierung (Zustandsanalyse und konservatorische

Maßnahmen) und Modedesign (Nutzung der Stoffmusterbücher als Inspirationsquelle) wurden gebündelt und in Form eines studiengangübergreifenden Makroprojektes in der Lehre umgesetzt.

Der für die Student/-innen damit verbundene Erkenntniszuwachs hat den Austausch unterschiedlicher Sichtweisen unter den Studierenden gefördert, das Bewusstsein für den eigenen Standort geschärft und den Respekt und die Wertschätzung für fachfremde Disziplinen nachhaltig befördert. Damit ist eine Synergie zwischen fachlichem und sozialem Austausch unter den Studierenden und der Verbindung von Forschung und Lehre gelungen.

Das aus obigem Projekt hervorgegangene Stoffmuster-Symposium hat das Interesse von über 80 Teilnehmer/-innen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz geweckt. Museumsfachleute, Restaurator/-innen, Modedesigner, Textilgestalter/-innen und auch Produzenten hochwertiger Textilien aus Wirtschaft und Wissenschaft belegen, wie zeitgemäß und bedarfsgerecht der »Blick über den Tellerrand« ist.

Die Thematik »Stoffmuster-Bücher« als historische textile Sammlung für Bekleidungs- und Heimtextilien hat sich als hervorragende Basis für gemeinsam im Fachbereich Gestaltung und Kultur angebotene Projekte erwiesen. Die begonnenen Dialoge, die Stärkung der Verzahnung der Studiengänge und die mit dieser Denkweise gekoppelten neuen Lehrformen, wie z.B. forschendes Lernen, ermutigen, den skizzierten Ansatz im Interesse einer modernen und zukunftsorientierten Ausbildung der Studierenden weiter zu führen.

Berlin, im April 2015

Prof. Dr. Thomas Schneider
HTW Berlin, FB 5 Gestaltung und Kultur
 Dekan

Einführung

Wissenschafts- und Institutionengeschichte hat Konjunktur. Zahlreiche Universitäten widmen sich seit einiger Zeit ihrer Vergangenheit und erforschen dabei unter anderem Formen und Funktionen der überlieferten Lehr- und Studiensammlungen. Öffentlichkeitswirksam wurde das erstmals im Jahr 2000 mit der großen Ausstellung »Theatrum naturae et artis«, in der die Humboldt-Universität zu Berlin ihre zahlreichen Sammlungen präsentierte.¹ Weitere wissenschaftliche Einrichtungen zogen nach, und mittlerweile sind im entsprechenden Online-Portal an die 900 Sammlungen aus 85 Einrichtungen vertreten, darunter allerdings nur wenige (Fach-)Hochschulen.²

Dass auch die Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Berlin über solche Sammlungsbestände verfügt, wissen wir seit 2005. Selbst eine junge Hochschule (1994 gegründet), fußt die HTW doch auf mehreren Vorläufern und Vorgängereinrichtungen.³ Eine davon, die Städtische Höhere Webeschule, hatte seit dem späten 19. Jahrhundert zu Lehr- und Studienzwecken eine umfangreiche Sammlung angelegt, die u. a. Großdiapositive und zahlreiche Gewebeproben enthielt. Diese Sammlung wurde zu großen Teilen 1956 an das Kunstgewerbemuseum abgegeben, ein kleiner Teil an Stoffmusterbüchern und Tafelkonvoluten überdauerte aber im Gebäude der Schule am Warschauer Platz 6–8 (Berlin-Friedrichshain). Er geriet allmählich in Vergessenheit und wurde erst 2005 im Vorfeld des Umzuges an den Campus Wilhelminenhof wieder gefunden. Sibylle Einholz vom Studiengang Museumskunde nahm sich der Stoffmusterbücher an und führte mit mehreren Studierendengruppen eine papiergestützte Ersterfassung durch. 2013–2015 wurden die Bücher unter der Leitung von Dorothee Haffner mit Fördergeldern des Landes Berlin digitalisiert, erschlossen und online gestellt.

Zum Auftakt dieses Projektes und gleichzeitig zu Ehren von Sibylle Einholz (die damit in den Ruhestand verabschiedet wurde) fand am 11. Oktober 2013 ein Symposium statt, das den HTW-Bestand erstmals einer breiten Fachöffentlichkeit vorstellte. Mit 80 Teilnehmer/-innen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz war das Symposium sehr gut besucht, es gab höchst angeregte, lebhaft Diskussionen und hilfreichen kollegialen Austausch. Der vorliegende Band versammelt Beiträge des Symposiums sowie weitere, thematisch passende Texte und bietet gleichzeitig ein Panorama der thematischen Facetten von der Renaissance zur Rezeption.

Stoffmusterbücher sind eine ganz spezielle Gattung: sie werden in Archiven, Bibliotheken und Museen bewahrt, sie berühren Textil- und Modehistorie wie auch Technik- und Industriegeschichte. Als Quellengattung sind sie erst seit einigen Jahren in den Blick gerückt, gewinnen aber zunehmend Aufmerksamkeit. Namhafte, auch umfangreiche Musterbuchsammlungen finden sich in mehreren Museen, sie sind aber zumeist kaum oder gar nicht erschlossen. Begründet ist das häufig in der schiereren Menge der Bücher und Muster, dann in den bislang fehlenden Erfassungs- und Erschließungskategorien und auch den meist nur lückenhaft erhaltenen weiteren (Schrift-)Quellen, mit denen die Bücher kontextualisiert werden könnten. Daher war der vergleichsweise schmale HTW-Bestand gut als Pilotprojekt geeignet. An ihm konnten exemplarisch die Erfassung und Erforschung von Stoffmusterbüchern erprobt werden. Erste Ergebnisse sind in diesem Band zu finden.

Über Herkunft, Umfang und Charakteristik des Bestandes wie auch der Sammlung der Städtischen Höheren Webeschule berichtet zunächst der Beitrag von Katharina Hornscheidt. Er schildert außerdem die Einbindung des Stoffmusterbestandes in interdisziplinäre Lehrformate des Fachbereiches.

Sibylle Einholz stellt die zweifellos spektakulärste Entdeckung des Bestandes vor: das Musterbuch der Berliner Seidenweberfirma George Gabain, eigentlich ein Auftragsbuch der Firma für die Jahre von 1836–1854. Bei den meisten Stoffproben ist

neben den technischen Herstellungsdetails auch vermerkt, wofür oder an wen der jeweilige Stoff wann in welcher Menge geliefert wurde. Unklar ist bislang, wie das Musterbuch überhaupt in die Webeschule gelangte, aber seine Bedeutung für die Erforschung textiler Raumausstattungen in Berlin und Preußen wie auch für textil- und technikhistorische Forschungen ist bereits erwiesen. Da als Musterentwerfer u. a. auch Karl Friedrich Schinkel genannt ist, tut sich hier ein weites Forschungsfeld auf.

Welche Bedeutung das Musterbuch Gabain gerade für die Innenausstattung verschiedener preußischer Schlösser hat, zeigt Susanne Evers. Als für Textil (und Glas) verantwortliche Kustodin bei den Potsdamer Schlössern und Gärten konnte sie direkt vom Fund des Musterbuches Gabain profitieren, denn es enthält Stoffproben, die mehreren preußischen Schlossbauten zugeordnet werden können. Für den Neuen Pavillon in Charlottenburg führten diese Stoffmuster zu präzisen Rekonstruktionen verloren geglaubter Stoffe für die Raumdekorationen. Für Schloss Babelsberg, für das Neue Palais in Potsdam wie auch für Schloss Stolzenfels am Rhein konnten unerwartete, bereichernde Erkenntnisse gewonnen werden.

Es folgt der Schritt nach Bayern zu einer weit reicheren Stoffmuster-Sammlung, der des Augsburger Textil- und Industriemuseums (tim). Eröffnet 2009 auf der Basis des Firmennachlasses der Neuen Augsburger Kattunfabrik, beherbergt das tim an die tausend Musterbücher, deren zeitlicher Horizont vom späten 18. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert hinein reicht. In Ergänzung zu ihrem Vortrag beim Symposium führt Michaela Breil in die reiche Augsburger Musterbuchsammlung ein, skizziert die Firmengeschichte der Vorgängerfirma Schöppler & Hartmann und zeigt die internationale Verbreitung der Stoffe und Muster, die sich bis nach Afrika, Westindien und Brasilien erstreckte und ein frühes Beispiel für globalisierte Handelsbeziehungen ist.

Der Beitrag von Theresa Hahn zeigt auf gelungene Weise die enge Verzahnung von Lehre und Forschung, die es in dieser Form wohl vor allem an (Fach-)Hochschulen gibt. Als Teilnehmerin eines Praxisprojektes kam Theresa Hahn bereits 2012

mit dem Textilthema in Berührung und entschloss sich dann, ihr Fachpraktikum im Augsburger Textil- und Industriemuseum (tim) durchzuführen. Dort oblag ihr die Inventarisierung eines Musterbuchbestandes aus Münchberg, der ebenfalls zu einer einst umfangreichen Lehrsammlung einer Textilschule gehört hatte und der zum Thema ihrer Bachelorthesis wurde. Aus diesem Konvolut stellt sie ein Beispiel vor, das ihr bei der Inventarisierung als ungewöhnlich aufgefallen war. Ihre Recherchen nach Vorbildern für die Muster führten bis nach Wien.

Wieland Poser, als Textilingenieur wie Gestalter direkt aus der Praxis kommend, weitet den Horizont. Er hat sich seit Jahrzehnten intensiv mit Forschungen zu Webetechniken beschäftigt, gibt Einblick in seine umfangreichen Materialien, stellt Fragen nach Herstellungstechniken, beschreibt Bindungsarten und Produktionsbedingungen und konstatiert, welchen immensen Verlust an Kenntnissen und Fertigkeiten die Textilbranche im Lauf der letzten Jahrzehnte erlitten hat.

Die Modedesigner Andrea Engelmann, Julia Laabs und Peter Schramm gehören zu den kreativen Köpfen am Fachbereich Gestaltung und Kultur, die sich von den alten Mustern zu neuen Entwürfen inspirieren lassen und aktuelle Muster schaffen. Sie stehen beispielhaft für die Möglichkeiten der interdisziplinären Lehre, die quer über die Fächergrenzen hinweg an der HTW gepflegt wird. Andrea Engelmann stellt die Ergebnisse des Makroprojektes »Musterschüler« dar, Julia Laabs und Peter Schramm führen ihre Kollektion Utopia 16/60 vor, die sich gleichermaßen an Junge (16) wie an Ältere (60) richtet.

Dorothee Haffner beschreibt abschließend die Projektgenese, das Vorgehen bei der Digitalisierung und Online-Stellung und die Möglichkeiten, die sich aus der Weiternutzung der Daten ergeben.

Ein solches Projekt kann nicht gelingen ohne die Unterstützung zahlreicher Köpfe und Hände. Unser ausdrücklicher Dank geht als erstes an alle Referent/-innen und

Teilnehmer/-innen des Symposiums, die uns ohne weiteres an ihren Forschungen und Erkenntnissen teilhaben ließen und dadurch wesentlich zur Ausrichtung und Entwicklung des Projektes beigetragen haben. Danken möchten wir auch den studentischen Mitarbeiterinnen, die für die erfolgreiche Durchführung des Projektes von entscheidender Bedeutung waren: Olga Gäde, Sonja Schaefer und Monique Thunert. Ein besonderer Dank geht an die studentische Projektgruppe 2012/13, die das Symposium vorbereitet und mitgetragen hat: neben Olga Gäde und Monique Thunert noch Theresa Hahn, Romina Paul, Francisca Rettschlag und Isabelle Schuhmacher.

Stete Unterstützung erfuhren wir von Thomas Schneider, dem Dekan des Fachbereiches, der als Textilingenieur das Potential der Stoffmusterbücher für Lehre und Forschung von Anfang an erkannt hat und uns in jeder Hinsicht wohlwollend zur Seite stand. Sein Kollege Ulrich Bauer vergab im Studiengang Bekleidungstechnik mehrere Hausarbeiten zur Gewebestimmung und -analyse und verhalf uns dadurch zu präziseren Erkenntnissen, vor allem beim Musterbuch Gabain.

Ein ganz herzlicher Dank geht an Cornelia Golle, Laboringenieurin im Studiengang Bekleidungstechnik, die sich von unserer Begeisterung sofort hat anstecken lassen, die ihr Werkstoffprüflabor ohne weiteres für die Gewebeanalysen öffnete und die Studierenden fachkundig und mit steter Freude an der fächerübergreifenden Zusammenarbeit begleitete.

Der Berliner Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, namentlich Reiner Schmock-Bathe, sei herzlich für die Aufnahme des Projektes in die entsprechende Förderlinie des Landes Berlin zur Erstellung von Content für die Deutsche Digitale Bibliothek und die Europeana gedankt. Ohne sein reges Interesse für das Thema und seine stets rasche und kompetente Hilfe bei den Finanz- und Förderfragen wäre der Weg deutlich steiniger gewesen. HTW-seitig haben uns Heidi Brümmer und Alexandra Zülsdorff dabei mit steter Freundlichkeit und größter Effizienz unterstützt.

Großen Dank möchten wir schließlich dem Netzwerk mode textil e.V., seinem Vorstand und der Vorsitzenden, Gundula Wolter, abstaten. Das Netzwerk eröffnete uns den Kontakt zu Gleichgesinnten aus den verschiedenen Sparten und half uns immer wieder großzügig mit anregenden Ideen. Nicht zuletzt ermöglichte das Netzwerk freundlicherweise die Online-Publikation dieses Tagungsbandes in seiner Schriftenreihe.

Wenn der vorliegende Band dazu beiträgt, die Begeisterung für und die Forschung über Renaissance und Rezeption von Stoffmustern voran zu treiben und das kollegiale Netzwerk enger zu knüpfen, erreicht er das gleiche Ziel wie – in anderem medialem Zusammenhang – die Online-Stellung der Daten: dieses bunte, hochspannende Kulturgut stärker in die Wahrnehmung der Fachleute wie der Öffentlichkeit zu bringen. ■

Anmerkungen

- 1 | BREDEKAMP/BRÜNING/WEBER 2000.
- 2 | <http://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/> (Stand 18.07.2015).
- 3 | STIEFFENHOFER/KAMP 2014.

Literatur

- | BREDEKAMP/BRÜNING/WEBER 2000: Horst Bredekamp / Jochen Brüning / Cornelia Weber, *Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis: Wunderkammern des Wissens*, Berlin 2000.
- | STIEFFENHOFER/KAMP 2014: Linda Stieffenhofer / Michael Kamp, *Die historischen Wurzeln der HTW Berlin*, Berlin 2014.

Katharina Hornscheidt

Stoffe ans Licht

Die Stoffmusterbücher der Städtischen Höheren Webeschule im Bestand der HTW Berlin

Im Jahr 2006 zog der Fachbereich Gestaltung als erster Fachbereich der HTW Berlin an den neuen Campus Wilhelminenhof in Oberschöneweide. Der langjährige Standort am Warschauer Platz 6–8 im Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg wurde aufgegeben. Das Gebäude, 1910–1914 von Ludwig Hoffmann für die damals als »Höhere Fachschule für Textil- und Bekleidungsindustrie« firmierende Lehranstalt entworfen, war nach kriegsbedingter Zweckentfremdung seit 1919 als Ausbildungsstätte genutzt worden.¹ Im Vorfeld des Umzugs kamen im Sommer 2005 historische Lehrmaterialien zu Tage, die auf dem Dachboden eingelagert worden waren: Tafelwerke, Großdiapositive, diverse Publikationen und mehr als 50 Stoffmusterbücher, -tafeln und -mappen aus dem Zeitraum um 1830 bis 1930.

Auf Initiative von Johanna Strehmann, Meisterin im Modellstudio des Studiengangs Modedesign, wurde der Bestand gesichert und Sibylle Einholz, Professorin im Studiengang Museumskunde, zur Bewertung des Fundes hinzugezogen. Unter ihrer Federführung sichteten Studierende der Museumskunde den Fund und erfassten ihn, zunächst mit Erfassungsbögen, um erste Überlegungen hinsichtlich seiner Herkunft anstellen zu können. Der Austausch mit Kolleg/-innen aus textilen Sammlungen, den Sibylle Einholz im Rahmen mehrerer Treffen sehr früh suchte und fand, ergab Ansatzpunkte für weiterführende Recherchen und erste Erkenntnisse.

Die Städtische Höhere Webeschule – eine Berliner Institution

Schon das Berliner Gewerbeinstitut, 1821 unter Christian Peter Wilhelm Beuth zur Verbesserung der gewerblichen Ausbildung begründet, unterhielt zumindest zeitweilig eine »*Dessinateur-Schule behufs einer künstlerischen Hebung der Arbeit von Dessinateuren in Textilmanufakturen*«², also eine Schule für Musterzeichner und -entwerfer. Wenigstens für den Zeitraum 1834–1838, als Carl Bötticher dem Gewerbeinstitut angehörte, kann von der Existenz dieser Dessinateurschule ausgegangen werden. 1839 veröffentlichte Bötticher einen entsprechenden Lehrkurs. Für die Jahre zwischen 1856 und 1864 ist eine »Musterzeichenschule« am Berliner Gewerbeinstitut belegt.³

Diese frühen Bemühungen um eine geordnete Ausbildung zugunsten der Berliner Textilwirtschaft können, ebenso wie die 1865 eingerichteten Sonntagsschulen für Weberlehrlinge, in gewisser Weise schon als Vorläufer der 1874 gegründeten »Fachschule für Dekomponieren, Komponieren und Musterzeichnen« gelten.⁴ Diese Schule wurde von der Innung der Stuhlarbeiter, also der Weber, getragen. Sie war eine der ältesten Gewerbeschulen Berlins und ist die am weitesten zurückreichende Vorläuferinstitution der heutigen HTW. Nach einem anscheinend mühsamen Start wurde die Schule zu einer städtischen Anstalt, an der auch der Preußische Staat seinen Anteil hatte. Die Stuhlarbeiterinnung, die Interessenten der Textilindustrie, die Berliner Kaufmannschaft und die Handelskammer leisteten ebenfalls finanzielle Unterstützung. Das Ausbildungsprogramm war Anfang des 20. Jahrhunderts breit gefächert, die Schule hatte einen guten Ruf und passte sich den Bedürfnissen der sich verändernden Produktion immer wieder an. Das Angebot richtete sich u. a. an zukünftige Kaufleute im Groß- und Einzelhandel, Musterzeichner/-innen für Webereien, Druckereien und Stickereien in allen Branchen, Konfektionäre und Direktorinnen, Schneider/-innen, Stricker/-innen, Stickerinnen, Färbereitechniker und Textilchemiker. Zukünftige Fabrikanten und Fabrikdirektoren wurden ebenso wie die Musterzeichner/-innen in Tageskursen unterrichtet. Für die Ausbildung von Kaufleu-

ten und Lehrlingen und zur Weiterbildung von Gesellen wurden Abend- und Sonntagskurse angeboten. Der Bereich der Mode gewann zunehmend an Bedeutung.⁵

Mit sich ändernden Ausrichtungen änderte sich auch der Name der Institution mehrfach. Aus der 1874 gegründeten »Fachschule für Dekomponieren, Komponieren und Musterzeichnen« wurde 1886 die »Städtische Webeschule«, 1896 die »Städtische Höhere Webeschule«, 1912 die »Höhere Fachschule für Textil- und Bekleidungsindustrie«, 1932 die »Textil- und Modeschule der Stadt Berlin«, 1939 »Textil- und Modeschule der Reichshauptstadt Berlin«, 1945 die »Fachschule für Textilindustrie und Mode der Stadt Berlin«, 1954 die »Fachschule für Bekleidung Berlin«, 1964 die »Ingenieurschule für Bekleidungstechnik Berlin.«⁶ 1990 schließlich wurde die bis dahin eigenständige Schule als »Sektion Bekleidungstechnik« in die neu gegründete Ingenieurhochschule Berlin eingegliedert.⁷ Diese Ingenieurhochschule Berlin ging, u. a. mit den beiden Studiengängen Bekleidungsgestaltung und Bekleidungstechnik, in der 1994 konstituierten Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (FHTW) auf, die seit 2009 unter dem Namen Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) firmiert.

Der Sammlung auf der Spur

Schon bei der ersten Sichtung der Musterbücher zeigten Stempel mit den verschiedenen Bezeichnungen der Schule, angefangen bei der Städtischen Webeschule zu Berlin, ganz klar die Zugehörigkeit des Bestandes zur Schule. Da Vorbildersammlungen für die im 19. Jahrhundert aufkommenden Gewerbeschulen durchaus üblich waren, kann davon ausgegangen werden, dass auch die Berliner Webeschule eine solche Sammlung besessen hat. Einen konkreten Hinweis auf den Umfang liefert eine Beschreibung der Schule aus dem Jahr 1930: »Von großem Wert ist die *Sammlung*, die 23 000 verschiedene Gewebeanlagen enthält. Gewebe aus mehreren Jahrtausenden, von den Webereien der Ägypter über die Seidenstoffe Frankreichs bis

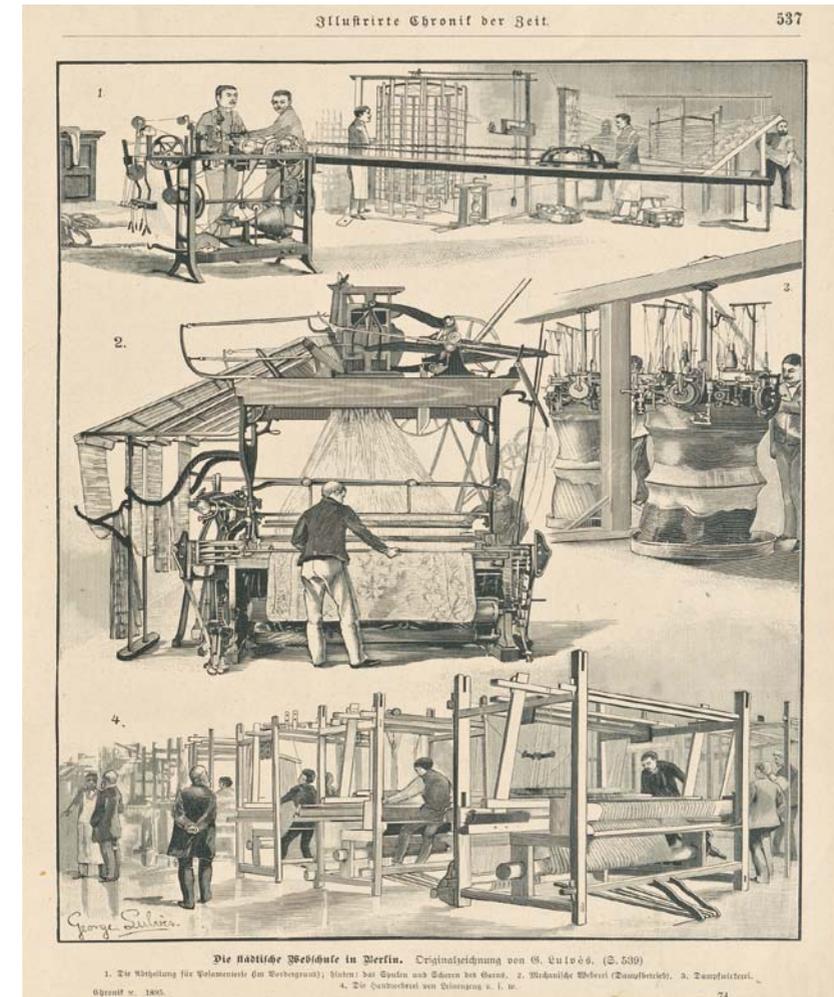


Abb. 1 | George Lulvès: Die städtische Webeschule in Berlin, in *Illustrierte Chronik der Zeit* 1895 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).



Abb. 2 | Anzeige im Berliner Tageblatt vom 13. März 1895 zur Ausstellung »Weben und Wirken« der Berliner Webeschule. Die Rivalität zur königlichen Webeschule in Krefeld wird im letzten Absatz deutlich hervorgehoben. (Abbildung: Staatsbibliothek Berlin, <http://zeffys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/27646518>, Stand 01.07.2015).

zu den Maschinenerzeugnissen der Jetztzeit zeugen von dem bedeutenden Umfang des hier gelehrten Fachwissens, und so kann man mit Recht diese Stätte »Die Universität« für das Textilgewerbe und Bekleidungswesen nennen.«⁸

Wenn die Stoffmusterbücher Teil einer umfangreichen Sammlung waren, stellt sich die Frage, wo der weitaus größere Teil der nach der Beschreibung durchaus bedeutenden Sammlung verblieben ist. In der Hochschule war dazu nichts bekannt. Auf Umverpackungen von Tafelkonvoluten fand sich mehrfach der Vermerk »geprüft, 27.1.1945«. Zu diesem Zeitpunkt war der Schulbetrieb bereits kriegsbedingt zum Erliegen gekommen, erst am 16. Mai 1945 sind wieder Immatrikulationen zu verzeichnen.⁹ Vermutet wurde in diesem Zusammenhang, dass Teile der Gewebesamm-

lung gegen Ende des 2. Weltkrieges ausgelagert worden sein könnten. Christine Waidenschlager, Kustodin am Kunstgewerbemuseum SMB PK Berlin, lieferte schließlich den Hinweis, dass zumindest ein Teil der Sammlung 1956 ans Kunstgewerbemuseum abgegeben worden war. Nach dem Krieg hatte die Schule bis Mitte der 1950er Jahre eine grundsätzliche Neuausrichtung erhalten – die historische Gewebesammlung passte offenbar nicht mehr ins Konzept. Während im Kunstgewerbemuseum die Herkunft dieses Bestandes durchaus bekannt war, war innerhalb der Hochschule das Wissen um die Sammlung und deren Verbleib in Vergessenheit geraten.

Laut dem im Kunstgewerbemuseum befindlichen Lieferschein wurde von der »Fachscheule für Bekleidung des Ministeriums für Leichtindustrie«, wie die Schule zu diesem Zeitpunkt hieß, die »vollständige Gewebesammlung« übergeben. Aufgelistet werden: »160 Stck. Stoffgewänder, lose; 39 Stck. Stoffblätter, lose; 31 Kartons (Stoffmuster), 10 Kataloge, 301 Rahmen mit Geweben, groß; 382 Rahmen mit Geweben, klein; 182 Rahmen ohne Gewebe.«¹⁰ Ob diese Gewebesammlung im Umfang der 1930 beschriebenen Sammlung entsprach oder hier eventuell nur die nach Verlusten noch vorhandenen Bestände vollständig übergeben wurde, ist noch zu prüfen. Offen ist auch, weshalb das in der HTW befindliche Konvolut der Stoffmusterbücher, -tafeln und -mappen damals in der Fachschule verblieben ist. Möglicherweise wurde zwischen einer Gewebesammlung im Sinne einer Vorbildersammlung und einer Sammlung von Lehrmaterialien unterschieden, bzw. meinte man, diese Gewebemuster noch im Unterricht einsetzen zu können, und beließ sie deshalb 1956 in der Schule. Für diese Vermutung spräche, dass aus einigen Stoffproben Stücke herausgeschnitten bzw. Stoffproben ganz entfernt wurden (Abb. 3). Möglicherweise wurden sie im Rahmen der Ausbildung genutzt. Der Bestand im Kunstgewerbemuseum ist bislang nicht näher erschlossen und war wegen Sanierung und Umbau des Hauses jahrelang auch nicht zugänglich. Die Möglichkeit zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit diesen Sammlungsbeständen ergab sich erst nach der Wiedereröffnung des Museums im November 2014. Für diesen Text war sie allerdings nur punktuell zu leisten.

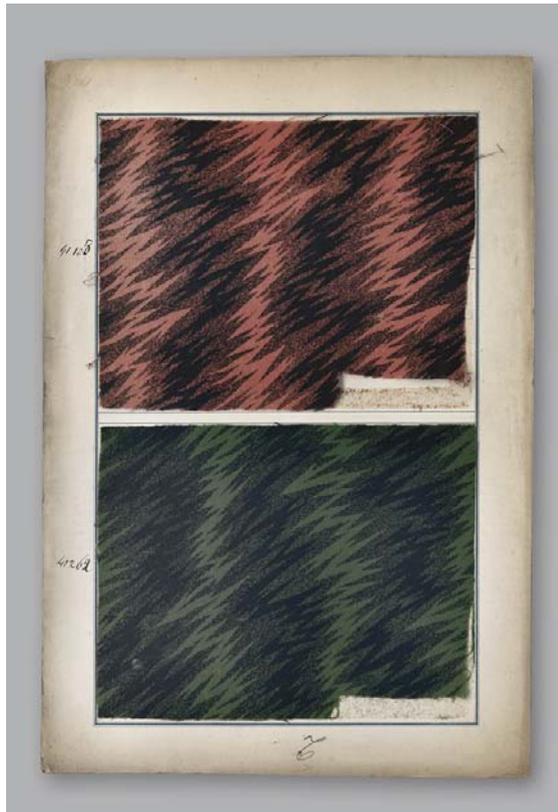


Abb. 3 | Tafeln wie diese wurden ursprünglich zur gezielten Präsentation von Waren z. B. auf Messen oder bei Kundenbesuchen genutzt. Die zu den ursprünglichen Musternummern auf den Etiketten auf dem Kopf stehende Tafelnummer und die Fehlstellen lassen vermuten, dass diese Tafeln als Lehrmaterial genutzt wurden. Eine genaue Datierung ist nicht überliefert. Inv.-Nr. HA.II.20.007 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Die Recherchen nach der Entstehung und Herkunft der Sammlung erfolgten u. a. in einem Praxisprojekt des Studiengangs Museumskunde im Wintersemester 2013/14.¹¹ Wesentliche Hinweise dazu lieferten die Notizen des ehemaligen Archivars der HTW, Jochen Eckhardt (heute im HTW-Archiv). Sie benennen relevantes Quellenmaterial in Berliner Archiven, das es noch im Einzelnen auszuwerten gilt. So verweist eine seiner Notizen auf einen 1887 erfolgten Ankauf des Preußischen

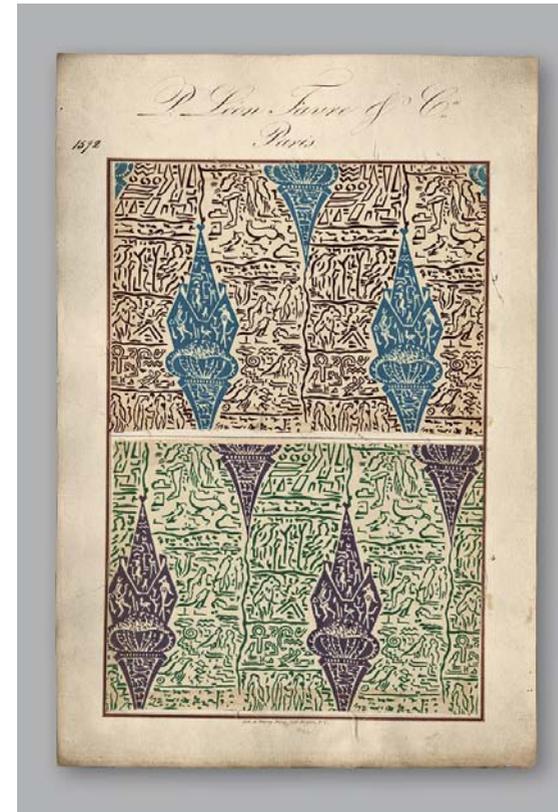


Abb. 4 | Kollektionsmuster-tafel der Firma »P. Léon Favre & C. ie, Paris«, Mitte des 19. Jahrhunderts, Inv.-Nr. HA.II.49.011 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Ministeriums für Handel und Gewerbe zugunsten der Schule.¹² Der Jahresbericht der Schule von 1905 vermerkt: »Von den Vereinen zur Beförderung der Textilindustrie in Crefeld und Barmen gingen während des Berichtsjahres zur Komplettierung der dem Staate gehörenden Sammlung Sendungen ein.«¹³ In weiteren Berichten sind Zuwendungen an die Schule auch von Textilfirmen aller Branchen verzeichnet. Einige dieser Bestände wird man bei näherer Prüfung über einen beschriebenen Inhalt



Abb. 5 | Das Buch versammelt unter der Notiz »Bemerkungen. Verschiedene Waaren-Artikel wie diese in bester Güte anzufertigen sind.« verschiedene Proben von Seidenstoffen. Links Tapeten, rechts unten Müller-Tücher. Inv.-Nr. HA.II.25.000B-001 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

eventuell zuordnen können. Ein Zuwachs der Sammlung durch die Schüler wäre ebenfalls denkbar – auch die Söhne von Fabrikanten wurden hier auf ihre künftige Rolle im Unternehmen vorbereitet. Möglicherweise hat über diesen Weg das eine oder andere Kollektionsmusterbuch seinen Weg in die Sammlung gefunden. Man-

che Musterbücher und Tafelkonvolute enthalten einen direkten Verweis auf eine bestimmte Firma – z. B. das Tafelkonvolut der Firma Léon Favre aus Paris (Inv.-Nr. HA.II.49), ein Musterbuch »Veloutine« der Firma Herm. Ellenberger aus Mönchengladbach (Inv.-Nr. HA.II.29) oder das prominenteste Beispiel, das Musterbuch der Berliner Seidenweberei Gabain (Inv.-Nr. HA.II.01). In einem Musterbuch mit Seidenstoffen des 19. Jahrhunderts (Inv.-Nr. HA.II.25, Abb. 5) ist teilweise die Verwendung und der Verbleib der Muster dokumentiert. Neben sogenannten Müller-Tüchern¹⁴ finden sich Tapetenmuster aus feinsten Seiden. Ist dieses Buch ein Beleg für das breite Können einer Firma, oder sind hier Muster verschiedener Firmen zu Anschauungszwecken gesammelt worden? Auch die zeitliche Einordnung fällt ohne Datierungshinweise schwer, da Muster über längere Zeiträume hinweg rezipiert wurden. Hilfreich erwies sich hier der Austausch mit Kollegen aus Museen, die ähnliche Bestände bewahren. So konnte die Herkunft des Modelbuchs (HA.II.51), einem Buch, in dem die Abschlüsse der Druckmodel auf Papier und Stoff dokumentiert sind, durch einen Hinweis von Michaela Breil aus dem Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg mit großer Wahrscheinlichkeit dem elsässischen Raum zugeordnet werden. Daneben gaben Restaurator/-innen der HTW und der Museen wertvolle Hinweise zur zeitlichen Verwendung bestimmter Faser- und Farbstoffe. Für einige Bücher ergaben sich daher Anhaltspunkte für konkrete Fragestellungen an eine Analyse der textilen Fasern, aber auch der Papierfasern der Buchseiten. Herkunft, Umfang, Bedeutung und Verbleib der Sammlung genauer zu erforschen steht allerdings noch aus.

Stoffmuster in der Vorbildersammlung

Wesentliche Anhaltspunkte für die Einordnung der Musterbücher liefern die Typologie und die Ausführungen zum Quellenwert von Stoffmusterbüchern von Andrea Kluge. Sie beschreibt Stoffmusterbücher als Zeugnisse der Textilproduktion in der »proto- bzw. der industriellen Phase«, die »Wesen und Prinzip der industriellen Pro-

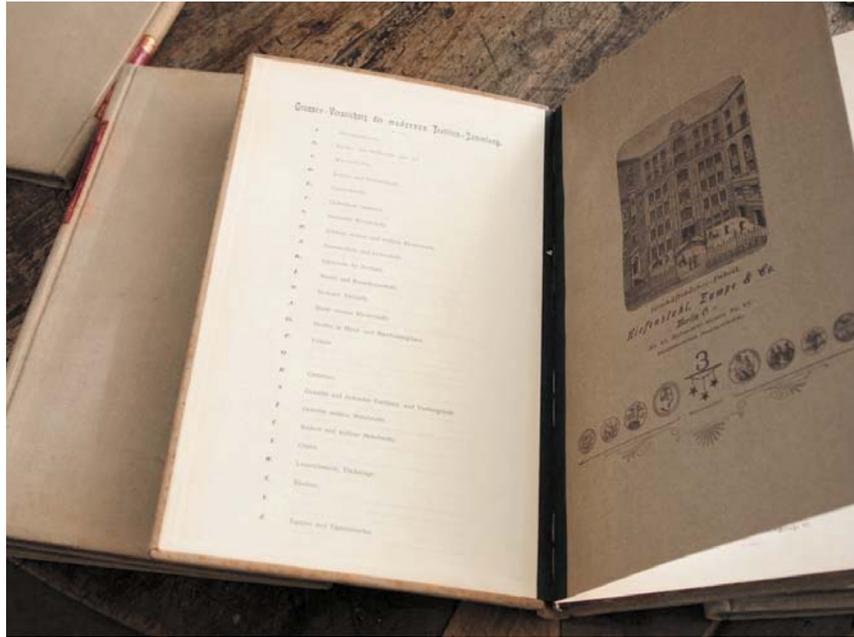


Abb. 6 | »Gruppen-Verzeichnis der modernen Textilien-Sammlung« im Kunstgewerbemuseum Berlin (Abbildung: © Kunstgewerbemuseum/Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Katharina Hornscheidt).

duktion, nämlich die Serie, die Produktion in einer Reihe widerspiegeln.«¹⁵ Musterbücher sind aus allen Bereichen der Textilverarbeitung überliefert. Andrea Kluge beschreibt in ihrer Typologie Kollektionsbücher, Konkurrenzmusterbücher, Abonnementbücher und -hefte, Rezeptbücher, Modelbücher, Walzen- oder auch Gravurbücher, Filmbücher sowie Maschinen- und Kalkulationsbücher.¹⁶ Die in der HTW befindlichen Stoffmusterbücher stammen aus unterschiedlichen Firmen und Bereichen der Textilproduktion. Neben Kollektionsmusterbüchern, -tafeln und -mappen identifizierten die Studierenden Konkurrenzmusterbücher, ein Rezeptbuch und ein Modelbuch. Das Musterbuch der Berliner Seidenfirma Gabain hebt sich allerdings

durch seinen Inhalt von den durch Andrea Kluge beschriebenen Musterbuchtypen ab. Es stellt eine Art Kalkulationsbuch oder, besser noch, ein Auftragsbuch dar.¹⁷

Darüber hinaus befinden sich im Bestand der HTW acht großformatige Bücher (HA. II.33 bis HA.II.40), die ebenfalls keiner der beschriebenen Kategorien entsprechen. Die Muster in diesen offenbar nach bestimmten Herstellungsprinzipien geordneten Büchern sind aufgeklebt und jeweils mit einem angenähten Papierschildchen versehen, auf dem handschriftlich eine Art Signatur vermerkt ist. Diese Signatur besteht aus einem Buchstaben und einer Ziffernkombination. In den vorderen Einbandseiten der Bücher ist jeweils ein Etikett der Geschäftsbücher-Fabrik Riefenstahl, Zump & Co., eingeklebt, die in der Nähe des früheren Schulstandortes ansässig war. Dieser Umstand führt mit den übrigen Beobachtungen zu der Vermutung, dass diese Bücher in der Schule angelegt worden sein könnten. Im Kunstgewerbemuseum befinden sich acht Katalogbände eines »Gruppen-Verzeichnis der modernen Textilien-Sammlung« deren Inventarnummern Übereinstimmungen zu den Inventarnummern an den Stoffproben der großformatigen Bücher aufweisen. Dieses Verzeichnis ordnet die Sammlungsgruppen alphabetisch von »A. Möbelposamenten« über »B. Kleider- und Hutbesätze aller Art«, »C. Wäschebesätze« usw. bis »Z. Tapeten und Tapetenborten« (Abb. 6). Zu drei dieser Kategorien liegen Stoffmusterbücher in der HTW vor, die einen Abgleich im Detail ermöglichen:

■ »B. Kleider- und Hutbesätze aller Art«: Musterbücher HA.II.38, HA.II.40

■ »D. Seidene und Brokatbänder«: Stoffmusterbuch HA.II.34

■ »N. Bunte seidene Kleiderstoffe«: Musterbücher HA.II.35, HA.II.36, HA.II.39

Außerdem liegen in der HTW je ein Musterbuch mit H- und J-Signaturen vor. Sie entsprechen den Kategorien »H. Schwarz seidene und wollene Kleiderstoffe« sowie »J. Baumwollene und Futterstoffe« im »Gruppen-Verzeichnis«. Der Vergleich von Stoffmustern, Signaturen und Verzeichnis-Kategorien scheint die Richtigkeit der Zuordnungen zu bestätigen. Dies erlaubt für die in der HTW befindlichen Bücher eine Datierung der Stoffproben insofern, als dass sich die Inventarnummern in den Büchern des »Gruppen-Verzeichnisses« aus der Jahreszahl der Inventarisierung und ei-

1906.

Inv.-No. von — bis	Angaben über Besonderes:	Sendung		Rahmengröße				Pappe	Roll	Stand	Bemerk über Ausstellung, Un
		woher	Fol.No.	I.	II.	III.	IV.	oder Nach	Stück. No.	Schraub. Fach	
6,49-6,58	Schmale Bänder.	Barm	37.					D. 59.			
6,59-6,67	Mittlere "	"	"					" 60.			
6,68-6,77	" rechte "	"	"					" 61.			
6,78-6,86	" breite "	"	"					" 62.			
6,87-6,95	" " "	"	"					" 63.			
6,96-6,105	" farb. "	"	"					" 64.			
6,106-6,107	Schäpze gewebt.	Krefeld	58.					Pp. 119.			
6,108-6,110	" farbige "	"	"					" 120.			
6,111.	Schäpze breit durch	"	"					" 121.			

Abb. 7 und 8 (re.) | »Gruppen-Verzeichnis der modernen Textilien-Sammlung« Band D, Seidene und Brokatbänder, Eintragungen von 1906. Unter den Nummern 06,78 bis 06,86 sind »Mittlere bunte Bänder« verzeichnet, die sich in einem Buch B auf Seite 62 befinden sollen. Diese Angaben passen zu dem in der HTW befindlichen Buch mit der Inv.-Nr. HA.II.34: auf Seite 62 sind bunte Bänder mit entsprechenden Nummern befestigt. (Abbildung 7: © Kunstgewerbemuseum/Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Katharina Hornscheidt, Abbildung 8: HTW Berlin, Historisches Archiv).

ner laufenden Nummer zusammensetzen. Ergänzt um den Buchstaben des Sammlungsbereiches ergibt sich eine Kombination, wie wir sie an den Stoffen in den Musterbüchern der HTW wiederfinden. Ein Beispiel: D.6, 85 (= Gruppe D, inventarisiert 1906, lauf. Nr. 85) (Abb. 7 und 8). In den Katalogen im Kunstgewerbemuseum ist auch vermerkt, woher die jeweilige Sendung stammt. Auffällig häufig ist hier »Barmen« und »Krefeld« zu lesen. In den überlieferten Jahresberichten der Schule sind – wie erwähnt – Zuwendungen der Vereine zur Beförderung der Textilindustrie aus Barmen und Krefeld vermerkt. Es kann davon ausgegangen werden, dass auch die

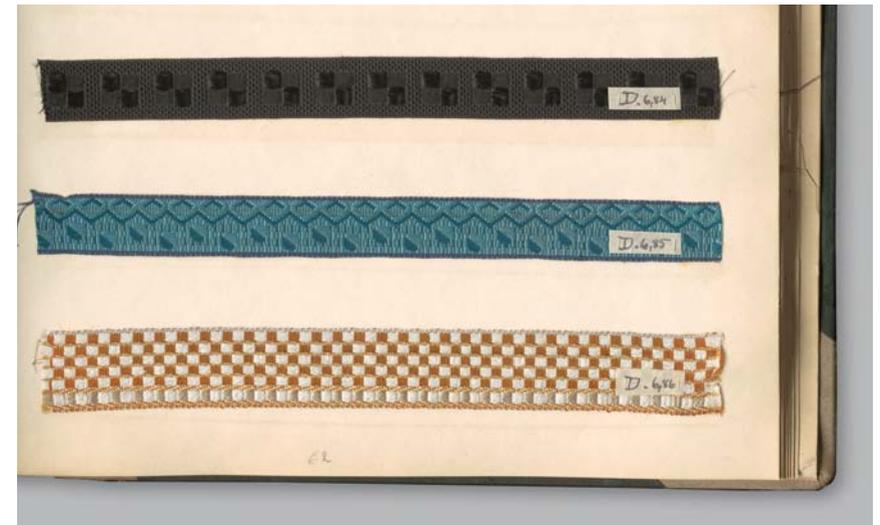


Abb. 8 | Siehe Abb. 7.

dort ansässigen Textilschulen von diesen Vereinen bedacht wurden. Die Jahresberichte belegen zudem einen entsprechenden Austausch zwischen den Schulen.¹⁸ Das »Gruppen-Verzeichnis der modernen Textilien-Sammlung« könnte damit ein sammlungsübergreifender Verzeichnis-Ansatz gewesen sein. Im Deutschen Textilmuseum Krefeld ist dazu allerdings bislang nichts bekannt. Auch hier eröffnen sich weitere Forschungsansätze.

»Muster« in der Lehre

Waren die Stoffmusterbücher zu ihrer Entstehungszeit in der Lehre integriert, so lassen sie sich dort auch heute wieder einsetzen. Mehr noch: Sie werden zum Ausgangspunkt für vielfältigen, interdisziplinären Austausch für Lehrende und Studie-



Abb. 9 | Werkschau 2014, Blick in die Ausstellungshalle des Makroprojektes (Foto: Dorothee Haffner, HTW Berlin).

rende der HTW, vor allem innerhalb des Fachbereichs Gestaltung und Kultur. Von Beginn an waren Studierende der Museumskunde (unter der Leitung von Sibylle Einholz und Katharina Hornscheidt) in die Erschließung und Betreuung des Bestandes, später auch in die Recherchen zur Kontextualisierung eingebunden. Fragen zur Bestandssicherung und zur präventiven Konservierung ergaben außerdem gemeinsame Themen mit dem Studiengang Konservierung und Restaurierung/Grabungstechnik (KRG). Folgerichtig bezogen Ruth Keller und Alexandra Jeberien (beide vom Studiengang KRG) die Stoffmusterbücher ebenfalls in ihre Seminare ein. Die Studierenden von KRG entwickelten Konzepte zur präventiven Konservie-



Abb. 10 | Logo für die Ausstellung des Makroprojektes 2014, entwickelt von Joana Böhringer im Studiengang Kommunikationsdesign (Abbildung: Joana Böhringer, HTW Berlin).

rung und zur Notfallplanung und arbeiten derzeit an der Reinigung und Sicherung der Bestände.

Für die Studierenden aus den Studiengängen Modedesign und Bekleidungstechnik entwickelte sich unter Federführung von Andrea Engelmann der Bestand zu einer ungeahnten Inspirationsquelle.¹⁹ Die vermeintlich alten, verstaubten Muster erwiesen sich bei näherer Anschauung als unerwartet frisch und farbig und boten den Studierenden zahlreiche Anregungen für die Entwicklung neuer Dessins. Der Einblick in die Recherchen der angehenden Museologinnen machte ihnen überdies deutlich, in welcher Traditionslinie sie als heutige Textilgestalter stehen, wenn sie sich durch Muster inspirieren lassen, die ihrerseits auf ältere Vorbilder zurückgehen.²⁰

Die Zusammenarbeit fand 2013/14 ihren vorläufigen Höhepunkt, als ausgehend von den Stoffmustern ein über zwei Semester dauerndes interdisziplinäres Makroprojekt »Muster« alle Beteiligten noch enger zusammenbrachte. Hier beteiligten sich auch die Studiengänge Kommunikationsdesign und Industrial Design. Ein regelmäßiger Austausch zwischen den Projektgruppen eröffnete intensive Einblicke in die Arbeitsweisen und Perspektiven der anderen Fachdisziplinen, bot aber im Rückschluss auch einen neuen Blick auf die jeweils eigenen Arbeitsfelder und Kom-

petenzen. Eine gemeinsame Exkursion ins Staatliche Textil- und Industriemuseum nach Augsburg stellte den »Musterschatz« in einen überregionalen Kontext. Zum Abschluss des Projektes präsentierten alle Gruppen gemeinsam ihre Ergebnisse bei der jährlichen Werkschau des Fachbereichs Gestaltung und Kultur (Abb. 9). Dafür entstand aus den historischen Mustern ein gemeinsames Logo für die »Musterschüler« (Abb. 10). Zur großen Freude aller Beteiligten kürten die Besucher die Ausstellungshalle des Projektes zum »Schönsten Raum der Werkschau«.

Die studiengangübergreifende Bearbeitung des Bestandes wird fortgesetzt. Im Wintersemester 2014/15 entwickelte eine Projektgruppe von Studierenden des Studiengangs Internationale Medieninformatik Tools zur Extraktion der einzelnen Stoffmuster aus den Digitalisaten der Seiten und zur Mustersuche nach Farben und Schlagworten.²¹

Ausblick

Neben der erstmaligen Digitalisierung eines solchen Bestandes war es vor allem der interdisziplinäre Ansatz, der das Interesse von Besuchern außerhalb der HTW auf sich zog. Ein musealer Bestand wurde zum Objekt fachlicher Auseinandersetzungen und moderner Umsetzungen. Das entgegenbrachte Interesse wiederum war Ansporn für die Studierenden: die Ergebnisse aus den Seminaren waren nicht mehr nur »Übungen für den Ernstfall«, sondern die Studierenden erhielten tatsächlich fachkundige Aufmerksamkeit, vor der sie bestehen sollten. Die gemeinsame Auseinandersetzung mit dem textilen Erbe des Fachbereichs fiel in eine Zeit, als der neue Campus für die zusammentreffenden Studiengänge teilweise noch eine ungewohnte Nähe darstellte. Die historischen Textilien boten eine große Schnittmenge für gemeinsames Arbeiten. Es ist zu wünschen, dass die gewonnene Vertrautheit eine Basis für zukünftige Projekte sein kann. Mittelfristig ist außerdem angestrebt, diese Erfahrungen und Kompetenzen an der in ein überregionales, in-

terdisziplinäres Kompetenzzentrum zum Thema Textil zu überführen und hier auch andere Museen und Institutionen einzubeziehen. Textilien spielen nicht nur als historisches Erbe, sondern auch in Gegenwart und Zukunft, in Kulturgeschichte und Wirtschaft eine entscheidende Rolle. Diese Rolle gilt es bewusst zu machen und zu stärken. ■

Anmerkungen

- 1 | CREUTZBURG 1990, S. 63.
- 2 | WEFELD 1988, S. 106.
- 3 | Ebd.
- 4 | ECKHARDT 1999, S. 111. Nach Christine Waidenschlager belegen die Aufzeichnungen des Kunstgewerbemuseums, dass 1879 von der »Fachschule für Dekomponieren, Komponieren und Musterzeichnen« ein Bestand von Geweben und Entwürfen aus dem Inventar der ehemaligen Musterzeichnen-Schule ans Kunstgewerbemuseum Berlin abgegeben worden war. Eine Verbindung zwischen den aufeinanderfolgenden Institutionen kann also angenommen werden.
- 5 | Vgl. WEFELD 1988, S. 203-205, sowie ECKHARDT 1999, S. 110–123.
- 6 | Die Daten und Bezeichnungen nach GENSCH/LIESIGK/MICHAELIS 1930 und CREUTZBURG 1990.
- 7 | Der Eingliederung der Ingenieurhochschule für Bekleidungstechnik Berlin als Sektion Bekleidungstechnik in die Ingenieurhochschule zum 1. Januar 1990 war eine zweijährige Planungsphase vorausgegangen, sie war nicht das Ergebnis der politischen Umbruchsituation von 1989. Vgl. ECKHARDT 1999, S. 123.
- 8 | GENSCH/LIESIGK/MICHAELIS 1930, S. 273.
- 9 | Vgl. ECKHARDT 1999, S. 117.
- 10 | In den Akten des Kunstgewerbemuseums ist der entsprechende Lieferschein, datiert auf den 25.4.1956, erhalten.
- 11 | Die beteiligten Studentinnen waren: Miriam Eichinger, Gloria Manna, Ulrike Neumann, Sonja Schaefer und Stephanie Wuntke.
- 12 | Im Rechercheverzeichnis von Jochen Eckhardt ist vermerkt, dass 1887 eine vom Kaufmann Levinson erworbene und im Kunstgewerbemuseum aufbewahrte Stoffmustersammlung der Webeschule übereignet wurde. Verweis auf ein Schreiben mit dem entsprechenden Inhalt an den Direktor des Kunstgewerbemuseums im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz GStA PK I. HA Rep 120 E IX, Fach 3, M. 7 Bd. 3.
- 13 | STÄDTISCHE HÖHERE WEBESCHULE 1905; im GStA PK weitere Jahresberichte.
- 14 | Solche Tücher wurden in Rahmen gespannt und in Mühlen als Siebe verwendet.
- 15 | KLUGE 2001, S. 90.
- 16 | KLUGE 2001, S. 91–99.
- 17 | Vgl. die Beiträge von Sibylle Einholz (S. 42–65) und Susanne Evers (S. 66–81).

- 18 | Vgl. STÄDTISCHE HÖHERE WEBESCHULE 1905 und weitere Jahresberichte.
- 19 | Vgl. den Beitrag von Andrea Engelmann (S. 148–157).
- 20 | Zu den im Kunstgewerbemuseum Berlin liegenden Beständen gehört ein »Erläuternder Katalog der Stoffmustersammlung«, der aus dem Bestand der Musterzeichnen-Schule bereits 1879 an das Museum übergeben wurde. In diesem Katalog sind neben Nummerierung und Bezeichnung des entworfenen Gegenstandes auch das Entstehungsdatum (ab 1863) und der Name des Entwerfers sowie Vorlagen und Inspirationsquellen verzeichnet. Die anscheinend dazugehörigen Entwurfszeichnungen ähneln einigen Stoffmustern aus den Büchern des HTW-Bestandes. Als Vorlagen und Inspirationsquellen sind Angaben zu finden wie »Motive der Wandmalereien im Dome zu Mainz«, »Motive aus der Alhambra«, »Motive der Bock'schen Stoffsammlung«. Franz Bock (1823–1899) war katholischer Geistlicher und ab 1855 Konservator am Diözesanmuseum Köln. Für seine Sammlung historischer Stoffmuster schnitt er häufig kleine Proben aus historischen Geweben heraus, was ihm den Spitznamen »Scheren-Bock« einbrachte. Offenbar tat er das aber mit Erlaubnis der jeweiligen Eigentümer, vgl. BORKOPP-RESTLE 2008, passim, und HECHT 2009.
- 21 | Vgl. den Beitrag von Dorothee Haffner (S. 170–179).

Literatur

- | BORKOPP-RESTLE 2008: Birgitt Borkopp-Restle, *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, Riggisberg 2008.
- | CREUTZBURG 1990: Kurt Creutzburg, *70 Jahre Ausbildung von Fachkadern für die Leichtindustrie am Warschauer Platz in Berlin*, in: *Bekleidung und Maschenware 29*, 1990, Heft 2, S. 63–64.
- | ECKHARDT 1999: Jochen Eckhardt, *Von der Fachschule für Dekomponieren, Komponieren und Musterzeichnen zur Sektion Bekleidungstechnik der Ingenieurhochschule Berlin*, in: *FHTW Berlin (Hrsg.), Festschrift. 5 Jahre Kuratorialhochschule des Landes Berlin. 50 Jahre Ingenieurausbildung. 125 Jahre Textil- und Modeausbildung*, Berlin 1999, S. 110–123.
- | GENSCH/LIESIGK/MICHAELIS 1930: Willy Gensch/Hans Liesigk/Hans Michaelis, *Der Berliner Osten*, Berlin 1930.
- | HECHT 2009: Christian Hecht, Rezension von: Birgitt Borkopp-Restle, *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im*

19. Jahrhundert, Riggisberg: Abegg-Stiftung 2008, in: *sehpunkte* 9 (2009), Nr. 9 [15.09.2009], URL: <http://www.sehpunkte.de/2009/09/14994.html> (Stand 18.07.2015).

- | **KLUGE 2001:** **Andrea Kluge**, *Entdecken einer neuen Welt. Typologie und interdisziplinärer Quellenwert von Stoffmusterbüchern*, in: **Sächsisches Staatsministerium des Inneren (Hrsg.)**, *Geschichte braucht Stoff – Stoffe machen Geschichte. Historische, quellenkundliche und archivische Aspekte von Stoffmusterbüchern; Beiträge eines Kolloquiums im Sächsischen Staatsarchiv in Chemnitz am 14. März 2001*, Halle 2001, S. 89–105.
- | **STÄDTISCHE HÖHERE WEBESCHULE 1905:** *Bericht über das Schuljahr 1904–1905*; Quelle: GStA PK I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E IX, Fach 3, Nr. 7, Bd. 6.
- | **STIEFFENHOFER/KAMP 2014:** **Linda Stieffenhofer/Michael Kamp**, *Die historischen Wurzeln der HTW Berlin*, Berlin 2014.
- | **WEFELD 1988:** **Hans Joachim Wefeld**, *Ingenieure aus Berlin. 300 Jahre technisches Schulwesen*, Berlin 1988.



Sibylle Einholz

Das Musterbuch Gabain – Eine Fundgrube

Es war ein aufrüttelnder Moment, in dem sich bei erster Einsicht über nur wenige Zeilen und Stichworte die Bedeutung des Musterbuches Gabain manifestierte: »Schinkel«, »Pavillon im Charlottenburger Garten«, »Königl. Loge im Concert-Saal des Neuen Schauspiel-Hauses«. Von diesem Moment an vollzog sich der Einstieg in eines der spannendsten Projekte des Studienganges Museumskunde. Waren auch die anderen Teile des »ausgegrabenen« Konvolutes faszinierend und Recherche-fesselnd, so war doch das Auftragsbuch der Berliner Seidenfirma Gabain immer der Höhepunkt der Fundpräsentation. Die wachsende Erkenntnis zu Namen, Begriffen, Aufbau, Details und Hintergründen dieser Textilbuch-Ikone führte in das Netzwerk eines Forschungsfeldes und in die Vorvergangenheit des Fachbereichs Gestaltung und Kultur an der HTW Berlin. Speerspitze durften die Mitwirkenden im Studiengang Museumskunde sein. Im Folgenden soll ein Einblick in das bedeutende Fundstück gelingen, der das hervorkehrt, was das Musterbuch Gabain insgesamt darstellt: eine Fundgrube vielschichtiger Informationen zur Textilgeschichte im Berlin der Zeit zwischen 1836 und 1854, in der das Auftragsbuch der Firma Gabain entstand. Eine vertiefte Erschließung steht noch aus.

Was wissen wir über die Firma, was über die Protagonisten?

Firmengründer der Gabain'schen Seiden- und Tapetenfabrik (Abb. 1) war George Gabain (1768–1826) (Abb. 2).¹ Er war hugenottischer Abstammung und gehörte der Berliner französischen Gemeinde an. 1798 kaufte er das schon vorher bewohnte und als Firmensitz genutzte Haus Breite Straße 22.² 1806 wird er mit 110 Webstühlen an



Abb. 1 | Signet der Firma Gabain nach der Palmen Tapete, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, fol. 5 r (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Abb. 2 | Carl Joseph Begas(se) d. Ä. (Heinsberg 1794–1854 Berlin): Bildnis George Abraham Gabain, um 1825, Öl auf Leinwand, im Rund, 49 x 49 cm, BEGAS HAUS – Museum für Kunst und Regionalgeschichte Heinsberg, Leihgabe Gerd und Barbara Lindner (© BEGAS HAUS – Museum für Kunst und Regionalgeschichte Heinsberg; Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln).



dritter Stelle der Berliner Seidenfabrikanten genannt.³ Seine Erzeugnisse genossen einen guten Ruf, so dass Gabain 1822 die Goldene Preismedaille für Gewerbefleiß erhielt.⁴ Die Gewerbe-Ausstellung 1844 in Berlin und die Weltausstellung 1851 in London wurden von der Firma ebenfalls mit Erfolg beschickt.⁵

Über George Gabain eröffnet sich – sowohl familiär als auch geschäftlich – ein breites Beziehungsgeflecht in Berlin. Die Ehefrau Caroline Gabain, geb. Gropius (1759–1831), stammte aus Rübke und hatte neun Geschwister, von denen einige ihr Glück in Berlin suchten.⁶ Ihre Mutter Dorothea Gropius (1739–1816) war eine geborene Henne, deren Bruder als Galanteriewarenhändler in Berlin lebte. Nach dem Tod des Ehemannes zog sie in das Haus des Bruders in der Breite Straße 25 (also in die direkte Nachbarschaft ihrer Tochter). Zwei Söhne – Friedrich und Carl Christian – traten in das Seidengeschäft des Schwagers Gabain ein. Friedrich Gropius (1779–1854) wurde in der Folge kaufmännischer Leiter des Unternehmens. Er blieb bis zu seinem Tod im Haus Nr. 22 wohnen. Verheiratet war er mit einer Putzmacherin aus dem Geschäft Henne.⁷ Carl Christian Gropius (1761–1854) wurde technischer Leiter. Über seine Ehefrau Bertha, geb. Wahnschaffe, bestand eine verwandtschaftliche Beziehung zu Johann Gottfried Schadow, der in zweiter Ehe Henriette Rosenstiel, Schwester des Mannes von Berthas Schwester Agnes heiratete.⁸ Auch in den Häusern Breite Straße 30 und 13 lebten mit weiteren Mode- und Galanteriewarenhändlern verheiratete Gropius-Schwestern und Töchter.⁹

1811 wurden Friedrich und Carl Christian Gropius Teilhaber der Firma Gabain.¹⁰ Die Ehe von George und Caroline Gabain war kinderlos geblieben. Von 1805 bis 1809 wohnte der junge Carl Friedrich Schinkel (1781–1841) bei ihnen, hatte hier ein kleines Atelier und teilte sich die Schlafstube mit Carl Christian. Von ihm stammt ein kleines Bild von 1820, das das Gabain'sche Landhaus in einem nicht ausgeführten Entwurf zeigt.¹¹ 1809 zog Schinkel wegen seiner Heirat aus. Man blieb aber familiär und geschäftlich eng verbunden. Das erklärt auch die vielen Aufträge zu Schinkels Projekten, die an die Seidenfabrik Gabain gingen.

1824 übernahmen Carl Christian und Friedrich Gropius die Firma unter Beibehaltung des Namens Gabain. 1844, auf der großen Gewerbe-Ausstellung, heißt es: »Besitzer Gebrüder Gropius«. Aus dem Bericht zur Ausstellung kann man eine allgemeine Bewertung der Firma ableiten: »*Sämtliche ausgelegte Fabrikate waren in so ausgezeichnet guten Qualitäten gearbeitet, dass sie den bekannten guten Ruf der Fabrik in allen Beziehungen vollkommen bestätigen.*«¹² In der Preußischen Zeitung vom 21. Februar 1845 las man die Mitteilung, dass »*dem Seidenwarenfabrikanten Karl Gropius der Rothe Adler-Orden dritter Klasse mit der Schleife*« verliehen worden war. Auch 1851, auf der ersten Weltausstellung in London, ist die Firma Gabain vertreten.¹³ Technisch aufgeschlossen, entstanden zahlreiche Neuerungen. Die Firma kreierte das »*Gros de Berlin*«, das »*Glacé de Berlin*«, »*Crêpe d'argent*« und viele nachgefragte Dessins für Tapeten, Möbel, allgemeine Dekorationsstoffe und Kleider: »*...Erzeugnisse, welche eine ganz besondere Belobung umso mehr verdienen, weil die Mehrzahl der Muster von eigener Erfindung auch ohne Nachahmung Französischer Dessins entworfen sind...*«¹⁴ Auch eine der ersten Daguerre-Kameras in Berlin ist für Gabain/Gropius belegt.¹⁵ Im Rahmen der technischen Besonderheiten der Firma muss auf Carl Bötticher (1806–1889) hingewiesen werden, der ab 1834 auf Beuths und Schinkels Wunsch als Zeichenlehrer in der Dessinateur-Abteilung des Gewerbeinstitutes tätig wurde. Bötticher sollte dort Weber unterrichten. So vermittelte Beuth ihm zunächst eine Lehrstelle bei Gabain, wo er schnell vom Lehrling zum Mitarbeiter avancierte.¹⁶ Seine technische Erfindung, »*Böttichers System*«, machte aus dem einfachen Jacquard-Webstuhl ein Modell, das mit doppelter Breite weben konnte. Auch sollen Entwürfe von Dessins auf ihn zurück zu führen sein.¹⁷ 1839 erschien sein Lehrbuch zur »*Dessinateur-Schule*«. Doch bekannt wurde der Architekt, Archäologe und spätere Museumsmann 1862 mit der Veröffentlichung zur Tektonik der Hellenen. In enger Freundschaft blieb er der Familie Gropius zeitlebens verbunden.¹⁸

Schon bis jetzt wurden verführerische Nebenschauplätze möglicher Recherchen umschiff. Doch dürfte das Beziehungsgeflecht klarer geworden sein, das für die

Firma Gabain eine erhebliche Tragweite hatte und sowohl die nähere Umgebung als auch die Berliner Gesellschaft umfasste.

Konzentrieren wir uns wieder auf das zur Untersuchung vorliegende Buch, dessen Einträge mit »*Einrichtungs-Kosten verschiedener Tapeten, Meubles und Kleiderstoffe*« betitelt sind und die Jahre 1836 bis 1854 umfassen. Da an einigen Stellen auf frühere Aufträge, auch auf ein Nummernbuch und ein altes Notizbuch verwiesen wird, müssen wir von Vorläufern und parallel existierenden Büchern ausgehen.

Welche Informationen finden wir, und wie sind diese zu interpretieren?

Zunächst: Genau genommen handelt es sich nicht um ein Stoffmusterbuch. Bei den Textilien ist keine Rücksicht auf Rapporte genommen, sondern es sind kleinere Stoffproben eingeklebt, die der Erinnerung und Identifikation dienen. Bedauerlicherweise sind sie nicht in jedem Fall erhalten. Bei den erhaltenen Beispielen verhindert die Montierung manchmal das Lesen der Notizen darunter. Das Buch beginnt mit 14 unpaginierten Seiten auf sieben Blättern (im Weiteren als fol. 01–07 bezeichnet) (Abb. 3), die zahlreiche montierte Stoffproben und Kurzangaben, v. a. zur Verwendung enthalten. Der zweite, weit größere Teil des Buches ist paginiert und umfasst 86 Seiten (im Weiteren als S. 1–84 bezeichnet). Die Seiten 58 und 59 erscheinen dabei doppelt und sind als 58 a, 59 a, 58 b, 59 b bezeichnet. Diese paginierten Buchseiten sind angefüllt mit chronologisch festgehaltenen Auftrags-einträgen, die jeweils auf die verwendeten Patronennummern des Firmen-Repertoires verweisen und häufig auch das entsprechende Stoffmuster zeigen. Dazu gibt es eine Reihe von Angaben, die im besten Fall folgendes beinhalten können:

- Name des Dessins (z. B. Accanthus Ramage, Renaissance Dessin, Dessin à Rosette u. a. m.), die zugehörige Patronennummer und ggf. den Entwerfer;
- Gebrauchsart des Textils (Tapete, Gardine, Portiere, Möbelbezug, Kleidung u. a. m.);
- Webtechnik (z. B. Atlas, Damast, Satin, Velours, Brocatelle, Rhips, Gros de Pologne, Gros de Berlin);
- Weber (Heese, Funke, Schröder sen. und jun., Schickel) und Maschinenart;
- Kartenzahl und Schläger;
- Webtechnische Besonderheiten (z. B. à la taille douce, broché);
- Technische Besonderheiten (z. B. Böttichers System);
- Ellenanzahl der jeweiligen Aufträge;
- Datum der Anfertigung; Bestimmungsort; Auftraggeber (auch: »für das Laager«);
- Farbe(n) mit französischer Bezeichnung; Stoffprobe, ggf. Ersatz oder Ergänzung durch Zeichnung;
- Einrichtungskosten im Detail und Gesamtsumme für beteiligte Seidenwirker, Kartenschläger und Kosten eines Transportes. Die Aufstellung erfolgt in Talern, die je 30 Silbergroschen zu 12 Pfennigen haben.

Es können auch Namen weiterer Beteiligter, wie Vermittler, verarbeitende Firmen und Handwerker vorhanden sein. Mehrfach ist der Möbelhersteller Anton Hiltl (?–nach 1876), der sowohl in königlichem als auch in privatem Auftrag als Möbeldekorateur und Hoftapezierer arbeitete, erwähnt.¹⁹ Wiederholte Bestellungen desselben Stoffes (Machart und Dessin) finden sich für die gesamte Laufzeit des Buches als ergänzende Nachträge beim Eintrag der ersten Kalkulation. Erst die Aufschlüsselung dieser Nachträge könnte das gesamte Auftragsvolumen der Firma zwischen 1836 und 1854 klären. Konkordanzen der genannten Patronennummern im Buch könnten durch die Vielzahl interner Querverweise – wie kleine Veränderungen existierender Dessins zu neuen Mustern – weitere Stränge einer Erschließung der Dessins ermöglichen.



Abb. 3 (li.) | Muster von verschiedenen älteren Borten und Stoffen, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.02, fol. 1r (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Abb. 4 (re.) | Stoffprobe Accanthus Nr. 76 von C. F. Schinkel, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.02, fol. 7v (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Ein gut abbildbares und erläuterndes Beispiel ist auf S. 1 des Buches der Auftrag einer Tapete für das »Königs Palais« mit dem Dessin »Accanthus« nach der Patronennummer 76 von 1836. Es ist ein Entwurf Carl Friedrich Schinkels. Die dazu gehörige Stoffprobe befindet sich auf der gegenüberliegenden letzten Seite des Vorsatzteiles (fol. 7v) (Abb. 4). Der Auftrag war eilig, so heißt es, und die Karten wurden zweimal nach der vorhandenen Patrone geschlagen. 1784 Karten waren jeweils nötig. Einrichtungskosten: 55 Taler. Bemerkung: »Dies Dessin war schon früher für Prinz Carl gearbeitet.« Im Juni 1836 wurden 329 Ellen in blau für den König hergestellt. Angegeben ist auch, dass bis 1847 noch sechs weitere Aufträge dieses Dessins für das Königshaus folgten. Sie sind am Rand mit jeweiliger Farbnennung und Ellenzahl notiert.



Textile Raumausstattungen

Neben der bedeutendsten Entdeckung nach Schinkel-Entwürfen im Musterbuch Gabain – den Aufträgen für den Pavillon im Charlottenburger Garten²⁰ – sind zahlreiche Dekorationsstoffe für preußische Schlösser im Buch belegt. Teile der Pardekammern des Berliner Schlosses, die Palais des Königs, seines Bruders Prinz Wilhelm, des Kronprinzen, der Prinzen Wilhelm, Carl und Albrecht sowie das Prinzessinnenpalais wurden mit Textilien der Firma Gabain beliefert. Ebenso gab es Anfertigungen für Schloss Sanssouci, das Schloss Babelsberg und Schloss Charlotten-

hof. Es kam zu Auftragsarbeiten für die Schlösser Stolzenfels, »Siegmaringen«, Mainz, »Coblenz«, Braunschweig und Breslau. Nicht jede Verwendung der Textilien ist genannt, doch handelte es sich sowohl um Textilien für Repräsentationsräume als auch für die Privatgemächer der königlichen Familie. Mehrfach wurden dieselben Muster für unterschiedliche Schlösser angefertigt, wie beispielsweise 1841 das maurische Dessin Nr. 17 (»broché«) und Nr. 20 (ohne »broché«) mit fast 500 Ellen für das Prinzessinnenpalais in Berlin (S. 27) und 250 Ellen für den Wiederaufbau des Schlosses Stolzenfels in den preußischen Rheinprovinzen (S. 27).²¹

Prinz Albrecht (1809–1872), jüngster Sohn der Königin Luise, hatte 1830 geheiratet. Er beauftragte Schinkel im selben Jahr mit der Neuausstattung seines Palais in der Wilhelmstraße nach eigenen Wünschen. Einige Aufträge hierzu gingen an die Firma Gabain. Die Entwürfe und Patronennummern sind im Buch präsent (S. 1). Die Ausstattung des genannten Palais zog weitere Aufträge zu Tapeten, Möbelbezügen und Vorhängen für andere Schlösser nach sich. So wurde 1836 ein Dekorationsstoff für einen Neubau des Schlosses in Braunschweig nach der »Prinz Albrecht Tapete« – ein »Accanthus Dessin« Nr. 36 und Nr. 44 von Schinkel – hergestellt (S. 1). Der Stoff wurde 1842 noch einmal, jetzt für das Prinz-Wilhelm-Palais, wiederholt. 1836 entstanden für Braunschweig auch drei Tapetenborten nach den Patronennummern 129, 62 und 130 (S. 2) und ein »Gros de Pologne« »Platanen Dessin à Rosette« Nr. 43, das nach einer anderen »Prinz Albrecht Tapete« gearbeitet war. Die Palmen-Tapete Nr. 60 und Möbelbezüge nach diesem Dessin (S. 1 Nr. 104) wurden 1835 für das Palais des Prinzen Wilhelm und 1839 (S. 12) nochmals für Prinz Wilhelm, Bruder Seiner Majestät Friedrich Wilhelm III., hergestellt. 1839 kam eine weitere Tapete (S. 10) für Braunschweig hinzu, die »nach Palmen Tapete für Prinz Wilhelm« entstand. Auch an anderer Stelle sind Übertragungen von Tapetenmustern in Dekorationsstoffe für Möbel oder Vorhänge belegt. Auf der Gewerbe-Ausstellung 1844 im Berliner Zeughaus waren mehrere Tapeten der Firma Gabain, die in königlichem Auftrag gefertigt waren, ausgestellt (S. 46, 56, 57). Aus dem Ausstellungsbericht geht hervor, dass auch oben genannte Textilentwürfe präsentiert waren. Neben der Palmen-



Abb. 5 | Dessin für das Speisezimmer des Kronprinzen, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, S. 5 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Tapete aus dem Prinz-Wilhelm-Palais war die Tapete mit dem preußischen schwarzen Adler samt Königskrone, Zepter und Reichsapfel (S. 39, Nr. 136, Variante 1) und jene mit dem roten Adler der Kurmark Brandenburg (S. 39, Nr. 136, Variante 2) für die Paradekammern im Berliner Schloss ausgestellt.²²

Eine Annäherung an die königliche Familie und ihr Umfeld gelingt über Textilien zur Ausstattung der privaten königlichen (Berliner?) Gemächer, wie 1837 dem Speisezimmer des Kronprinzen mit einem Damast im sogenannten »Kronprinzen Dessin« (S. 5) (Abb. 5). In das Intime gelangt man 1846 über den Eintrag zu einem Dekorationsstoff für den Bezug der »königlichen Bettstelle« mit einem geblühten Muster in der Farbe smaragdgrün (»emeraude«), dessen Stoffprobe leider nicht erhalten ist.

1847			
Mai	14	31 ³ / ₄ Ellen fram. fin. für Petersburg	
8. Mrz	17	82 ³ / ₄ Ellen Blau. " Diorama.	
1850.			
Juni	14	41 ¹ / ₄ Ellen D... Hiltl. Nota. Das obere Stück	<p>für ein Diorama gearbeitet worden, ist zu einem Ameublement für den König Zimmer auf der Potsdamer Eisen- bahn verwendet, bei dem Vorwun- dung des Königs durch den Wahnsinnigen Unteroffizier Seefeloge um wenn das Sofa ganz mit Blut be- fleckt worden und sind zu der Kaufsumme von 41 Ellen Derg H Hiltl bestellt.</p>
1851.			
Juli	28.	7. Ellen Blau, Engländer'schid.	
1853.			
Juli	15.	88 ³ / ₄ - Lmude bl: auf ein Diptum Arbeit ge- arbeitet weil es für das Bahnhofsgebäude in Königsberg / Pr. am 7/8 bünd. gesandt war	

Abb. 6 | Hinweis zum Auftrag nach dem Attentat auf König Friedrich Wilhelm IV., aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, S. 11 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Dagegen markiert eine kleine Skizze das Rosen-Dessin nach der Patronennummer 57. Der Stoff wurde an das Hofmarschallamt geliefert (S. 64).

Die Firma Gabain fertigte auch Textilien zur Ausstattung von Räumen außerhalb der Schlösser an, die der königlichen Nutzung und monarchischen Repräsentation dienten. Dazu zählt sogar die königliche Kutsche, deren Neuausschlag 1841 bei Gabain bestellt wurde (S. 23). Der Spiegel eines tagespolitischen Ereignisses ist die Angabe zu einem Stoff auf S. 11 des Musterbuches Gabain. Im September 1839 wurde ein »Gros de Pologne« mit dem »Accanthus Dessin« Nr. 27 nach dem Böttcher'schen System mit halber Kartenzahl eingerichtet (S. 11). Es war »bei Gelegenheit der Palmen-Tapete, so für das Braunschweiger Schloss gearbeitet« entstan-

den. Erst im Mai 1847 kam es zu einer Ausführung für St. Petersburg und im Oktober zu einer Produktion für das Berliner Diorama. Im Juni 1850 wurde es erneut hergestellt. Die Anfertigung ist einem Ereignis zu verdanken, das in der Folge des Attentats auf König Friedrich Wilhelm IV. am 22. Mai 1850 steht. Der Stoff »ist zu dem Ameublement in dem königlichen Zimmer auf der Potsdamer Eisenbahn verwendet; Bei der Verwundung des Königs durch den wahnsinnigen Unteroffizier Seefeloge war das Sofa ganz mit Blut befleckt worden.« (S. 11) (Abb. 6). Der Möbelhersteller Hiltl bestellte daraufhin 41 Ellen des oben genannten Stoffes für einen Neubezug. Leider ist keine Stoffprobe erhalten.

Sowohl König Friedrich Wilhelm III. als auch sein Nachfolger Friedrich Wilhelm IV. (nach 1840) waren bekanntlich eifrige Besucher der Berliner Bühnen. Räumlichkeiten wie die königliche Loge im Konzertsaal des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt und das königliche Foyer im Opernhaus waren mit Dekorationsstoffen von Gabain ausgestattet (Abb. 7). Nach dem großen Brand von 1843 kam es zu einem raschen Wiederaufbau des Opernhauses. 1844 wurden zur Ausstattung mehr als 280 Ellen eines Dessins »Brocatelle Renaissance« Nr. 15 von Gabain geliefert, das in der erhaltenen Stoffprobe gelb, im Original aber mohnrot war (»ponceau«).²³ Allein 383 Ellen des Dessins »Adler Renaissance« wurden 1844 für die königliche Seitenloge hergestellt. Sie waren »anfänglich für Prinz Albrecht bestimmt.« (S. 53) Derselbe Stoff wurde 1853 für den Salon des Königs im Bahnhofsgebäude in Königsberg gearbeitet (S. 58 a). Für das »Theezimmer« im königlichen Foyer der Oper wurden im Januar 1845 ca. 260 Ellen Dekorationsstoff geliefert (S. 58 a). Leider fehlen die Proben der beiden letzten Stoffe. Auch die Stuhlüberzüge für das Opernfoyer arbeitete Gabain im März und April 1845 als »Gros de Pologne« im Dessin »Adler Renaissance«. Sie sollen jenen für die Bildergalerie im Schloss geähnt haben. Die Oper wurde am 7. Dezember 1844 im Beisein des Königs wiedereröffnet.

Aus dem Jahr 1843 stammt eine größere Bestellung für die Kgl. Bildergalerie im Berliner Schloss. Das Aquarell von Carl Ludwig Rundt von 1852 lässt die Raumsitua-



Abb. 7 | Stoffprobe zur Königlichen Loge im Schauspielhaus, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, fol. 2r (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

tion dieses Teils der Paradekammern sehr gut erkennen.²⁴ Der Großauftrag wurde zur Hälfte von der Firma Gebrüder Rimpler ausgeführt. Wegen der großen Menge mussten die Karten mehrfach geschlagen werden. Der Seidenwirker Heese war mit zwei, Schröder mit einem Stuhl für Gabain beteiligt. Es entstanden 616 Ellen für Tapeten als »Gros de Pologne« mit dem großen »Renaissance Dessin« Nr. 29 (S. 49) in zart mohnrot (»ponceau fin«). Im Dezember 1843 und Januar 1844 folgten Gardinenstoffe, ebenfalls zur Hälfte von Rimpler gearbeitet, nach der Patronennummer 12. Von diesem Stoff gingen von August bis Dezember 1847 zwei größere Bestellungen in das Winter-Palais nach St. Petersburg (S. 50). Auch die Möbelbezüge der Stühle für das Opernhaus mit Namenszug entstanden 1845 nach der Patronennummer 103 (S. 58b) bei Gabain.



Abb. 8 | Accanthus-Dessin von C. F. Schinkel, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, S. 41 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Wie schon erwähnt, wird Carl Friedrich Schinkel als Entwerfer zahlreicher Dessins mehrfach namentlich im Buch hervorgehoben (fol. 2, 3, 5, 12; S. 1, 2, 16, 22, 26, 34, 35, 41, 66, 73). Sein »Accanthus Dessin« (Patronennummern 9, 27, 36, 44, 61, 76) scheint auch mit Abänderungen realisiert worden zu sein (Abb. 8). Modifikationen schon existierender Dessins, z. B. durch Hinzufügung monarchischer Embleme, gibt es mehrfach (S. 56 Patronennummer 26; zur Gewerbe-Ausstellung 1844 mal mit Adler, mal mit »P. v. P. im Eichenkranz«). Am Beispiel des »Etoffe Venitien«, einer halb-wollenen robusteren Machart des Seidenstoffes, der mit vier aufeinander folgenden Patronennummern im Buch vertreten ist (Patronennummer 146 S. 26; 147 S. 34; 148 S. 41; 150 S. 73), lässt sich eine für Schloss Stolzenfels erhaltene Probe »maurisches Dessin«, in einer Notiz auch »arabisches Dessin« genannt, grafisch mit Hilfe

einer Zeichnung (S. 22) in enge Verbindung bringen.²⁵ Auch für das Bibliothekszimmer im Schloss Babelsberg ist dieses Dessin belegt, dort »Alhambra Dessin« genannt (S. 70). Ebenso ist es notiert als »kleines Alhambra Dessin« mit der Patronen-Nummer 41 (S. 60) für das »Laager«. Eine Irritation ergab sich beim »Etoffe Venitien«. Carl Friedrich Schinkel ist der Entwerfer des Dessins. Der ebenfalls erwähnte Name »Schickel« wurde zunächst als Schreibfehler interpretiert, stellte sich dann aber als Name eines Seidenwebers heraus, der Gabain zuarbeitete.²⁶

Noch einmal taucht »Etoffe Venitien« im Buch auf. Für das Neue Museum lieferte die Firma im Mai 1850 Stoff, der zu Portieren dienen sollte. Er ist mit »Etoffe Venitien« und der Patronennummer 150 angegeben (S. 73). In den Akten der Gemäldegalerie der Kgl. Museen finden sich Hinweise für die Tätigkeit von Gabain auch für das erste der Berliner Museen.²⁷ Im Zusammenhang mit der Aufstellung der Teppiche nach den »Cartons von Raphael« webte die Firma von Juli 1847 bis Januar 1848 733 Ellen des Musters »Platanen Dessin à Rosette« Nr. 7, Vorhänge, die die Gobelins während der Schließzeiten des Alten Museums vor Staub und Licht schützen sollten. Sie waren nach der Tapete bei Prinz Albrecht und der Zeichnung von Schinkel gearbeitet (S. 66). Wohl auch unter Schinkelscher Vermittlung entstanden 1842, 1845, 1846 und 1847 Dekorationsstoffe für das Diorama der Gebrüder Gropius, Cousins der Gabain-Inhaber (S. 7 Nr. 3; S. 11 Nr. 27; S. 43 Nr. 55, Nr. 40).²⁸ Auch Ausstattungstextilien für kirchliche Räume, wie beispielsweise eine Altardecke für den Dom in Braunschweig und in Magdeburg (S. 8 Nr. 114), sind im Musterbuch Gabain zu finden.

Bekleidungstextilien

Einen breiten Anteil der Produktion auf Vorrat gut gehender Dekorationsstoffe »für das Laager« nehmen auch Bekleidungstextilien ein. Es entstanden Stoffe für Westen, Mäntel, Schlafrocke, »Robe de chambre« und immer wieder Kleiderstoffe



Abb. 9 | Zeichnung des Dessins zum Kleid für Königin Elisabeth, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, S. 59 a (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

»für das Laager« und den Handverkauf an Berliner und andere Kunden, die in das »Detail-Verkaufsgeschäft« kamen. Auf S. 38 im Musterbuch Gabain stellt sich für 1842/43 die besonders üppige Auftragslage eines kleingebühten Stoffes in sieben Varianten mit mehr als 5.000 Ellen dar. Kleiderstoffe für königliche Hoheiten wurden dagegen einmalig hergestellt.

Das galt wohl noch nicht für den literarisch belegten Ankauf von weißem Atlas bei Gabain durch Königin Luise im Jahr 1794.²⁹ Im vorliegenden Firmenbuch sind die königlichen Bestellungen exklusiv. Ein erster Hinweis im Buch, leider mit verlorener Stoffprobe, ist 1836 ein »Goldstoff für die Robe der Frau Fürstin Liegnitz« (Auguste von Harrach, 1800–1873) (S. 3). Er wurde der zweiten, morganatischen Ehefrau

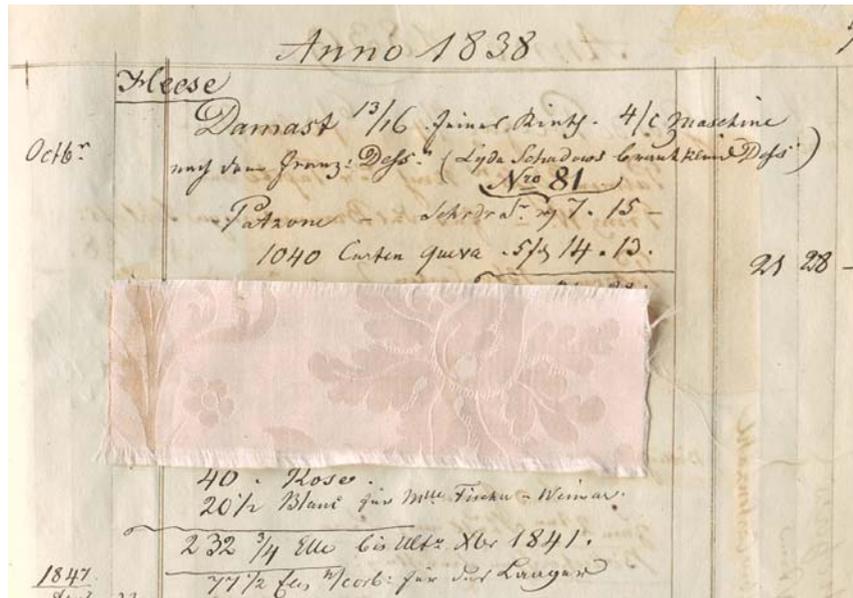


Abb. 10 | Stoffprobe zum Brautkleid von Lida Schadow, aus dem Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, S. 9 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Friedrich Wilhelms III. am 26. Oktober 1836 geliefert. Im Januar 1846 fertigte Gabain für die Frau Friedrich Wilhelms IV., Königin Elisabeth (1801–1873), eine »Goldbrochierte Atlas Robe« an, deren Muster mit einer farbigen Handzeichnung im Buch (S. 59 a) erhalten ist, leider ohne Stoffprobe (Abb. 9). Auch die Prinzessinnen von Mecklenburg-Strelitz bezogen 1841 Seidenstoffe für Kleider von Gabain (S. 25).

Ein interessanter Auftrag ist mit der Anfertigung des Seidenstoffes für das Brautkleid Lida Schadows (1821–1895) verbunden. Das Dessin ist »nach franz. Dess. (Lyda Schadows Brautkleid-Dessin)« betitelt und wurde nach der Patrone Nr. 81 im Oktober 1838 als Damast hergestellt.³⁰ Am 28. Oktober 1838 heiratete die Tochter des

Berliner Bildhauers und Direktor der Akademie, Johann Gottfried Schadow, den Maler Eduard Bendemann (1811–1889). Wir erinnern uns an die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Gabain/Gropius und der Familie Schadow. Der Damast wurde in unterschiedlichen Farben angefertigt. Die im Buch erhaltene Probe ist rosé, doch auch Varianten in weiß (»blanc«) und schwarz (»noir corbeau«) wurden hergestellt (Abb. 10). Angegeben sind, soweit lesbar, mehrere Aufträge und eine Gesamtellenzahl von 232 $\frac{3}{4}$ Ellen bis Dezember 1841. Die zeitlich letzte Bestellung ging an Mademoiselle Fischer in Weimar in der Farbe »blanc« mit 20 $\frac{1}{2}$ Ellen. Leider ist ein wichtiger Teil der Notizen mit der Stoffprobe verdeckt. Mit einigem Geschick lassen sich die Notizen darunter lesen. 52 $\frac{1}{2}$ Ellen wurden in »blanc« geliefert – unter anderem die Bestellung für das Brautkleid? Wie viele Ellen benötigte das Brautkleid?³¹ Wie sah ein Brautkleid zu jener Zeit aus? Entsprach es einem üblichen Festkleid, oder folgte es einem eigenständigen Entwurf? War es weiß? Für Queen Victoria ist im Jahr 1840 ein weißes Brautkleid verbürgt. Sehr langsam setzte sich dieses auch in vermögendere Kreisen durch. Leider gibt es keine bekannte Abbildung von Lida Schadow an ihrem Hochzeitstag. Doch im Vorfeld dieses Ereignisses und der Trennung von ihrem Bruder Felix entstand eine Zeichnung der beiden von dem befreundeten Berliner Maler Franz Krüger (1797–1857), der diese bildliche Erinnerung der Geschwister festgehalten hat (Abb. 11). Krüger hat die Kreidezeichnung von Lida mit Felix noch vor der Hochzeit angefertigt, denn Lida wird mit ihrem Mädchennamen genannt. Es ist nicht präzise überliefert, wann die Zeichnung entstand. Doch wäre sie unmittelbar vor der Trennung der Geschwister verständlich, vielleicht sogar am Vorabend der Hochzeit. Im Katalog der Ausstellung Deutscher Kunst 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie im Jahr 1906 ist aus privatem Besitz eine Zeichnung von Franz Krüger in »farbiger Kreide« genannt, die 1838 entstand und »Bildnis des Malers Felix Schadow und seiner Schwester Lida« betitelt ist. Eine Abbildung ist nur durch eine spätere Fotografie erhalten, die »Bildnis Felix und Lida Schadow« benannt ist und als Entstehungszeit »vor 1840« angibt.³² Träfe eine Entstehung unmittelbar vor der Hochzeit zu, so soll vorsichtig die Behauptung gewagt werden, dass hier Lida in dem Kleid gezeigt wird, das sie auch

Abb. 11 | Franz Krüger: Bildnis Felix und Lida Schadow, 1838, Kreidezeichnung (© Bildarchiv Foto Marburg).



kurz darauf zur Hochzeit trug und dessen Seidendamast im Musterbuch Gabain mit »Lyda Schadows Brautkleid Dessin« bezeichnet wird (S. 9). Zwar ist das Kleid nicht unmittelbar als Brautkleid erkennbar, doch ähnelt es sehr stark einem in der modehistorischen Literatur entdeckten Brautkleid aus der Zeit des Biedermeier.³³ Noch 1838, unmittelbar nach der Heirat, ging Lida mit ihrem Mann nach Dresden, wo dieser eine Position als Dozent an der Hochschule für die bildenden Künste antrat. Auf jeden Fall ist das oben Geschilderte eine schöne Ergänzung der allgemeinen Schadow-Forschung und, wenn die Vermutung zutreffen sollte, auch der Modegeschichte des 19. Jahrhunderts in Berlin.

Das Schicksal der Firma nach 1846

Friedrich Gropius zog sich 1846 aus der Firma zurück.³⁴ An seine Stelle trat sein Sohn Anton Gropius (?–1854), der berufliche Erfahrungen aus Hannover und Paris nach Berlin mitbrachte. Auch Carl Christian Gropius hätte seinen Sohn Martin, den späteren Architekten, gerne als Nachfolger in der Firma gesehen. Eine erste Ausbildung an der Gewerbe-Akademie ab 1843 führte in diese Richtung. Doch Martin Gropius wechselte zum Baufach. Carl Christian Gropius überließ nach einigen Jahren der Zusammenarbeit dem Neffen Anton 1850 die Firma. Als Alleininhaber führte Anton Gropius bis zum Beginn des Jahres 1854 den Betrieb. Unter dem Eindruck, die Firma sei zahlungsunfähig, nahm er sich im Januar 1854 das Leben.³⁵ Der Eintrag auf der letzten Seite im Musterbuch Gabain ist vom Juni desselben Jahres. Das Buch schließt auf S. 84 mit einer großen Bestellung eines Damastes nach der Patrone 5, der mit 670 Ellen in den Monaten Februar bis Juni hergestellt wurde.

Friedrich und Carl Christian Gropius starben ebenfalls beide im Jahr 1854, so dass die Firma verwaist zurück blieb. Ihr zeitweiliger Mitarbeiter und seit 1822 selbständiger Seidenhändler und Fabrikant, Johann Adolf Heese (1783–1862), erweiterte 1855 sein Unternehmen durch den Erwerb der ehemaligen Gabain'schen Seidenhandlung.³⁶ Seine Villa und die Geschäftsniederlassung ließ er von dem inzwischen als Architekt tätigen Sohn Carl Christians, Martin Gropius (1824–1880), erbauen.³⁷ Heese hatte – dem Auftragsbuch zu entnehmen – alle Jahre, obwohl selbständig, einen Teil der Aufträge der Firma auf seinen Stühlen ausgeführt. Auch als Seidenproduzent war er inzwischen bekannt geworden. Seine Maulbeerplantagen lagen in Steglitz. Auf der Gewerbe-Ausstellung 1844 stellte er neben eigenen Seidenstoffen auch in Berlin produzierte Seide aus. Zwar ist es dem Auftragsbuch nicht zu entnehmen, doch kann man vermuten, dass Heese auch die Firma Gabain mit seinen Steglitzer Seidenprodukten belieferte.

Schließen möchte ich mit einem Zitat, das einen bedeutenden Nebenschauplatz ins Spiel bringt. Im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 1. Juli 1901, 21. Jahrgang, Heft Nr. 3, Amtliche Berichte aus den königlichen Sammlungen, S. LVII, ist folgendes unter der Rubrik »Kunstgewerbemuseum – Geschenke« verzeichnet:

»Von Herrn Hoflieferant J.A. Heese ist dem Museum eine große Sammlung von Seidenstoffen überwiesen, welche sämtlich Berliner Arbeiten aus der alten Fabrik von Gabain, später Heese, sind; vieles darunter ist für die Königlichen Schlösser nach Entwürfen von Bötticher angefertigt. Da die betreffende Fabrik jetzt aufgelöst ist, bietet diese Sammlung ein sehr wichtiges Material für die Geschichte des Berliner Kunstgewerbes.«³⁸ ■

Anmerkungen

- 1 | **NND** 1828, ad vocem. **KÖRTE** 2013, S. 27–30.
- 2 | **DEMPS/GEIST/RAUSCH-AMBACH** 2001, S. 155–161.
- 3 | **STULZ-HERRNSTADT** 2002, S. 190, S. 341.
- 4 | **WEBER** 1819/20, S. 145–148. **NND** 1828, ad vocem. **RACHEL/WALLICH** 1967, S. 167.
- 5 | Hinweise im Musterbuch Gabain, S. 57.
- 6 | **STULZ-HERRNSTADT** 2001, S. 190–193, S. 344.
- 7 | Charlotte Wöhner; **STULZ-HERRNSTADT** 2002, S. 191.
- 8 | Dank für den Hinweis an Marieluise Rohde.
- 9 | **STULZ-HERRNSTADT** 2002, S. 191, S. 344.
- 10 | **STULZ-HERRNSTADT** 2002, S. 190.
- 11 | **KAT. AUSST. SCHINKEL** 2012, Kat.nr. 13, S. 43, das Bild befindet sich in Privatbesitz.
- 12 | Bericht Gewerbeausstellung 1844, Nr. 34, 54; zitiert nach **DEMPS/GEIST/RAUSCH-AMBACH** 2001, S. 161. Im Musterbuch Gabain Hinweise auf S. 46, S. 56 und 57.
- 13 | Musterbuch Gabain S. 57: Adler-Brocattelle Dessin.
- 14 | Bericht Gewerbeausstellung 1844, Nr. 54, wie Anm. 13.
- 15 | Hinweis im Berliner Fremdenblatt am 25. November 1839.
- 16 | **BLANKENSTEIN** 1889 S. 6. Dank für den Fund an Alexandra Lust und Julia Scholl.
- 17 | **JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN**, 1. Juli 1901, 21. Jahrgang, Heft Nr. 3, Amtliche Berichte aus den königlichen Sammlungen; S. LVII, Rubrik »Kunstgewerbemuseum – Geschenke«.
- 18 | **BLANKENSTEIN** 1889, S. 6.
- 19 | **MEINER** 2007, Register ad vocem.
- 20 | Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Evers in diesem Band, S. 66–81.
- 21 | Dank an Isabell Knispel, Meike Möller und Johanna Thomas für ihre Rechercheergebnisse.
- 22 | Bericht Gewerbe-Ausstellung 1844, S. 96. Neuere Forschungen zu den Textilien in der Bildergalerie: Dr. Alexandra Nina Bauer, SPSG.
- 23 | Die Rechercheergebnisse verdanke ich Marina Warkentin und Katrin Nitsche.
- 24 | [http://berliner-schloss.de/das-historische-schloss/innenraeume-gesamtansichten-bersteinzimmer/Stand 26.10.2014](http://berliner-schloss.de/das-historische-schloss/innenraeume-gesamtansichten-bersteinzimmer/Stand%2026.10.2014).
- 25 | Mein Dank gilt Lissy Groer für ihre Grafik und den wichtigen Hinweis zum *Etoffe Venitien*.
- 26 | Berliner Adressbuch 1837: Schickel, Weber, Stralauer Str. 2 (Eigentümer).

- 27 | Freundlicher Hinweis von Barbara Götz, Zentralarchiv der Berliner Museen, am 7.11.2007 (Forum der Website des Vereins für die Geschichte Berlins e.V., URL: http://www.diegeschichteberlins.de/forum/download_thread.php?site=vfdgb&bn=vfdgb_forumzurgeschichteberlins&thread=1126361847, Stand 10.05.2015).
- 28 | WIRTH o. J. S. 3; STULZ-HERRNSTADT 2002, S. 344; KÖRTE 2013, S. 34–38. Dank an Anja Altwasser, Franziska Bähr und Nina Böhning für ihre Ergebnisse zu den Diorama-Stoffen.
- 29 | FALKENBERG 2010, S. 65.
- 30 | Dank für ihre breite Recherche gilt Alexandra Lust und Julia Schöll.
- 31 | Zum Vergleich: Königin Elisabeth 22 ¼ Ellen; Fürstin Liegnitz 22 Ellen; Mad. Fischer 20 ½ Ellen für Kleiderstoffe.
- 32 | <http://www.bildindex.de>; Bildindex der Kunst und Architektur, Objekt 32054683 Deutsche Fotothek, Stand 10.05.2015.
- 33 | BOUCHER/DESLANDRES 1987, S. 361; WAIDENSCHLAGER 2001, S. 48f. (Abb.: Festkleid oder Hochzeitskleid von 1845/46).
- 34 | STULZ-HERRNSTADT 2002, S. 192.
- 35 | STULZ-HERRNSTADT 2002, S. 192.
- 36 | STULZ-HERRNSTADT 2002, S. 193 und S. 345.
- 37 | KÖRTE 2013, S. 369.
- 38 | Dank für diesen freundlichen Hinweis an Barbara Schröter, Berlin.

Literatur

- | BLANKENSTEIN 1889: Hermann Blankenstein, *Karl Boetticher. Sein Leben und Wirken*, Berlin 1889.
- | BOUCHER/DESLANDRES 1987: Francois Boucher/Yvonne Deslandres, *A History of Costume in the West*, London 1987.
- | DEMPS/GEIST/RAUSCH-AMBACH 2001: Laurenz Demps/Jonas Geist/Heidi Rausch-Ambach, *Vom Mühlendamm zum Schlossplatz. Die Breite Straße in Berlin Mitte*, Berlin 2001.
- | FALKENBERG 2010: Regine Falkenberg, »En voyer pour choisir« – Handwerker, Händler und Lieferanten einer modebewußten Königin, in: *Stiftung Preußische Schlösser und Gärten (Hrsg.)*,

- Luise. Kleider für die Königin. Mode, Schmuck und Accessoires am preußischen Hof um 1800*, Berlin/München 2010, S. 62–71.
- | KAT. AUSST. SCHINKEL 2012: Hein-Theodor Schulze Altcapenberg et al. (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel: Geschichte und Poesie. Katalogbuch zur Ausstellung in Berlin und München*, München 2012.
- | KÖRTE 2013: Arnold Körte, *Martin Gropius. Leben und Werk eines Berliner Architekten 1824–1880*, Berlin 2013.
- | MEINER 2007: Jörg Meiner, *Möbel des Spätbiedermeier und des Historismus*, Berlin 2007.
- | MEYER ZUR CAPELLEN 2001: Thomas Meyer zur Capellen, *Lexikon der Gewebe*, Frankfurt M. 2001 (2. Aufl.).
- | NDB 1966: *Neue Deutsche Biographie, Bd. 7*, Berlin 1966.
- | NND 1828: *Neuer Nekrolog der Deutschen, Bd. 4*, Ilmenau 1828.
- | RACHEL/WALLICH 1967: Hugo Rachel/Paul Wallich, *Berliner Großkaufleute und Kapitalisten, Bd. 3: Übergang zum Hochkapitalismus 1806–1856*, Berlin 1967.
- | STULZ-HERRNSTADT 2002: Nadja Stulz-Herrnstadt, *Berliner Bürgertum im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin/New York 2002.
- | WAIDENSCHLAGER 2001: Christine Waidenschlager, *Berliner Chic. Mode aus den Jahren 1820–1990*, Berlin 2001.
- | WEBER 1819/20: Heinrich Weber, *Wegweiser durch die wichtigsten technischen Werkstätten der Residenz Berlin 1819–1820*, Leipzig 1819/20 (Reprint Leipzig 1987).
- | WIRTH o. J.: Irmgard Wirth, *Die Familie Gropius. Carl Wilhelm und Martin Gropius in Berlin*, Berlin o. J. [1971].

Susanne Evers

Zur Bedeutung des Musterbuches Gabain für die Rekonstruktion textiler Schlossausstattungen

Vom Neuen Pavillon in Charlottenburg zum Schloss Babelsberg in Potsdam

Schlossräume des 18. und 19. Jahrhunderts verdanken ihre Wirkung zu einem erheblichen Teil der textilen Raumdekoration: Wandbespannungen, Möbelbezüge, Fenster- und Bettdraperien sowie Teppiche bestimmen den Farbklang und die Atmosphäre vieler fürstlicher Wohn- und Repräsentationsräume. Dies lässt sich in den preußischen Schlössern in Berlin und Potsdam bis heute erleben.

Die am Originalschauplatz präsentierten Stoffe stellen Kunsthistoriker und Restauratoren aber auch vor große konservatorische Probleme: die hohe Empfindlichkeit und rasche Vergänglichkeit historischer Textilien aus Seide, Leinen und Baumwolle führten gerade in den viel besuchten Museumsschlössern zu einem schnellen Verschleiß. Vor allem Licht- und Klimaeinflüsse schädigen das organische Material, führen zum Verblassen von Farben, zur Zerstörung von Fasern und schließlich zum Zerfall. Hier sind spezielle Restaurierungskonzepte gefordert, die sich häufig von dem Umgang mit anderen Materialgruppen oder Kunstgattungen in den Schlossräumen unterscheiden.¹ Vorrangiges Ziel ist immer das Bewahren von originalen Ausstattungsgeweben an ihrem ursprünglichen Ort. Die Authentizität des Materials und der Verbleib in seinem Entstehungszusammenhang tragen am wirkungsvollsten zum Erhalt des ursprünglichen Raumeindrucks bei. Dieser Fall ist jedoch selten. In den meisten der zur Entstehungszeit mit Textilien ausgestatteten Schlossräumen sind entweder gar keine Originalgewebe der Erstausrüstung oder nur noch Reste der historischen Stoffe erhalten. Die Lebensdauer der Textilien sinkt durch die heu-

tigen Belastungen stetig. Aber auch in der Vergangenheit war sie nicht unendlich: Goethe erwähnt zerrissene Vorhänge im Schloss Sanssouci schon 1778, also nur gut 30 Jahre nach ihrer Entstehung.² Die Schlossräume mussten daher oft mehrfach neu ausgestattet werden. Im Laufe der Zeit veränderte Geschmacks- und Moderichtungen haben ebenfalls häufig zu Veränderungen der Ausstattung geführt.

Für die Wiederherstellung, Restaurierung oder Rekonstruktion von historischen Räumen gibt es daher bei den Textilien verschiedene denkmalpflegerische Zielstellungen. Eine Möglichkeit ist die fadengetreue Kopie des originalen Gewebes, das zur Zeit der ersten oder aussagekräftigsten Ausstattung den jeweiligen Raum schmückte. Eine solche Geweberekonstruktion kann jedoch nur dann durchgeführt werden, wenn ausreichend große Stücke der ursprünglichen Bespannung erhalten sind.

Mit dem Fund des Musterbuchs der Berliner Seidenmanufaktur George Gabain und der kollegialen Weitergabe des Wissens um dieses Quellenwerk durch Sibylle Einholz haben sich zahlreiche Überlieferungslücken geschlossen. Das Buch bewahrt mehrere bisher für eine Rekonstruktion fehlende, weil weder im Depot noch in situ erhaltene originale Ausstattungsgewebe aus den preußischen Schlössern. Die eingeklebten Fragmente zeigen aufgrund ihrer lichtgeschützten Aufbewahrung eine Farbigkeit, die dem originalen Gewebe sehr nahe kommt. Da zu jedem der Muster neben den technischen Details auch vermerkt wurde, wer es wann in welcher Menge erwarb, können wir nun in mehreren Fällen die Gewebe einzelnen Schlössern zuordnen.

Neuer Pavillon

König Friedrich Wilhelm III. ließ sich 1825 im Schlosspark Charlottenburg ein Sommerhaus errichten. Karl Friedrich Schinkel entwarf den zweigeschossigen, im Grundriss quadratischen Pavillon, der östlich des Schlosses Charlottenburg nahe an der



Abb. 1 | Rotes Zimmer im Neuen Pavillon, Schlosspark Charlottenburg, Aufnahme 2012 nach Rekonstruktion der Ecksofas und der Fensterdraperien (Foto: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Fotograf: Wolfgang Pfaufer).

Spree erbaut wurde. Die von Friedrich Wilhelm III. überwiegend als privater Rückzugsort genutzte Sommervilla mit ihrer bürgerlich-einfachen Ausstattung wurde während des Zweiten Weltkriegs fast vollständig zerstört. In den 1960er Jahren rekonstruierte man die Innenräume und zeigte darin seit 1970 ein Museum mit Meisterwerken der Schinkelzeit.³ Als vor einigen Jahren eine grundlegende Sanierung notwendig wurde, bot die längere Schließung des Pavillons die Möglichkeit, das Ausstattungskonzept zu überarbeiten. Da sich nur wenige Spuren der Bewohnung des Hauses durch Friedrich Wilhelm III. erhalten hatten, schloss man eine vollständige Wiedereinrichtung als königliches Appartement aus. Nur drei Räume im Erd-



Abb. 2 | Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.04, fol. 4r., HTW Berlin, Historisches Archiv (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

geschoss sollten weitestgehend auf der Grundlage der Inventare von 1825 bis 1835 als Wohnräume Friedrich Wilhelms III. ausgestattet werden. Bei den Räumen handelt es sich um das Vestibül mit dem Treppenhaus, den Gartensaal und das angrenzende Rote Zimmer.⁴

Das Rote Zimmer bietet heute den vergleichsweise vollständigsten Eindruck der ursprünglichen Ausstattung des Pavillons (Abb. 1). Die dunkelrote Velourtapete im pompejanischen Stil mit figürlichen Medaillons bestimmt die Raumwirkung. Sie wurde bereits in den 1960er Jahren nach Raumbeschreibungen und historischen

Fotos rekonstruiert. Die Einrichtungsgegenstände gehören entweder zur originalen Ausstattung, oder sie ersetzen vormals in diesem Raum präsentierte, nun jedoch verlorene, vergleichbare Stücke. Zwei den Raum bestimmende Ausstattungsstücke sollten zur Wiedereröffnung 2011 nach historischen Fotos und Inventareinträgen rekonstruiert werden. Das Inventar von 1825/1826 beschreibt sie folgendermaßen: »Zwei Eck-Sopha's, jeder mit 1 Sitz- u. 1 Lehn-Madratze, ganz mit roth seidenem Gros d'Isphahan bezogen mit Borten in Gelb«. ⁵ Ein Vorkriegsfoto diente als Grundlage für die Rekonstruktion. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme gab die Profilierung des Holzsockels und den Aufbau der Polsterung zuverlässig wieder. Die Farbigkeit und das genaue Aussehen der Borte ließen sich aus dem Foto jedoch nicht ableiten.

Im Musterbuch Gabain der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin fand sich die Lösung für dieses Problem: auf einer der ersten Seiten (fol. 4r) erscheint unter der Überschrift: »Meubel Borten [...], wovon mehrere im Pavillon (Charlottenburger Garten) verwendet sind« genau die Borte, die auch auf dem Foto des Ecksofas zu erkennen ist (Abb. 2). Dank der kollegialen Unterstützung der Hochschule wurde somit eine Rekonstruktion der Möbelbezüge nach dem Fragment der Originalbespannung möglich. Die gleiche Seite im Musterbuch Gabain lieferte auch die Grundlage für eine Rekonstruktion der Borte an der Fenster-Draperie im Roten Zimmer. Im Inventar heißt es dazu: »Eine Fenstergardine von gelb seidenen Gros d'Isphahan, mit weiß und gelben Borten, gelb seidenen Kandillen und 2 Troddeln, aus 2 Theilen und Feston bestehend«. ⁶ Eine solche gelb-weiße Borte findet sich ebenfalls auf der Seite mit den Borten aus dem Charlottenburger Pavillon (fol. 4r). Auch wenn nicht zweifelsfrei zu belegen ist, dass es sich um die Borte für das Rote Zimmer handelt, so rechtfertigt doch die eindeutige Zuordnung zum Neuen Pavillon und die Übereinstimmung der Farben die Wahl dieses Musterstücks als Grundlage für eine Rekonstruktion.

Der repräsentativ ausgestattete Gartensaal mit seinen vielfältigen Anklängen an die Italienreise des Königs bezieht einen erheblichen Teil seiner Wirkung durch

die textile Ausstattung. Bestimmendes Raumgliederungsmotiv ist die Exedra an der Ostwand, gegenüber den Fenstertüren (Abb. 3). Die in die Nische eingepasste flachrunde Bank und die darüber angebrachte Draperie werden im Inventar wie folgt beschrieben: »Ein halbrundes Sopha, das Gestell von weiß lackirtem Holze, die Seitenlehnen durch Greif-Füße gebildet mit 2 Sitz-Madratzen, 1 Lehn Madratze u. 2 runden Wülsten, mit blau seidenen Gros d'Isphahan bezogen, an jeder Wulst 1 gelb u. blau seidene Troddel. [...] Ueber dem Sopha: Eine Drapperie von blauem Rips mit eingewirkten gelben Sternen und dergl. Arabesken-Borte oben u. unten, an 8 vergoldeten Bronze Rosetten befestigt.« ⁷

Der Sternenstoff der Exedra-Nische im Gartensaal wurde von Schinkel in seinen Entwürfen zum Neuen Pavillon in Farben und Motiv festgelegt. Er gehörte zur Erstausrüstung, denn das Inventar von 1825/1826 beschreibt ihn an der Wand. Erstaunlicherweise wurden die Raumtextilien des Gartensaals aber schon 1837 erneuert, wie die nachträglich eingetragenen Zugangsnotizen des Inventars von 1835 belegen. Bis zum Juli 1837 ersetzte man die Fenster-Draperien und den Bezug des Sofas, ohne sie jedoch zu verändern. ⁸ Danach enden die Eintragungen, so dass nach bisherigem Wissenstand der Nischenvorhang nicht erneuert wurde. Dass dies doch geschah, beweist nun der Eintrag im Musterbuch Gabain (fol. 1v) (Abb. 4). Einem Stück kräftig blauen Rips mit eingewebten achtzackigen goldenen Sternen ist die Beschriftung beigegeben: »1837: 78 Ellen/1838: 69 Ellen, Pavillon Charlottenburger Garten«. Der neue Sternenvorhang wurde also erst 1838 fertig, als das Inventarbuch des Neuen Pavillons bereits abgeschlossen war.

Die Ausstattung des Gartensaals einschließlich der Gabain'schen Textilien entfernte man 1906 vollständig, als im Neuen Pavillon ein Teil der königlichen Hofbibliothek untergebracht wurde. Im Zuge der Instandsetzung und Wiedereinrichtung des Hauses 1936–1938 wurden der Sternenvorhang und das Rundsofa nach alten Zeichnungen rekonstruiert, nur wenige Jahre später beim Brand des Schlosses 1943 dann aber vollständig zerstört. Der Zustand des Gartensaals der späten 1930er Jah-



Abb. 3 | Exedra im Gartensaal des Neuen Pavillons, Schlosspark Charlottenburg, Aufnahme 2014 nach Rekonstruktion des Nischenvorhangs (Foto: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Fotograf: Wolfgang Pfaunder).

re ist jedoch fotografisch überliefert. Diese Fotos bildeten 1966–1969 die Grundlage für eine erneute Rekonstruktion der Exedra mit der Rundbank und dem Nischenvorhang. Vorbild für den bis 2014 vor Ort angebrachten Nischenvorhang war das Schwarz-Weiß-Foto von 1940, das den nach Zeichnungen rekonstruierten Vorhang von 1936–1938 zeigt. Bereits zweimal ist hier also die Wiederherstellung eines Ausstattungsstoffes ohne Gewebevorbild realisiert worden. Farbe und Gewebetechnik haben somit zwangsläufig ein Eigenleben entwickelt. Obwohl uns all diese



Abb. 4 | Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.01, fol. 1 v., HTW Berlin, Historisches Archiv (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

Fakten bekannt waren, sah die Konzeption für die Wiedereröffnung 2011 keine Erneuerung dieser wenig originalgetreuen textilen Ausstattung vor. Denn zu diesem Zeitpunkt fehlte immer noch die unerlässliche Grundlage für eine Rekonstruktion: ein Gewebevorbild der Erstaussattung. Ein solches lieferte dann das Musterbuch Gabain, so dass der 1837/1838 entstandene Stoff mit Hilfe einer großzügigen privaten Spende 2013/2014 nachgewebt werden konnte.

Die Fenstervorhänge für den Gartensaal hatte man weder 1936 noch 1966 rekonstruiert, obwohl sie in den Inventaren beschrieben sind. Im Zuge der jüngsten Sanierung und Wiedereinrichtung 2011 fiel die Entscheidung zugunsten einer inventargetreuen Anbringung von Fensterdraperien. Als wir erstmals Einblick in das Musterbuch Gabain erhielten, war diese Entscheidung bereits gefallen, der Farbton stand jedoch noch nicht fest. Anstelle der zunächst geplanten Anpassung der Farbe an das verblichene Blau des Sofas und des vorhandenen Sternenvorhangs konnte nun der im Musterbuch überlieferte kräftig blaue Farbton gewählt werden. Die Borten werden im Inventar als gelbseiden beschrieben. Da das Aussehen der Borten nicht überliefert ist, entschieden wir uns für die gelb-weißen Borten aus dem Musterbuch Gabain, die für den Neuen Pavillon verbürgt sind und die im angrenzenden Roten Zimmer bereits die Fensterdraperien schmückten.

Im Falle des Neuen Pavillons haben die Stoffproben im Musterbuch geholfen, ganze Raumausstattungen zu vervollständigen. Die Bezüge zum Neuen Pavillon sind jedoch nicht die einzigen Hinweise auf Lieferungen der Seidenweberei Gabain an die preußischen Schlösser. Die folgenden Beispiele können den Quellenwert des Musterbuchs nur andeuten, denn ihre Analyse ist noch nicht abgeschlossen. Somit sind die Potentiale für die Rekonstruktion von textilen Schlossausstattungen noch nicht vollständig bekannt.

Römische Bäder beim Schloss Charlottenhof

Eine schmale Probe eines roten, ripsartigen Gewebes, im Musterbuch »*Gros de Pologne*« genannt, könnte für die Römischen Bäder im Park Sanssouci in Zukunft interessant werden. Laut Eintrag im Musterbuch Gabain (S. 28) wurden nach einem Musterentwurf von Ludwig Persius 1841 »Für eine Draperie des Impluviums in Charlottenhof« 68 Ellen in rot gewebt. Im Juni 1842 lieferte Gabain 52 ½ Ellen des glei-

chen Musters in »*vert anglois*«, also englisch grün, für Charlottenhof und zwei Monate später 28 ¼ Ellen in rot für Sanssouci (ebf. S. 28).

Das Römische Bad beim Schloss Charlottenhof im Park Sanssouci in Potsdam entstand 1832 bis 1840 nach Plänen Karl Friedrich Schinkels und seines Mitarbeiters Ludwig Persius'. Auch der als Architekt dilettierende Kronprinz Friedrich Wilhelm (später Friedrich Wilhelm IV.) steuerte immer wieder Ideen und Zeichnungen bei.⁹ Über die im Musterbuch Gabain erwähnte Draperie sind wir durch das Tagebuch des Ludwig Persius gut informiert: am 19. April 1841 genehmigte Friedrich Wilhelm IV., »[...] Dass das Bad durch eine roth seidene Guardine vom Impluvium getrennt werden soll.«¹⁰ Es handelt sich um den Durchgang vom Impluvium zum Caldarium. Ein weiterer Hinweis findet sich ein Jahr später: am 29. April 1842 heißt es, »Die Draperie im Bade zu Charlottenhof soll verändert werden, anstatt roth ein Grün, das zwischen Blau und Grün schwebt.«¹¹ Am 5. Juni werden dem König farbige Pläne der nun grünen Draperie vorgelegt, und er verfügt eine Änderung des Grüntons.¹² Wenn nun im Musterbuch Gabain für Juni 1842 vermerkt ist, dass derselbe Stoff wie für die rote Draperie in grün für Charlottenhof geliefert wird, liegt die Annahme nahe, dass es sich um Material für den nun grünen Vorhang handelt. Da diese Draperie im Impluvium der Römischen Bäder bereits 1915 entfernt wurde und keine Gewebereste erhalten sind, hat man bisher auf eine Wiederherstellung dieser Abtrennung verzichtet. Mit dem Musterfund hätte man nun einen Anhaltspunkt. Allerdings ist das Dessin nur fragmentarisch erkennbar. Zu welchem Zwecke die relativ geringe Menge roten Stoffes dieses Musters im August 1842 in Sanssouci verwendet wurde, wie das Musterbuch überliefert (S. 28), ist noch nicht geklärt. Zu dieser Zeit ließ Friedrich Wilhelm IV. hier gerade den Damenflügel neu ausstatten, aber auch die Gästezimmer Friedrichs II. für sich selbst herrichten.



Abb. 5 | Textiler Befund des Lampas von 1848 auf einer Sofalehne in der Bibliothek, Schloss Babelsberg, Potsdam, Aufnahme 2005 (Foto: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Fotografarin: Nadja Kuschel).

Schloss Babelsberg

Interessante Informationen birgt das Musterbuch Gabain auch für Schloss Babelsberg. 1834/1835 ließ Prinz Wilhelm (später Wilhelm I.) auf dem Babelsberg bei Potsdam ein Sommerschloss nach Plänen Karl Friedrich Schinkels errichten. Nach der Regierungsübernahme Friedrich Wilhelms IV. 1840 wurde Wilhelm zum Kronprinz. Damit stiegen die repräsentativen Ansprüche, und besonders das Fehlen von Festsälen in Babelsberg führte zu Planungen für einen Anbau. Nach Schinkels Tod 1841



Abb. 6 | Musterbuch Gabain, Inv.-Nr. HA.II.02, S. 70., HTW Berlin, Historisches Archiv (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).

übernahm Ludwig Persius die Bauleitung, den Innenausbau leitete Johann Heinrich Strack, 1849 konnte der Neubau eingeweiht werden.¹³

Die Bibliothek des Schlosses Babelsberg war, wie der gesamte Bau, im neogotischen Stil eingerichtet und bezog ihre Raumwirkung vor allem durch die reich geschnitzten Bücherschränke und die von englischen Vorbildern inspirierte Deckengestaltung. Auch die hier dokumentierten Raumtextilien zeigten ein damals als mittelalterlich eingeschätztes Muster. In diesem Fall konnte bereits 2008 nach original erhaltenen Gewebefunden eine Rekonstruktion angefertigt werden. Von den Lehnen der Sofabank haben sich die Bezüge erhalten, die das Muster und die Gewebestruktur überlieferten (Abb. 5). Somit ist das als »Alhambra-Dessin« bezeichnete Musterstück aus dem Musterbuch Gabain (S. 70) (Abb. 6), das den Bro-

catelle broché für die Babelsberger Bibliothek zeigt, nicht mehr als Vorbild für eine Gewebekopie vonnöten. Die Eintragungen im Musterbuch versorgen uns aber mit interessanten Hinweisen zu diesem Ausstattungsstoff, so zum Beispiel zu der bisher nicht bekannten genauen Datierung 1848, zur Menge und zur Technik. Außerdem ist vermerkt, dass es sich um die leicht veränderte und vergrößerte Version eines älteren Musters handelt. Bei der Durchsicht des Buches fällt ein Muster ins Auge (S. 27), das 1841 datiert ist und nur in Details vom Babelsberger Dessin abweicht. Es wird als »*Maurisches Dessin*« bezeichnet und ist ebenfalls ein broschierter Brokatell. Die Auflistung der Verwendung zeigt, dass es in genau der Farbstellung, die in Babelsberg dokumentiert ist, 1842 für Schloss Stolzenfels am Rhein ausgeliefert wurde. Zu dieser Zeit lief die Innenausstattung der nach Plänen Schinkels für den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. ausgebauten mittelalterlichen Burgruine auf Hochtouren. Im Wohnzimmer der Königin, dem eindrucksvollsten Raum des Schlosses Stolzenfels, brachte man den Stoff mit maurischem Dessin als Bezug auf die Sitzmöbel und als Draperie an die Fenster. 1996 wurde aufgrund des schlechten Zustandes eine Gewebekopie hergestellt. Im amtlichen Führer von 2008 ist noch vermerkt, dass das den Raum bestimmende Ausstattungsgewebe französisch sei und um 1840 in Lyon gewebt wurde.¹⁴ Der Fund des Berliner Musterbuches hat also auch am Rhein zu Erkenntnisgewinn geführt.

Neues Palais

Ein eher unscheinbares Gewebe aus dem Musterbuch Gabain konnte bisher noch keinem Raum zugeordnet werden, hat uns aber sehr wertvolle Informationen im Zusammenhang mit der Erforschung der friderizianischen Ausstattungstextilien des 18. Jahrhunderts geliefert. Der in zwei grünen Fragmenten belegte Damast mit dem Namen »*Sans-Souci Dessin, No. 10*« interessiert uns wegen seiner Verwendung in den 1840er Jahren für Schloss Sanssouci, noch spannender ist jedoch der Hinweis zur Herkunft des Gewebevorbildes: »[...] *altmodisches Dessin nach einer*

Probe aus dem neuen Palais in Potsdam« (S. 18). Die letzten fünf Worte sind offensichtlich später durchgestrichen und durch »*Sanssouci*« ersetzt worden. Die Korrektur ist möglicherweise der höheren Bekanntheit des Weinbergschlosses und der Kongruenz mit dem Musternamen geschuldet. Im Bestand der Seiden des 18. Jahrhunderts in den preußischen Schlössern befindet sich ein Stück grünen Damasts eben dieses Musters, der eindeutig im 18. Jahrhundert entstanden ist und als Ausstattungsstoff genutzt wurde. Eine Zuordnung zu einem Schloss war bisher nicht möglich. Durch die Information des Musterbuches wissen wir nun, dass das Gewebe in Schloss Sanssouci oder im Neuen Palais seinen Ursprung hatte. Im Schloss Sanssouci ist grüner Damast im 18. Jahrhundert nicht dokumentiert. Im Neuen Palais dagegen waren ursprünglich mehrere Räume mit grünem Damast ausgeschlagen, dessen Muster nicht überliefert ist. Dieses Gewebe gehört somit nahezu sicher zur Erstausrüstung des Neuen Palais.¹⁵

Das Musterbuch der Berliner Seidenfirma George Gabain hat das Wissen um die ursprüngliche Raumausrüstung der preußischen Schlösser bedeutend erweitert. Im Neuen Pavillon haben die Erkenntnisse bereits zu Rekonstruktionen von Raumtextilien geführt. Für andere Schlösser wie zum Beispiel die Römischen Bäder und Schloss Babelsberg halfen die Eintragungen und textilen Muster des Buches bei der Bestimmung der Herkunft und der Datierung von Vorhängen, Möbelbezügen und Wandbespannungen. Die Erforschung der Raumkunst des 19. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam hat mit der Entdeckung des Musterbuches Gabain neue Impulse erhalten. Sicher wird es auch in Zukunft noch weitere Erkenntnisse und Entdeckungen geben, vor allem, wenn der Zugriff auf das Musterbuch durch die Digitalisierung einfacher und für das Original schonender wird. ■

Anmerkungen

- 1 | **EVERS 2000**, S. 41–46.
- 2 | **DETEMPLE 2001**, S. 94.
- 3 | **KÜHN 1970**, S. 139–164; **BÖRSCH-SUPAN 1990**.
- 4 | **BAUER 2012**, S. 36–37.
- 5 | **Inventar Neuer Pavillon**, 1825/1826, fol. 9.
- 6 | **Inventar Neuer Pavillon**, 1825/1826, fol. 9.
- 7 | **Inventar Neuer Pavillon**, 1825/1826, fol. 4f.
- 8 | **Inventar Charlottenburg**, 1835, Bd. VI, fol. 18, Nr. 29–32.
- 9 | **KAT. POTSDAM 2003**, S. 102–106.
- 10 | **PERSIUS TAGEBUCH 1980**, S. 49 (Tagebuch S. 20).
- 11 | Ebenda, S. 56 (Tagebuch S. 34).
- 12 | Ebenda, S. 61f. (Tagebuch S. 43).
- 13 | **GEHLEN 1993**, S. 182–189.
- 14 | **BORNHEIM GEN. SCHILLING 2008**, S. 8–12, 16.
- 15 | **EVERS 2014**, S. 280–284, Kat. Nr. 10.

Quellen

- | **Inventar Neuer Pavillon**, 1825/1826
Inventarium des in den Jahren 1825/26 neu erbauten Pavillon's in dem königl. Schlossgarten zu Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten SPSG, Graphische Sammlung, Historische Inventare, AK 35.
- | **Inventar Charlottenburg**, 1835
Inventarium des Königlichen Schlosses zu Charlottenburg und der dazu gehörenden Gebäude, vol. VI, Gebäude im Schlosspark und Offizianten-Gebäude, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten SPSG, Graphische Sammlung, Historische Inventare, AK 43.

Literatur

- | **BAUER 2012**: Alexandra Bauer, *Wiedereröffnung des Neuen Pavillons. Ein Juwel der Schinkelzeit*, in: *Museumsjournal* 1/2012, S. 36–37.
- | **BÖRSCH-SUPAN 1990**: Helmut Börsch-Supan, *Der Schinkel-Pavillon im Schlosspark zu Charlottenburg*, 5. Aufl., Berlin 1990.
- | **BORNHEIM GEN. SCHILLING 2008**: Werner Bornheim gen. Schilling, *Schloss Stolzenfels*, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege, Burgen, Schlösser, Altertümer Rheinland-Pfalz, Koblenz 2008.
- | **DETEMPLE 2001**: Siegfried Detemple, *Goethe, Berlin, Mai 1778: Sechs Tage durch die preußische Residenzstadt. Ausstellungskatalog Staatsbibliothek zu Berlin*, Berlin 2001.
- | **EVERS 2000**: Susanne Evers, *Zur Wiederherstellung textiler Raumausstattungen in den Museumschlössern der SPSG*, in: *Zehn Jahre UNESCO-Welterbe der Potsdam-Berliner Kulturlandschaft*, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 2000, S. 41–46.
- | **EVERS 2014**: Susanne Evers u. a., *Seiden in den preußischen Schlössern. Ausstattungstextilien und Posamente unter Friedrich II. (1740–1786). Bestandskataloge der Kunstsammlungen: Angewandte Kunst; Textilien*, Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2014.
- | **GEHLEN 1993**: Stefan Gehlen, *Neugotik in Babelsberg*, in: *Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 1993, S. 182–189.
- | **KAT. POTSDAM 2003**: *Ludwig Persius – Architekt des Königs: Baukunst unter Friedrich Wilhelm IV. Begleitband zur Ausstellung Schloss Babelsberg vom 20.07. bis 19.10.2003*, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 2003.
- | **KÜHN 1970**: Margarete Kühn, *Schloss Charlottenburg*, 2 Bde., Berlin 1970 (*Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Charlottenburg*, 1).
- | **PERSIUS TAGEBUCH 1980**: *Ludwig Persius. Das Tagebuch des Architekten Friedrich Wilhelms IV., 1840–1845*, hrsg. und kommentiert von Eva Börsch-Supan, München 1980 (*Kunstwissenschaftliche Studien*, Band 51).

Michaela Breil

Von Augsburg in die Welt

Die Druckstoffe der Neuen Augsburger Kattunfabrik (NAK)

Im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Textilien zu einem klassischen Industrieprodukt. Der allgemeine technische Wandel und die Beschleunigung der Produktion betrafen nicht nur die Herstellung von Geweben aller Art, sondern auch die Gestaltung der Textilien durch den Stoffdruck. Die umfangreiche Stoffdruck-Mustersammlung der Neuen Augsburger Kattunfabrik (NAK) aus den Jahren 1783 bis 1996 bietet die Möglichkeit, Fragen nach dem Wandel von Design, Herstellung und Gebrauch der Druckstoffe zu stellen.

Die NAK war als Aktiengesellschaft aus der im 19. Jahrhundert gut bekannten Stoffdruckerei Schöppler & Hartmann hervorgegangen, deren Wurzeln bis in das 18. Jahrhundert reichen. Im Jahr 1782 übernahmen Johann Michael Schöppler (1754–1839) und sein Schwager Gottfried Hartmann (gest. 1824) eine alteingesessene Augsburger Kattundruckerei und führten sie unter dem Namen Schöppler & Hartmann weiter.¹ Das erste überlieferte Musterbuch hat keinen Titel und ist lediglich mit der Jahresangabe »1792« bezeichnet. Es enthält Musterzeichnungen auf Papier aus den Jahren 1783 bis 1800. Die Muster zeigen oft Blütenzweige sowie Insekten und kleine Blumenbouquets auf schwarzem oder hellem Grund² (Abb. 1). Bereits im Jahr 1786 produzierte Schöppler & Hartmann mit etwa 300 Mitarbeitern 173.486 Kattune, also Baumwollstücke.³ Mit ihrem ersten Musterbuch begründeten sie eine firmeneigene Quellenreihe, die über 200 Jahre – bis zur Insolvenz der Nachfolgefirma, der Neuen Augsburger Kattunfabrik im Jahr 1996 – fortgeführt wurde. Der Kern dieser Mustersammlung besteht aus 555 durchnummerierten Textilmusterbüchern aus den Jahren 1792 bis 1994.⁴ Dazu gehören aber auch 337 damit in Beziehung



Abb. 1 | Musterzeichnungen auf Papier, Musterbuch der NAK Nr. 1 von 1792, tim Inv.-Nr. 004001 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)).

stehende Film- und Ateliermusterbücher aus der Zeit zwischen den 1920er Jahren und 1996, des Weiteren 65 Gravurbücher, neun Rezeptbücher, vier Walzenbücher, ca. 85.000 Musterzeichnungen und ungezählte Stoffflaschen aus den Jahren 1975 bis 1996. Ergänzt wird der Bestand durch Werkzeuge, Druckwalzen, Moletten und Tochtermoletten, Pantogravurplatten und Fotoalben. Die Herauslösung dieses Bestandes aus der Insolvenzmasse des Unternehmens und die Frage nach dem weiteren Umgang mit der Sammlung waren Auslöser für die Gründung des Staatlichen Textil- und Industriemuseums Augsburg (tim).⁵ Die Mustersammlung der NAK bildet heute den zentralen Objektbestand des tim.

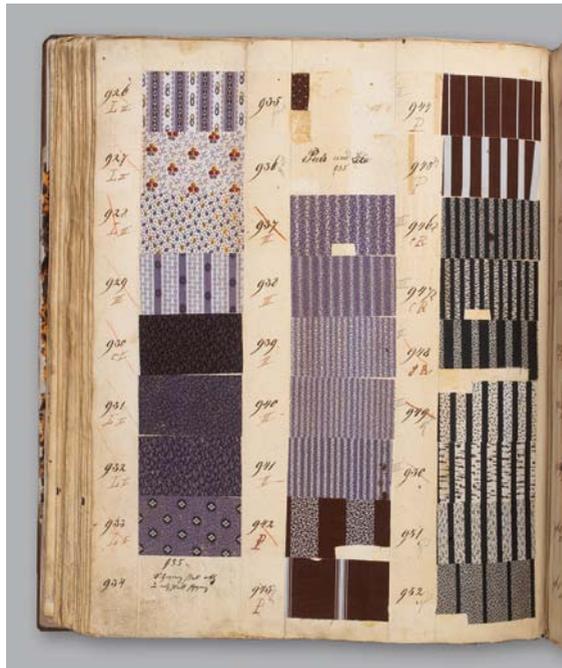


Abb. 2 | Serielle Muster aus dem Musterbuch der NAK Nr. 118 von 1866–1867, tim Inv.-Nr. 004118 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)).

Die Designentwicklung der Druckstoffe lässt sich an diesem großen Bestand eines reinen Musterarchivs gut untersuchen. Fragen nach der Nutzung von neuen technischen Entwicklungen in der Produktion, nach neuen Farbstoffen oder aber nach Absatzmärkten oder gar den Produkten, die aus den Stoffen der NAK hergestellt wurden, sind ohne weitere Quellen jedoch nur schwer zu beantworten. Die schriftlichen Quellen jenseits der Muster der NAK sind dünn gesät. Der Kattundruck war nicht auf Augsburg beschränkt, sondern in ganz Europa, besonders aber im Elsass und in England beheimatet. In diesen Druckzentren wurden auch der Maschinenbau und die chemische Entwicklung in der Färberei vorangetrieben. Die Absatzmärkte der Augsburger Druckstoffe werden in den Quellen immer wieder erwähnt,

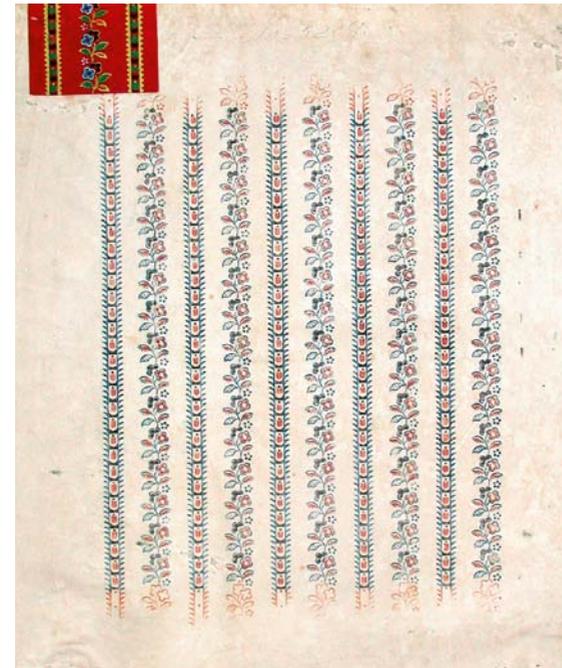


Abb. 3 | Modelabschlag auf Papier und Stoffprobe, Musterbuch der NAK Nr. 5 von 1800–1805, tim Inv.-Nr. 004004 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)).

sind jedoch noch nicht abschließend untersucht. Im Folgenden werden einige dieser Aspekte anhand der Musterbücher der NAK vorgestellt.

Die 555 nummerierten Textilmusterbücher sind ein in sich geschlossener Bestand, der in vielen Fällen über die Stoffmuster hinaus nur wenige weitere Informationen preisgibt. Aber wie Andrea Kluge schon beschrieb, sind sie ein Produkt der industriellen Phase des Stoffdrucks und als »Dokument per se ein Phänomen des Manufakturwesens und vor allem der Industriekultur«. ⁶ Als solches spiegeln sie Wesen und Prinzip der industriellen Produktion, nämlich die Produktion einer Serie wider. ⁷ Ein Beispiel dafür ist das Musterbuch Nr. 118 (Abb. 2) aus den Jahren 1866 bis 1868, das

neben seriellen Mustern folgende Besonderheit birgt: Oftmals ist neben den Mustern ein handschriftliches »gut« zu lesen. Das »gut« bewertet den Erfolg des Musters, dessen Motiv und Farbgebung den Kundengeschmack der 1860er Jahre widergibt. »Vorherrschend waren feine geometrische, teils florale Motive auf unifarbener Grund, abstrakte Kaschmir- und Krawattenmuster sowie Muster mit Salz- und Pfeffereffekten.«⁸ Charakteristisch ist außerdem der kleine, flächendeckende Rapport der sogenannten Rouleauxdrucke.

Rouleauxdruck ist das Stichwort, das ebenfalls auf die industrielle Produktionsweise und die Firmenhistorie verweist. Bis 1820 wurde bei Schöppler & Hartmann ausschließlich im Handdruck gearbeitet. Model oder Kupferplatten waren die entsprechenden mustertragenden Werkzeuge. Die Kollektions-Musterbücher Nr. 1 bis 6 enthalten folglich ausschließlich Modelabdrucke oder Entwurfszeichnungen für Dessins. In wenigen Fällen sind kleine Stoffmuster beigefügt (Abb. 3). Erste Hinweise auf die Auseinandersetzung mit dem Thema Walzendruck bei Schöppler & Hartmann gibt das Musterbuch Nr. 6, das auf das Jahr 1806 datiert ist, jedoch auch Muster aus späterer Zeit aufweist. Zwei der zahlreichen Musterzeichnungen enthalten die Anweisung, dass sie teilweise mit Walzendruck zu realisieren seien⁹ (Abb. 4). Die Muster stammen von einem Elsässer Zeichner namens Altenberger, der noch um 1840 im Dienst von Schöppler & Hartmann stand.¹⁰

Die Jahre zwischen 1806 und 1820 weisen in der Chronologie der Musterbücher eine Überlieferungslücke auf, die mit einer Krise der Stoffdruckereien in Augsburg einhergeht. Die französischen Revolutionskriege ließen den Export von textilen Druckerzeugnissen nach Holland, Frankreich, Italien, Österreich, England und Übersee vollständig einbrechen. Die schon seit 1790 steigenden Importe englischer Druckstoffe riefen zusätzliche Schwierigkeiten auf dem Markt für die Augsburger Kattundrucker hervor.¹¹ Während andere Kattundruckereien schließen mussten, konnte sich Schöppler & Hartmann jedoch behaupten.

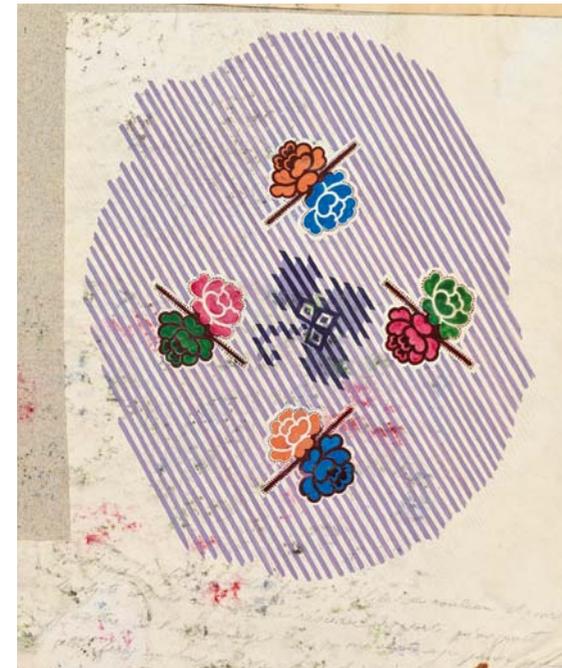


Abb. 4 | Musterzeichnung von Altenberger für einen kombinierten Rouleaux- und Handdruck, Musterbuch der NAK Nr. 6 von 1806, Inv.-Nr. 004006 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Im Jahr 1800 zog sich Johann Michael Schöppler aus dem Unternehmen zurück. Ein Jahr später wurde sein Schwager neuer Teilhaber, »dem 1807 sein Sohn Karl Ludwig Forster folgte.«¹² Letzterer baute die Firma systematisch aus, vertiefte die internationalen Verbindungen für Einkauf und Verkauf und modernisierte das Unternehmen kontinuierlich im chemischen und technischen Bereich. 1820 nahm Forster die erste einfarbige Walzendruckmaschine in Betrieb, kurze Zeit später importierte er eine mehrfarbig druckende, in Manchester gebaute Maschine aus England.¹³ Das Musterbuch Nr. 7 aus den Jahren 1820–1825 zeigt Stoffmuster, die auf den Walzendruck hinweisen (Abb. 5). 1823 lieferte Alois Senefelder eine Steindruckpresse für den lithographischen Schwarzdruck auf Stoff,¹⁴ und sofort nach der Erfindung

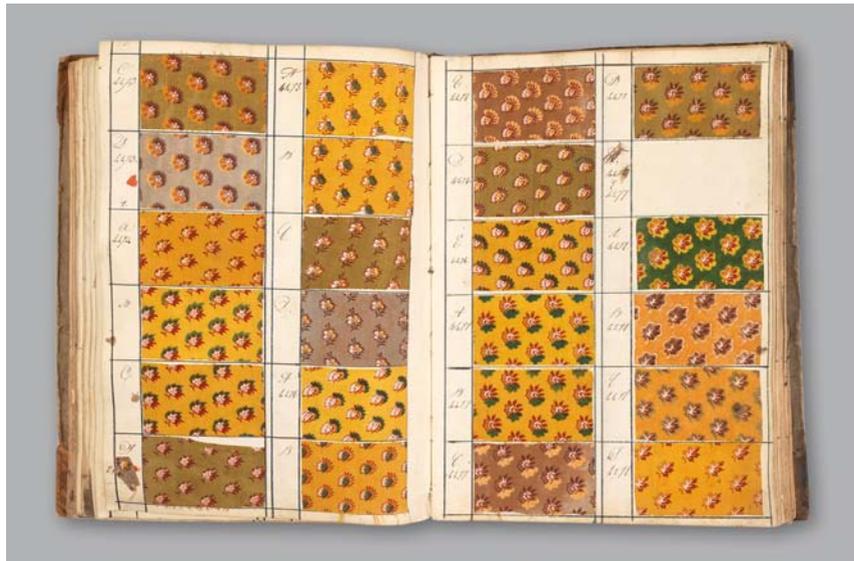


Abb. 5 | Serielle Muster aus der Walzendruckmaschine? Musterbuch der NAK Nr. 7 von 1820–1825, tim Inv.-Nr. 004007 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

der Perrotine in Frankreich 1833 schaffte Forster eines dieser Geräte für sein Unternehmen an. Anders als die Walzendruckmaschine arbeitete die Perrotine mit Druckmodel, die die Breite der zu bearbeitenden Gewebe hatten.¹⁵ Daher konnte der Drucker sehr viel schneller arbeiten. 1840 standen mindestens eine einfarbige und eine mehrfarbige Walzendruckmaschine, drei Perrotinen und 120 Drucktische bei Schöppler & Hartmann zur Verfügung. Mit dieser Modernisierung konnte sich Forster auf dem Markt durchsetzen und exportierte die bunt bedruckten Augsburger Baumwollstoffe schon früh nach Hessen, Westfalen und Holland. Über holländische Geschäftspartner gelangten die Stoffe schließlich bis auf die westindischen Inseln.¹⁶ Gleichzeitig ließ Forster die Mitbewerber scharf beobachten, denn beson-

ders die Konkurrenz der elsässischen Kattundruckereien war bedrohlich. Das zeigen vier Musterbücher mit Mustern der Konkurrenz aus den Jahren 1833 bis 1837, die Forster anlegen ließ. Sie zeugen nicht nur von der Musterentwicklung in Frankreich, sondern auch von den Modeströmungen in den anderen deutschen Ländern sowie in der Schweiz, in England, Österreich-Ungarn und anderswo.¹⁷

Bei der Untersuchung der internationalen Wechselbeziehungen des Unternehmens ist auch ein Blick auf die Mode zu werfen. Bereits 1819 präsentierte Schöppler & Hartmann auf der Augsburger Industrieausstellung einen »Gold bedruckten Shawl in orientalischem Geschmack«¹⁸ und entwickelte diese »Shawls« im Weiteren zu einem Erfolgsmodell.¹⁹ Die Stoffdrucke waren deutlich preisgünstiger als die handgewebten Tücher aus Kaschmirwolle, die seit 1800 gerne getragen wurden.²⁰ Die Bezeichnung »Kaschmir« ist auf vielen Stoffmusterbüchern der NAK im 19. Jahrhundert zu finden und zeigt die weite Verbreitung dieser Muster (Abb. 6). In diesem Zusammenhang stehen auch die Türkisch-Rot-Artikel des frühen 19. Jahrhunderts,²¹ die äußerst beliebt waren und – in den vielseitigsten Varianten aus dem Elsass kommend – in allen Kattundruckzentren Europas hergestellt wurden. Forster beschäftigte eigene Zeichner aus Paris und Mülhausen und suchte so den Abstand in Sachen Musterentwurf zur dortigen Konkurrenz zu verringern. Türkisch-Rot-Druckstoffe entwickelten sich zum mehrfach prämierten Markenartikel des Unternehmens Schöppler & Hartmann und zeugten vom Wissenstransfer über die Ländergrenzen hinweg. Im elsässischen Mülhausen hatte der Apotheker und Chemiker Johann Gottfried Dingler (1778–1855) zusammen mit Daniel Koechlin um 1800 die Türkisch-Rot-Färberei erforscht. Dingler brachte dieses Wissen mit nach Augsburg. Schöppler & Hartmann war – unter Dinglers Einfluss stehend – bestrebt, die elsässische Art der Stoffmuster in Augsburg zu etablieren. Zunächst importierte das Unternehmen die uni rotgefärbten Stoffe von der Druckerei Zeller in Zürich.²² Ab 1822 konnte der technische Leiter bei Schöppler & Hartmann, Wilhelm Kurrer, in Zusammenarbeit mit Dingler die Gewebe selbst färben.²³ Er trieb die Qualität der Türkisch-Rot-Färberei voran und brachte sie zur Meisterschaft. Zum Färben des

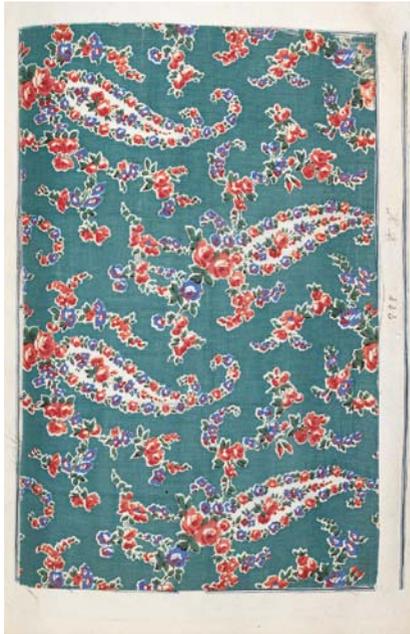


Abb. 6 | Kaschirmuster aus Augsburg, Musterbuch der NAK Nr. 42, 1850–1851, tim Inv.-Nr. 004042 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)).

sogenannten »Augsburger Rot« verwendeten die Stoffdrucker den Auszug der getrockneten Krappwurzel – das Alizarin.²⁴ Bücher mit Stoffproben und Farbrezepten geben Auskunft darüber, wie sehr in den Farbküchen von Schöppler & Hartmann immer wieder an Rezepten, chemischen Zusammensetzungen und Farbvarianten getüftelt und probiert wurde. »Die türkischrot gefärbten Erzeugnisse von Schöppler & Hartmann galten aufgrund ihrer Schönheit und Qualität unter Kennern als die besten Deutschlands. Aus den Stoffen wurden unter anderem Kopf- und Brusttücher, Tischtücher und Kleidungsstücke gefertigt.«²⁵ Ihre Forschungsergebnisse veröffentlichten Kurrer und Dingler in zahlreichen Publikationen wie z. B. dem Polytechnischen Journal.²⁶

Stoffe für Brasilien

Die Modernisierung des Augsburger Textildruckunternehmens unter Karl Ludwig Forster festigte die internationalen Handelsbeziehungen erheblich. Der Export reichte Mitte des 19. Jahrhunderts von Österreich-Ungarn über die Balkanländer und Russland bis nach Sardinien, die amerikanischen Kontinente und Afrika.²⁷

Die Handelsbeziehungen nach Brasilien werden im Musterbuch Nr. 80 aus den Jahren 1861 bis 1866 deutlich. Es ist das einzige Musterbuch in der gesamten Sammlung des Archivs der NAK, das Auskunft über den Export in ein bestimmtes Land gibt. Die Gründe für die Erstellung dieser besonderen Firmendokumentation liegen bislang im Dunkeln.

Das Buch mit braunem Halbledereinband, Lederecken und braunem Marmorpapierbezug, ist von Hand mit schwarzer Farbe beschriftet: 1861. Der Buchblock besteht aus einem Leerbuch aus dünnem maschinell hergestelltem Papier ohne Siebstruktur. Notwendige Spalten für die Ausrichtung der eingeklebten Stoffmuster wurden auf dem Papier leicht mit Bleistift vorgezeichnet. Als Ausgleich für die einzubringende Materialstärke der Stoffmuster wurden, einem Album vergleichbar, schmale Papierstreifen um jede Lage gelegt und mitgeheftet. Die Heftung besteht aus fünf versenkten, einfachen Hanfschnürbündeln.²⁸ Auf der ersten Seite des Musterbuches informiert ein handschriftlicher Eintrag über eine Sendung nach Rio de Janeiro (Abb. 7). Sowohl der Importeur in Rio de Janeiro als auch die Anzahl der Kisten und die Menge an verpackten Stoffstücken in vier verschiedenen Gewebevarianten werden genannt. Dem handschriftlichen Vermerk folgen ein- oder zweispaltig eingeklebte Stoffmuster.

Schon das erste Lieferprotokoll bestätigt, dass die Geschäftsbeziehungen nach Südamerika bereits vor 1861 bestanden haben müssen, denn es heißt, es »gingen wieder 2 Sendungen« nach Brasilien ab.²⁹ Insgesamt dokumentiert das Musterbuch

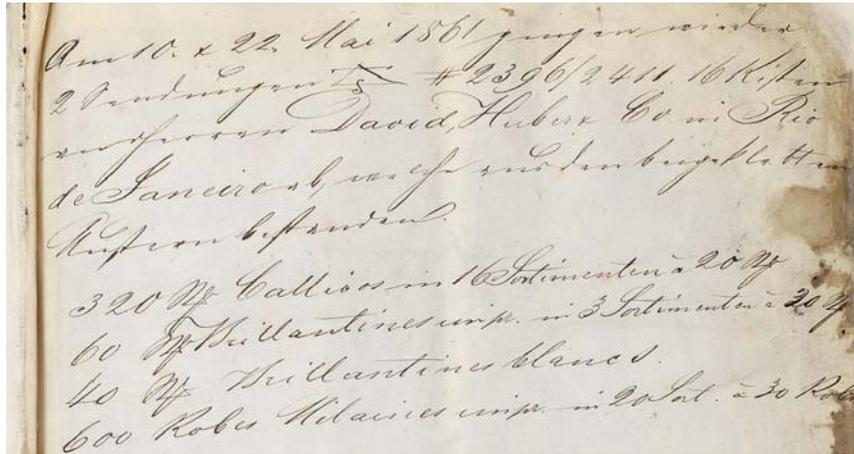


Abb. 7 | Lieferprotokoll vom 10. und 22. Mai 1861, Musterbuch der NAK Nr. 80, 1861–1866, tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 1] (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

13 Lieferungen nach Brasilien: zwölf aus den Jahren 1861 bis 1863 und eine spätere im Jahr 1866. Der Verfasser der Liefereinträge ist unbekannt, wechselte in den Jahren 1861 bis 1863 jedoch nicht. Die Handschrift aller Einträge verweist auf ein und denselben Mitarbeiter.

Die beiden wiederholt genannten Geschäftspartner waren die Firmen David, Huber & Co. in Rio de Janeiro sowie Linden, Wilde & Co. in der Region Pernambuco mit der Hauptstadt Recife, deren Hafen den westeuropäischen Wirtschaftszentren am nächsten lag.³⁰ Die Kisten wurden nummeriert. Das lässt darauf schließen, dass es eine entsprechende Dokumentation aller Lieferungen von Schöppler & Hartmann für die einzelnen Geschäftsjahre gegeben haben muss. Der durchschnittliche Umfang einer Sendung betrug etwa 600 bis 800 »Robes«, eine in den Musterbüchern nicht näher definierte Mengeneinheit. Mit »Robe« kann in diesem Zusammenhang

jedoch nur die für die Herstellung eines Frauenkleides benötigte Menge Stoff gemeint sein. Der Ursprung dieser Mengenbezeichnung liegt im französischen Handel mit Ostindien und bezeichnete die zu »einem Kleid abgemessenen Stücke ganz seidener Zeuge«.³¹ Insgesamt wurden in den Jahren 1861 und 1862 von Schöppler & Hartmann jährlich bis zu 80.000 Baumwoll- und Wollstoffe bedruckt. Der Export ging neben Südamerika auch nach Österreich, Russland, Sardinien und Nordamerika.³² Die exportierten Stoffe bestanden aus unterschiedlichen Geweben und setzten sich aus Baumwolle, Wolle oder einer Mischung von beiden zusammen. Oft sind nähere Gewebebezeichnungen in den Musterbüchern zu finden: »Brillantines«, »Milaines«, »Cords fantaisie«, »Orleans riches« oder »Callicos«, sowohl gefärbt als auch im Hand- oder Rouleauxdruck gemustert.

Die unterschiedlichen Rohgewebe stammen nach bisherigen Erkenntnissen aus Augsburger Produktion. Einen Teil stellte Schöppler & Hartmann in der 1856 gegründeten firmeneigenen Weberei am Sparrenlech her. Die Grundausstattung bestand aus 112 mechanischen Webstühlen aus Augsburger Herstellung und zwei Spulmaschinen (à 120 Spindeln).³³ »Erzeugt wurden fast ausschließlich Brillantins, ein kleines façoniertes Dessin, das damals in großen Massen gedruckt, gefärbt und gebleicht in den Handel kam.«³⁴ Als Brillantine bezeichnete man ein kleingemustertes, auf einem Webstuhl mit Schaftmaschine hergestelltes Gewebe.³⁵

Die lockeren, feinfädigen und glatten Wollmusseline, in den Musterbüchern als »Milaines«³⁶ oder in konfektionierter Form als »Purelaine«-Tücher bezeichnet, wurden 1860 noch auf Handwebstühlen hergestellt und bestanden »entweder ganz aus Kammwollgarn oder in der Kette aus Baumwollgarn, im Einschuss aus Kammwollgarn«.³⁷ Das Kammgarn lieferte die Augsburger Kammgarnspinnerei (AKS), das Baumwollgarn die Mechanische Baumwoll-Spinnerei und Weberei Augsburg (SWA). Für die Produktion der feinen Musseline stellte die SWA 1845 eigens Handwebstühle auf dem Dachboden des Fabrikgebäudes auf.³⁸ 50 Handwebstühle betrieb Schöppler & Hartmann selbst, zusätzlich bezog das Unternehmen die Musse-

line von Augsburger Handwebern. Alle weiteren Schritte der Ausrüstung, das Waschen, Bleichen, Zurichten und Drucken fanden bei Schöppler & Hartmann statt.³⁹ In der Lieferung vom 28. August 1861 an David, Huber & Co. in Rio de Janeiro befanden sich neben den Artikeln mit den im Musterbuch eingeklebten Mustern auch Druckstoffe mit der Bezeichnung »Cords fantasie«. Von diesen Stoffen hatte Schöppler & Hartmann lediglich Dessinnummern in das Lieferprotokoll geschrieben. Die Dessins finden sich in einem eigenen unter »Cords« angelegten Musterbuch, Nr. 78 aus dem Jahr 1861 (Abb. 8). Die darin dokumentierten Musterstücke sind datiert und stammen aus den Monaten Dezember 1860 bis März 1861. Sie bestehen zum Teil aus reiner Wolle, meist jedoch aus Wolle und Baumwolle, wobei die Webkette aus Baumwollgarn besteht und der Schuss aus einem locker versponnenen Wollgarn. Grundsätzlich haben die Gewebe eine Leinwandbindung. Die meisten Stoffe verfügen über eine gerippte Musterung in verschiedenster Abfolge, jedoch ohne Flor, wie es der Name Cord vermuten lässt. So weist das Gewebe mit der Dessinnummer 218 eine gleichmäßige Musterung auf: nach jedem sechsten Kettfaden folgen zwei zu einer Rippe zusammengefasste Kettfäden aus Baumwolle, der Schuss besteht aus Wolle. Die Musterung entstand wohl auf einem Schaftwebstuhl im gesprungenen Einzug. Unter »Orleans« hingegen verstand man glattgewebte, halb-wollene Stoffe mit Baumwollgarnkette und einem Schuss aus Kammgarn. Die halb-wollenen Stoffqualitäten gehörten zu den wichtigsten Geweben zur Anfertigung von Frauenkleidern.⁴⁰ Ob Schöppler & Hartmann diese Gewebe ebenfalls selbst herstellte oder wer der Lieferant gewesen sein könnte, lässt sich nicht feststellen.

Eines der Hauptprodukte der Firma Schöppler & Hartmann waren jedoch bedruckte leinwandbindige Baumwollstoffe, im Unternehmen »Callico« genannt. Auch für diese Produktgruppe sind eigens angelegte Musterbücher im Archiv überliefert.⁴¹ Der erste Eintrag im Musterbuch für Brasilien nennt »Callicos«, »Brillantines« und »Milaines«.⁴² Die weiteren Einträge geben statt der Hinweise auf die Stoffart meist Auskunft über die Drucktechnik, denn die gelieferten Mengen sind nach Handdruck und Rouleauxdruck unterschieden. So lieferte Schöppler & Hartmann am 28. August

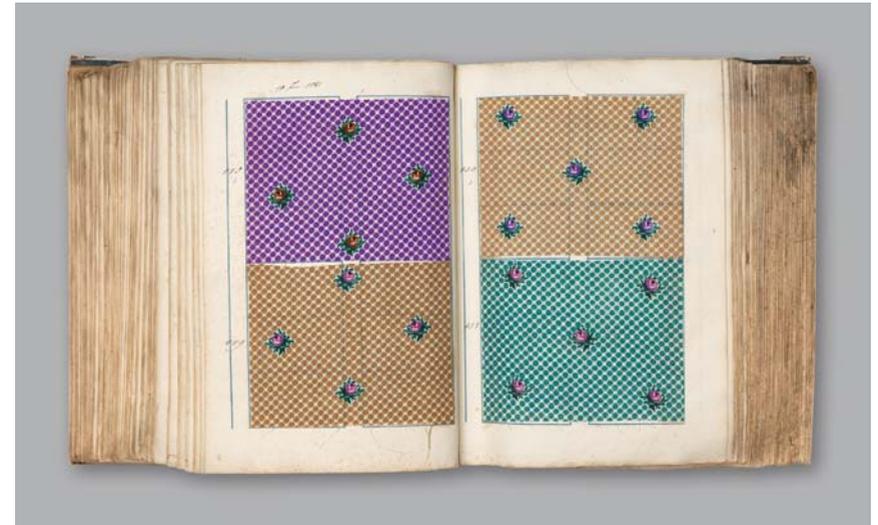


Abb. 8 | Musterbuch für Cords, Dessin-Nr. 448–451 vom 19.01.1861, Musterbuch der NAK Nr. 78, tim Inv.-Nr. 004078 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

1861 »401 Robes«, hergestellt im Handdruckverfahren, und »199 Robes« bedruckt mit der Rouleauxdruckmaschine. Eine weitere Untergliederung erfolgte durch die Angabe der Grundfarbe. Die am häufigsten anzutreffende Farbe bei den Handdrucken war Braun als Grund der Stoffe, als »Braunboden« bezeichnet.⁴³ Musterungen mit dieser Grundfarbe machten fast die Hälfte aller Handdrucke auch in den weiteren Lieferungen aus. Ferner waren Dunkelblau, Hellblau, Hellgrün, Dunkelgrün, Grau und »Mode« angegeben. Unter »Mode« ist ein schlammfarbener, gedeckter Farbton zu verstehen⁴⁴ (Abb. 9). Bei den Rouleauxdrucken unterschieden sich die Grundfarben in »Ponceau«, Blau und Grün. Als »Ponceau« bezeichnete man ein kräftiges Rot in der Farbe der Mohnblume⁴⁵ (Abb. 10).



Abb. 9 | Farbtone »Mode« als Grundfarbe, Musterbuch der NAK Nr. 80, 1861–1866, tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 26–27] (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Die zu der Lieferung vom 28. August 1861 gehörenden Muster sind ohne weitere Bezeichnung direkt hintereinander in gleichmäßig zugeschnittenen Stoffstücken eingeklebt. Die Anordnung der Muster deckt sich nicht mit der Reihenfolge der angegebenen Farben im Liefervermerk. Gut zu unterscheiden sind die Handdrucke von den Rouleauxdrucken. Letztere sind in den angegebenen Grundfarben mit geometrischen Formen – Punkten und Linien in verschiedenen Varianten – bedruckt. Einige Muster weisen zarte Akzente einer zweiten Farbe – schwarz – auf (wie Abb. 10).



Abb. 10 | Ponceau-farbene Muster, Musterbuch der NAK Nr. 80, 1861–1866, tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 30] (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Von den 57 eingeklebten Handdruckmustern zeigen 39 florale Motive, seien es Blumenbouquets oder Blumen- und Blattranken auf unterschiedlich farbigem Grund (Abb. 11). Weitere zwölf Handdruckmuster sind geometrisch gestaltet, wobei Streifen und Karos dominieren. Druckmuster dieser Art stellte das Augsburger Unternehmen bereits lange her. Ein Werkstattbuch aus den Jahren 1857–1859 gibt dazu genauere Auskunft.⁴⁶ Es trägt den Titel »Musterbuch für H. Frauensfelder, angefangen am 19. Juni 1857«. Dieses Verzeichnis enthält Probeabdrucke auf Papier, gefolgt von einer Dessinnummer und der Farb- und Druckreihenfolge.



Abb. 11 | Mitte des 19. Jahrhunderts beliebt – florale und geometrische Muster, Musterbuch der NAK Nr. 80, 1861–1866, tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 22–23] (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Am Ende der Seite steht die Nummer des Modells, also der zusammengehörigen Anzahl an Druckmodellen, die so im Model-Lager des Unternehmens leicht aufgefunden werden konnten.⁴⁷ Die darin enthaltenen Muster gleichen den Vorlagen für Brasilien (Abb. 12). So ist das Dessin-Nr. 2113 mit einem Modellspiel bestehend aus 16 einzelnen Modellen gestaltet. Die Reihenfolge der zu druckenden Farben ist wie folgt angegeben: »Pues, Rosa, H. Grün, H. Liela [!], H. Reseda, Gelb, H. Ultra, D. Ultra, D. Grün, D. Liela [!], D. Reseda, D. Roth, D. Pues«, wobei mit »H« hell und mit »D« dunkel gemeint ist. Die Farbtöne Hell- und Dunkellila sowie



Abb. 12 | Werkstattbuch für den Handdruck, Musterbuch der NAK Nr. 63, tim Inv.-Nr. 004063, Dessin 2112 und 2113 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)).

Dunkelpues wurden für je zwei Model des Musters benutzt. Unter »Pues« ist der Farbton »Puce«, auch Flohbraun⁴⁸ genannt, zu verstehen. »Reseda« ist ein grüner Farbton.⁴⁹ Mit »Ultra« ist das Ultramarinblau bezeichnet. Das Buch mit den Mustern für Brasilien gibt außerdem Auskunft über weitere Farbstoffe. Im Lieferprotokoll vom 12. Februar 1862 taucht erstmalig die Farbe »anilin« auf. Ein Farbvergleich der Muster ergibt, dass es sich hierbei um das Anilinpurpur, den ersten synthetisch hergestellten Farbstoff, auch »Mauvein« genannt, handelt.⁵⁰ Ein Jahr später, am 17. Februar 1863, erscheint »Fuchsin« als weiterer neuer synthetischer Farbstoff in den Lieferprotokollen.⁵¹ Beide Farben waren erst wenige Jahre zuvor entwickelt worden. (Abb. 13).

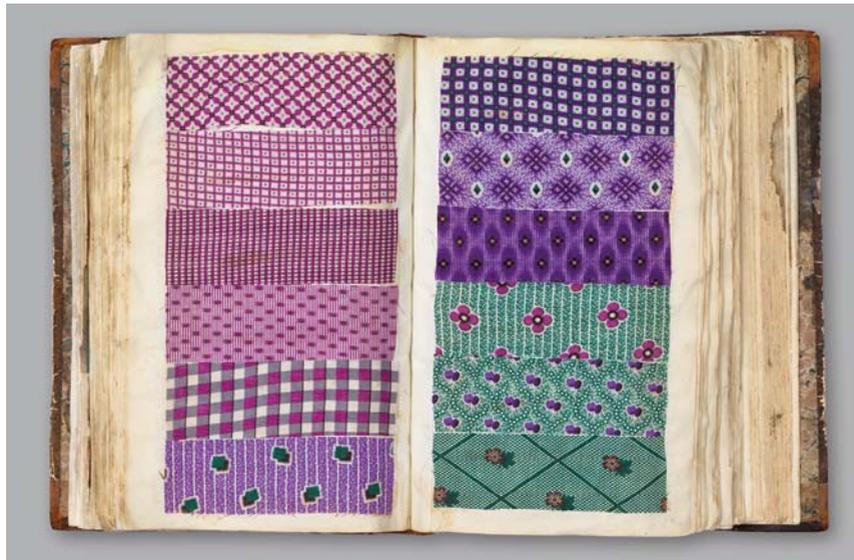


Abb. 13 | Muster mit den Farben Fuchsin und Mauvein (unterstes Druckmuster links), Musterbuch der NAK Nr. 80, 1861–1866, tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 60–61] (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Welche Art von Kleidung die brasilianischen Kunden aus diesen importierten Stoffen schneiderten, ist nicht bekannt. Nur die Pure-Laine-Tücher konfektionierte Schöppler & Hartmann selbst. Bedruckte, große und kleine Tücher sowie Schürzen waren ein beliebter Exportartikel, besonders nach Russland. Aus diesem Grund wurden die bedruckten Wolltücher auch »Russen-Tücher« genannt. Am 4. November 1862 gehörten auch »72 Dutzend« Tücher in zwölf Sortimenten zur Lieferung nach Rio de Janeiro. Die Dessins der nach Brasilien gelieferten Textilien sind nicht überliefert. Entweder waren es die beliebten Kaschmir-Muster oder die europäischen Varianten mit großzügigen Blumenbordüren aus Rosen, Lilien, Eichen- oder Buchenlaubgebunden⁵² (Abb. 14).



Abb. 14 | Exportschlager der NAK – Tücher und Schürzen, Musterbuch Nr. 96, 1864, tim Inv.-Nr. 004096 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)).

Das Musterbuch dokumentiert einige modische »Vorlieben der brasilianischen Kundschaft, die vorwiegend durch portugiesische und holländische Kolonisatoren geprägt worden waren«.⁵³ Es dominieren die Farbtöne Braun, Rot, Violett in verschiedenen Abstufungen. Durchgängig lieferte Schöppler & Hartmann florale Muster mit Blüten, Blumenbouquets und Blattranken, die im Handdruckverfahren hergestellt worden waren. Hinzu kamen einfachere geometrische Muster mit Punkten, Streifen und Karos, kombiniert mit kleinteiligen Blüten- und Blattmotiven – typischen Rouleauxdruckmustern. Die Erweiterung der Farbpalette mit synthetisch hergestellten Farben wurde in den Mustern zügig umgesetzt und durch die Kunden auch angenommen. Die Wechselwirkung zwischen den beschriebenen neuen Herstellungsverfahren und den modischen Vorlieben der Verbraucher, sei es in Brasilien oder aber bei den deutschen Abnehmern der Druckstoffe, lassen sich bereits anhand eines einzigen Musterbuchs nachweisen. Die Farbigkeit und Muster in den Druckstoffen für den Export nach Brasilien wurden vielfältiger. ■

Anmerkungen

- 1 | Vgl. zur Unternehmensgeschichte **FAHN 2010**, S. 413–466, hier S. 416; **CHRONIK 1960**.
- 2 | Zu den verschiedenen Arten der Musterbücher, vgl. **LOIBL/MURR 2010**, S. 120–141.
- 3 | Vgl. **FASSEL 1988**, S. 153.
- 4 | Vgl. **KLUGE 1991** und **KLUGE 1994**.
- 5 | Im Weiteren vgl. dazu **FAHN 2010**, S. 419f.
- 6 | **KLUGE 2001**, S. 90.
- 7 | Vgl. **KLUGE 2001**, S. 90.
- 8 | **LOIBL/MURR 2010**, S. 131.
- 9 | Die Frage, ob die erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angebrachte Datierung des Musterbuches unzutreffend ist und die Muster aus den 1820er Jahren stammen, als die Druckmaschine im Unternehmen bereits existierte, lässt sich leider noch nicht beantworten.
- 10 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 25.
- 11 | Vgl. **FASSEL 1988**, S. 153–155.
- 12 | **FASSEL 1987**, S. 178.
- 13 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 24.
- 14 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 23.
- 15 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 23.
- 16 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 22.
- 17 | Zur Typologie von Musterbüchern siehe **KLUGE 2001**.
- 18 | Vgl. **CHRONIK 1960**, S. 68.
- 19 | Vgl. **INDUSTRIEAUSSTELLUNG 1820**, S. 9f.
- 20 | Zum Thema Kaschmir vgl. **LÉVI-STRAUSS 1987**.
- 21 | Vgl. **KLUGE 1991**, S. 43.
- 22 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 86.
- 23 | Vgl. **KURRER 1844**, S. 23.
- 24 | Ab 1868 konnte der Farbstoff künstlich hergestellt werden.
- 25 | Vgl. Konzept von Claudia Selheim für die Dauerausstellung des tim (Typoskript, tim Augsburg).
- 26 | Genaueres bei **FASSEL 1987a**.
- 27 | Zum Fernhandel mit Augsburger Kattundrucken zwischen 1810 und 1834 vgl. **ZORN 1961**, S. 123–135.
- 28 | Vgl. tim, Restaurierungsbericht von Peter Axer aus dem Jahr 2009.

- 29 | Musterbuch NAK 1861–1866, tim Inv.-Nr. 004080, S. 1.
- 30 | Die Firmen konnten in den brasilianischen Archiven noch nicht nachgewiesen werden. Lt. Auskunft von Maria do Carmo Rainho, Arquivo Nacional in Rio de Janeiro, wurde der Textilhandel hauptsächlich von britischen Importeuren bedient. Recherchen zu den Handelspartnern von Schöppler & Hartmann stehen noch aus.
- 31 | **HEIDEN 1904**, S. 433.
- 32 | **HERBERGER 1862**, 27f, zitiert nach **ZORN 1961**, S. 163.
- 33 | Vgl. **GRASSMANN 1894**, S. 45.
- 34 | **GRASSMANN 1894**, S. 45.
- 35 | Vgl. **LÖSCH 1971**, S. 49.
- 36 | »Milaine ist eine Bezeichnung für ein leichtes, leinwandbindiges Gewebe aus Baumwollkette und Kammgarnschuss, das Musselincharakter hat.« **TEXTIL-LEXIKON 1937**, S. 525f.
- 37 | **100 JAHRE AKS**, S. 95.
- 38 | Vgl. **ZORN 1961**, S. 152–154.
- 39 | Vgl. **100 JAHRE AKS**, S. 96.
- 40 | **HEIDEN 1904**, S. 384.
- 41 | Z. B. Musterbuch Nr. 84 1861–1864, tim Inv.-Nr. 004084.
- 42 | tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 1], Lieferung vom 10. und 22. Mai 1861.
- 43 | tim Inv.-Nr. 004080, unpaginiert [S. 20].
- 44 | Vgl. **JONES 2013**, Bd. 4, S. 1911–1914.
- 45 | Vgl. **JONES 2013**, Bd. 4, S. 2074f.
- 46 | tim Inv.-Nr. 004063.
- 47 | Vgl. **FAHN 2010**, S. 438.
- 48 | Vgl. **JONES 2013**, Bd. 4, S. 2084.
- 49 | Vgl. **JONES 2013**, Bd. 4, S. 2176f.
- 50 | Zur zeitgenössischen Diskussion um Anilinfarbstoffe vgl. **BÉCHAMP 1861**, S. 140–143.
- 51 | **FUCHSIN 1859**.
- 52 | **KLUGE 1991**, S. 53.
- 53 | **LOIBL/MURR 2010**, S. 127f.

Literatur

- | **100 JAHRE AKS:** *100 Jahre Augsburger Kammgarn-Spinnerei 1836–1936. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Wollgewerbes*, Augsburg 1936.
- | **BÉCHAMP 1861:** Antoine Béchamp, *Ueber die mittelst Anilin erzeugten Farbstoffe*, in: *Polytechnisches Journal* 1861, Band 160, Nr. XLIV. (S. 140–143); <http://dingler.culture.hu-berlin.de/article/pj160/ar160044> (Stand 28.12.2014).
- | **CHRONIK 1960:** [K.A. Metzger], *Chronik der Neuen Augsburger Kattunfabrik Augsburg 1781–1960*, Augsburg [1960] (Typoskript im tim).
- | **FAHN 2010:** Monika Fahn, *Die Musterbücher der Neuen Augsburger Kattunfabrik (NAK)*, in: *Die süddeutsche Textillandschaft. Geschichte und Erinnerung von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, hrsg. von Karl Borromäus Murr u. a., Augsburg 2010, S. 413–466.
- | **FASSL 1987:** Peter Fassel, *Karl Ludwig Forster (1788–1877) – Ein Pionier der Augsburger Textilindustrie*, in: *Unternehmer – Arbeitnehmer. Lebensbilder aus der Frühzeit der Industrialisierung in Bayern*, hrsg. von Rainer A. Müller, München 2019 [= *Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur* Nr. 7], S. 177–185.
- | **FASSL 1987a:** Peter Fassel, *Johann Gottfried Dingler (1778–1855) – Apotheker und Chemiker, Unternehmer und technologischer Schriftsteller*, in: *Unternehmer – Arbeitnehmer. Lebensbilder aus der Frühzeit der Industrialisierung in Bayern*, hrsg. von Rainer A. Müller, München 2019 [= *Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur* Nr. 7], S. 171–176.
- | **FASSL 1988:** Peter Fassel, *Konfession, Wirtschaft und Politik. Von der Reichsstadt zur Industriestadt, Augsburg 1750–1850*, Sigmaringen 1988.
- | **FUCHSIN 1859:** o.V., *Das Fuchsin, ein neuer rother Farbstoff*, in: *POLYTECHNISCHES JOURNAL* 1859, *Miszelle* 7, S. 396–397, http://dingler.culture.hu-berlin.de/article/pj154/mi154mio5_7 (Stand 29.12.2014).
- | **GRASSMANN 1894:** Josef Graßmann, *Die Entwicklung der Augsburger Industrie im 19. Jahrhundert*, Augsburg 1894.
- | **HEIDEN 1904:** Max Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker f. Studierende, Fabrikanten*, Stuttgart 1904.
- | **HERBERGER 1862:** Theodor Herberger, *Die Industrie Augsburgs mit Rücksicht auf die polytechnische Schule*, Augsburg 1862
- | **INDUSTRIEAUSSTELLUNG 1820:** *Bericht von der Industrieausstellung zu Augsburg*, Augsburg 1820.

- | **JONES 2013:** Jones, William Jervis, *Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen*, Berlin 2013.
- | **KLUGE 1991:** Andrea Kluge, *Der Stoff, aus dem die Mode ist... Die Stoffmustersammlung der Neuen Augsburger Kattunfabrik*, hrsg. von Neue Augsburger Kattunfabrik, Rosenheim 1991.
- | **KLUGE 1994:** Andrea Kluge, *Stoffdruck des frühen 20. Jahrhunderts, dargestellt an der Mustersammlung der Neuen Augsburger Kattunfabrik*, Bd. 1: Text, Bd. 2: Anhang, Eichstätt, Universität, Diss. 1994.
- | **KLUGE 2001:** Andrea Kluge, *Entdecken einer neuen Welt. Typologie und interdisziplinärer Quellenwert von Stoffmusterbüchern*, in: *Geschichte braucht Stoff – Stoffe machen Geschichte. Historische, quellenkundliche und archivische Aspekte von Stoffmusterbüchern; Beiträge eines Kolloquiums im Sächsischen Staatsarchiv in Chemnitz am 14.3.2001*, hrsg. vom Sächsischen Staatsministerium des Inneren, Halle 2001, S. 89–105.
- | **KURRER 1844:** Wilhelm Heinrich von Kurrer, *Geschichte der Zeugdruckerei, der dazu gehörigen Maschinen und der Hilfswerkzeuge und der Erfindungen im Gebiete des Colorits...*, Nürnberg, 2. erweiterte Auflage, 1844 (online verfügbar: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10305140_00005.html).
- | **LÉVI-STRAUSS 1987:** Monique Lévi-Strauss, *Cashmere. Tradition einer Textilkunst*, Frankfurt am Main 1987.
- | **LOIBL/MURR 2010:** Richard Loibl/Karl Borromäus Murr, *Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg, Museumsführer*, Augsburg 2010.
- | **LÖSCH 1971:** Josef Lösch, *Textilwörterbuch für die Praxis. Lexikon für die gesamte Textilindustrie*, Frankfurt am Main 1971.
- | **MURR 2013:** Karl Borromäus Murr, *Welthandel vor Ort – Der Augsburger Baumwollimport aus den Vereinigten Staaten im 19. Jahrhundert*, in: *Amerika in Augsburg – Aneignungen und globale Verflechtungen in einer Stadt*, hrsg. von Günther Kronenbitter, Philipp Gassert, Wolfgang E.J. Weber, Augsburg 2013, S. 103–156.
- | **TEXTIL-LEXIKON 1937:** *Textil-Lexikon. Handwörterbuch der gesamten Textilkunde*, hrsg. von Hugo Glafey, Stuttgart und Berlin 1937.
- | **ZORN 1961:** Wolfgang Zorn, *Handels- und Industriegeschichte Bayerisch-Schwabens 1648–1870. Wirtschafts-, Sozial-, und Kulturgeschichte des schwäbischen Unternehmertums*, Augsburg 1961.

Theresa Hahn

Die Musterbücher der Textilschule Münchberg im Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)

Ergebnisse einer exemplarischen Recherche

Während meines Museumskunde-Studiums an der HTW Berlin kam ich mit dem Bestand der dortigen Stoffmusterbücher in Berührung und konnte im Rahmen des Praxisprojekts an der Entwicklung des Erfassungsbogens und der Optimierung der Lagerbedingungen der Bücher mitarbeiten. Das Interesse an der Thematik führte mich zum Praktikum ins Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim). Meine Hauptaufgabe war hier die Ersterfassung eines Konvolutes von Stoffmusterbüchern der Textilschule Münchberg, welches später zum Gegenstand meiner Bachelorarbeit wurde.

Das Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), das im Jahr 2010 eröffnete, deckt mit seiner Ausstellung und Sammlung 200 Jahre Industrie- und Modegeschichte ab und setzt diese gleichzeitig mit Sozial-, Technik-, und Wirtschaftsgeschichte in Beziehung.¹ 2011 erhielt das Museum die Möglichkeit, den Musterbuchbestand der Textilschule Münchberg zu akzessionieren.

Die Textilschule Münchberg wurde 1854 gegründet, die Wahl der eher wenig bekannten Stadt als Standort wurde durch die größte Dichte an Handwebern in ganz Oberfranken und die Weberei als wichtigste Erwerbsquelle der Region begründet.² Trotz der großen Zerstörungen durch beide Weltkriege entwickelte sich die Schule gut und konnte ab 1952 auch die Textilingenieurausbildung anbieten.³ Durch die Veränderungen im Bildungssystem Ende der 1960er Jahre wurde der Bereich der Ingenieurausbildung an die Fachhochschule Coburg angegliedert. Dadurch kam es

1971 innerhalb der Münchberger Textilausbildungsstätten zur Trennung zwischen den berufsbildenden Bereichen und der Fachhochschulebene.⁴ Als Nachfolger können die fünf Schulen für die berufliche Ausbildung im Textil- und Bekleidungsbereich innerhalb des »Staatlichen Beruflichen Schulzentrums Münchberg-Ahornberg« gesehen werden.⁵ Auch der Bereich des textilen Hochschulstudiums blieb erhalten und wird heute am historischen Standort in Münchberg durch die Hochschule Hof angeboten.⁶

Umfang und Inhalt des Gesamtkonvolutes

Der Bestand der Textilschule Münchberg im Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) umfasst insgesamt 111 Objekte, bei denen es sich teilweise um Konvolute handelt. Die Datierung der vorliegenden Bücher lässt sich auf einen Zeitraum von 1860 bis in die 1960er Jahre eingrenzen. Die Sammlung enthält Musterbücher, Lehr- und Unterrichtsmaterialien und darüber hinaus einige sonstige Objekte. Der teilweise sehr schlechte Zustand der Bücher lässt vermuten, dass die Stoffmuster in Münchberg als »Arbeitsmaterial« und Inspirationsquelle und nicht als schützenswerte Objekte gesehen wurden.

Musterbücher

Insgesamt enthält das Gesamtkonvolut 86 Musterbücher, wobei sich diese noch einmal in 77 Bücher, fünf Tafelkonvolute und drei Leporellos⁷ untergliedern lassen. Im Folgenden soll durch einige Beispiele ein kurzer Einblick in den Bestand gegeben werden. Die 86 Bücher zeigen vorwiegend Webmuster, vereinzelt auch Druckmuster. In weiten Teilen ist die Gestaltung der Bücher sehr ordentlich, was auf Kollektionsbücher schließen lässt. Im Gegensatz dazu erinnern einige der verbliebenen Fragmente in ihrer Anordnung der Muster eher an Konkurrenzbücher.⁸ Insgesamt zeigt sich der Bestand heterogen, sowohl bezüglich der vielen unterschiedlichen Formate als auch des Erhaltungszustands. Durch sein außerge-

wöhnlich großes Format fällt das Stoffmusterbuch ZR 2011/117.94 (Abb. 1) auf. Die Beschriftung des Buchrückens datiert das Buch auf 1882 und verweist mit »MEUBLES« auf Möbelstoffe. Das Buch ZR 2011/117.80 trägt die Beschriftung »Oberes-Lager«. Hier liegt eine maschinengeschriebene Bestellliste bei, die Bezeichnungen der im Buch vorhandenen Stoffmuster enthält. Die Liste ist auf den 30.09.1949 datiert und ermöglicht so Rückschlüsse auf die ungefähre Entstehungszeit der Muster. Das Buch ZR 2011/117.17 zeigt verschiedene gewebte Borten (Abb. 2). Zusätzlich lagen lose vier Teilstücke von Hauben bei. Der Bestand enthält jedoch auch Formate jüngerer Datums, wie beispielsweise das Objekt ZR 2011/117.88. Die enthaltenen Stoffmuster zeigen Proben von Stoffwindeln, wie sich auf dem Etikett lesen lässt. Die Aufschrift »3/65« könnte als Datierung gedeutet werden.

Einige der Objekte tragen Etiketten mit der Aufschrift: »Kgl. Höh. Webschule/ Münchenberg (Jahr 19...)/No:... i. St.-M.-Verzeichnis/Abt.... No..../Anz. d. Abschn.:...«. So auch das Tafelkonvolut ZR 2011/117.96, das insgesamt 138 Tafeln umfasst (Abb. 3). Die Tafeln enthalten zum Teil über 20 übereinanderliegende Stoffmuster. Eine Besonderheit stellen die drei Leporellos dar, da es sich dabei um eine eher wenig verbreitete Form der Musterpräsentation handelt. Das Objekt ZR 2011/117.50 zeigt zum Teil sehr großflächige Stoffproben, die eine ganze Seite einnehmen. Auch die Präsentation mit goldenen Verzierungen ist auffällig. Ein Stempel gibt Aufschluss über Hersteller und Datierung: »SOCIÉTÉ FRANCAIS du NOUVEAU VELOURS/25 JUIL 1913/26, Bd Bonne-Nouvelle, 26/PARIS« (Abb. 4).

Lehr- und Unterrichtsmaterialien

Der Gruppe der Lehr- und Unterrichtsmaterialien lassen sich 19 Objekte zuordnen. Auch hier zeigt sich der Bestand heterogen. Die Bücher ZR 2011/117.20–.22 befassen sich mit Gewebetechnologie und beinhalten neben Mustervorlagen auch entsprechende Stoffmuster, die Beschriftung der Einbände datiert die Bücher »um 1860« und nennt Studienrat Wilhelmi aus Krefeld als Verfasser. Ob sich die Objekte



Abb. 1 | Stoffmusterbuch »MEUBLES«, 1882, Inv.-Nr. ZR 2011/117.94 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotografin: Theresa Hahn).

Abb. 2 | Borten im Musterbuch Inv.-Nr. ZR 2011/117.17 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotografin: Theresa Hahn).





Abb. 3 | Etikett der Königlichen Höheren Webschule Münchberg im Musterbuch Inv.-Nr. ZR 2011/117.96, 1915 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf:in: Theresa Hahn).

mit der Webschule Krefeld in Verbindung bringen lassen und ein Austausch zwischen den Schulen stattfand, wäre zu recherchieren.

Es sind weitere Lehrmaterialien mit technischem Schwerpunkt vorhanden, ein Beispiel dafür ist eine Zusammenstellung der Vorträge an der Abendschule der Volkshochschule Hof über die Technologie der Jacquardweberei. ZR 2011/117.97 zeigt gedruckte »Renaissance Ornamente« (Abb. 5), ZR 2011/117.90 augenscheinlich handgemalte Motive. Auch hier lassen sich jüngere Objekte wie eine Farbtonkarte und ein 7-bändiger »Melangen Atlas« finden. Als Besonderheit ist hier noch das Buch ZR 2011/117.52 zu nennen. Der Aufdruck am Ende der Seiten verweist auf



Abb. 4 | Leporello mit Stempel des Herstellers »SOCIÉTÉ FRANÇAISE du NOUVEAU VELOURS / 25 JULI 1913 / 26, Bd Bonne-Nouvelle, 26 / PARIS«, Inv.-Nr. ZR 2011/117.50, 1913 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf:in: Andreas Brücklmair).

die »Königl. Höhere Webschule-Münchberg, Bayern«, der auf dem Einband angegebene Titel »Musterzerlegung 1906–07« und die Gestaltung der Seiten lassen vermuten, dass es sich um ein im Unterricht von einem Schüler angefertigtes Dokument handelt (Abb. 6).

Sonstige Objekte

Neben den oben genannten Objekten befanden sich zwei gewebte Bilder, eine Sammlung von 20 Blättern der MAN (Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg) mit Kunstdrucken und drei Kalender aus den 1970er Jahren im Gesamtkonvolut. Die gewebten Bilder zeigen zum einen ein Paar an einem Fluss und zum anderen ein Portrait von Friedrich August König von Sachsen. Da die Textilschule Münchberg für ihre Bildwebereien in Jacquard-Technik mehrfach ausgezeichnet wurde, wäre hier ein Bezug zur Schule denkbar. Die Drucke der MAN weisen einen Stempel der

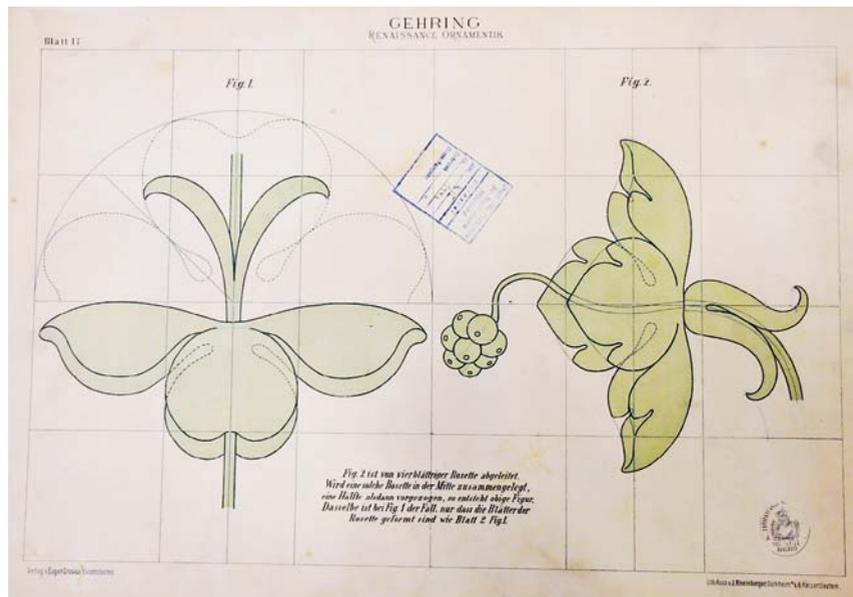


Abb. 5 | »Renaissance-Ornamente«, Ausschnitt aus Tafel Inv.-Nr. ZR 2011/117.97.08 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Theresa Hahn).

Bücherei der Fachhochschule auf und könnten dort als Inspirationsquelle für neue Muster gedient haben. Ein Zusammenhang der Kalender, die z. B. Fernseh fotografie thematisieren, mit den sonstigen Objekten des Bestandes ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen.

Rechercheergebnisse zum Gesamtbestand Münchberg

In der Festschrift zum 125-jährigen Jubiläum der Textilschule befinden sich mehrere Abbildungen von Stoffmustern. Eine dieser Abbildungen⁹ lässt sich dem rechten Muster der Tafel ZR 2011/117.23.59 zuordnen. Eine Bildunterschrift zu einem anderen Stoffmuster¹⁰, das Tafel ZR 2011/117.105.01 (Abb. 7) zuzuweisen ist, gibt

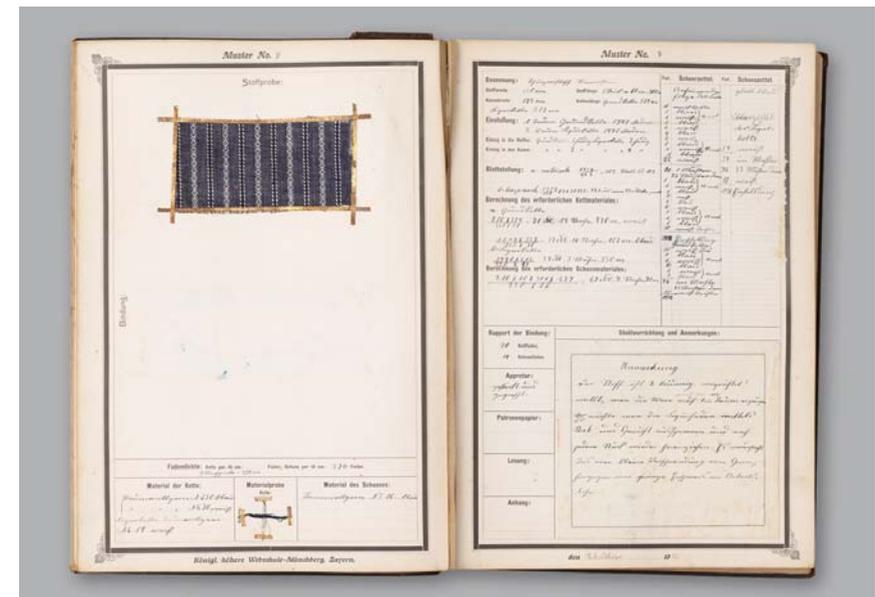


Abb. 6 | »Musterzerlegung 1906–07«, Inv.-Nr. ZR 2011/117.52 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmaier).

Auskunft über die Muster: »Abb. Rechts und Abb. Seite 3: Aus der Gewebesammlung der Fachhochschule. Seidenjacquardgewebe, 1 kettig – 1 schüssig, nach authentischen Vorbildern gewebt/Ende des 19. Jahrhunderts.«¹¹ Um mehr über die hier genannte Gewebesammlung zu erfahren, wurde eine Anfrage an die Textilschule Münchberg gestellt. Nach Auskunft von Frau Prof. Anita Oswald¹² sind keine weiteren Informationen verfügbar. Dies sei dem Umstand zuzuschreiben, dass die Sammlung nie systematisch gepflegt und katalogisiert wurde. Aus diesem Grund – und um eine Zerstörung durch schlechte Lagerungsbedingungen zu vermeiden – wurde der gesamte Bestand der vorhandenen Stoffmusterbücher an das Staatliche Textil- und Industriemuseum (tim) abgegeben.

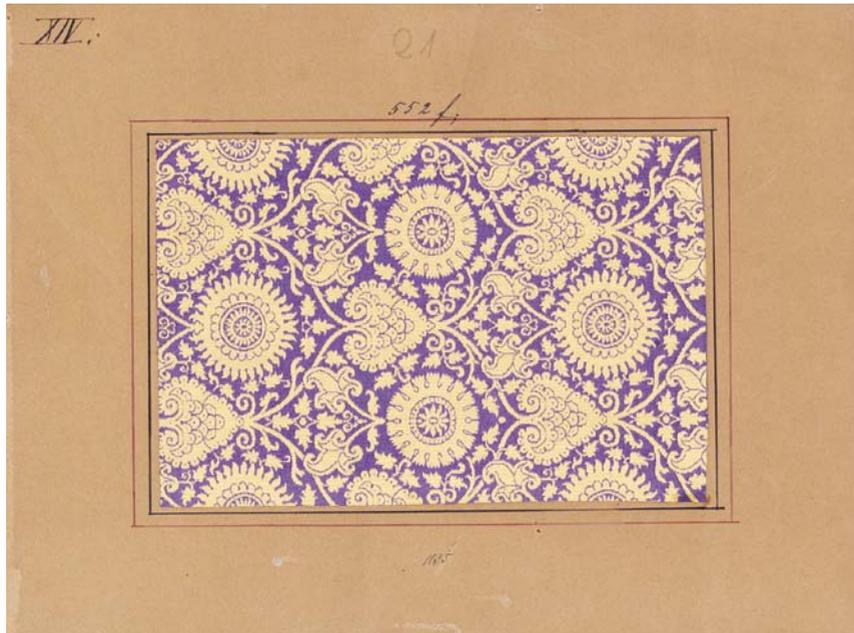


Abb. 7 | Seidendamast, Ende des 19. Jahrhunderts, lt. Beschriftung nach Vorbildern von Geweben aus Italien des späten 16. bis frühen 17. Jahrhunderts, Inv.-Nr. ZR 2011/117.105.01 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Das Tafelkonvolut der Firma Carl Giani

Schon bei der ersten Sichtung der Objekte fiel das Tafelkonvolut ZR 2011/117.23 besonders auf. Der mit Leder bezogene Einband ist mit zwei Wappen und der Aufschrift »Dem Bayerischen Nationalmuseum/Carl Giani« bestickt (Abb. 8). Im Inneren lagen die Tafeln lose aufeinander. Bei der Durchsicht zeigten sich außergewöhnliche Muster mit hoher Farbintensität, darunter auch Brokat- und Samtstoffe.



Abb. 8 | Einband des Tafelkonvolutes der Firma Carl Giani, Inv.-Nr. ZR 2011/117.23 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotograf: Andreas Brücklmair).

Auch die dargestellten Motive waren im Blick auf die bisher bearbeiteten Objekte des Gesamtkonvolutes auffallend. Darauf soll in einem Exkurs zu den Dessins noch genauer eingegangen werden.

Umfang und Inhalt

Das Tafelkonvolut der Firma Carl Giani besteht aus insgesamt 59 Tafeln mit Webmustern und einem dazugehörigen Behältnis. Zusätzlich lag den ca. 24 x 31 cm großen Tafeln eine handschriftliche Notiz bei: »Historische Gewebe/Tafel 1–77/blauwe Ziffern gelten.« In einer anderen Handschrift und unter Verwendung einer anderen Farbe wurde die Anmerkung »aus Nymphenburger Gobelin-Manufaktur, um 1600–1700« ergänzt.

Ebenfalls ungewöhnlich war die Vielzahl der vorhandenen Beschriftungen mit Nummern und Klebeetiketten auf den Tafeln. So wurden drei verschiedene Etiketten und mindestens 5 handschriftliche Nummern pro Tafel dokumentiert. Vermutlich handelte es sich dabei um Musternummern der Stoffe, ein genauer Hinweis auf die Bedeutung der einzelnen Ziffern war jedoch nicht auffindbar. Bei der weiteren Bearbeitung des Gesamtbestands Münchberg wurden 13 weitere Tafeln entdeckt, die dem Konvolut augenscheinlich zuzuordnen sind. Diese waren zusammen mit anderen Mustern oder ganzen Originalseiten aus Musterbüchern auf dunklem Karton befestigt und mit Objektschildern versehen (Abb. 9). Dieser Bestand wurde als eigenes Konvolut unter der Nummer ZR 2011/117.105 inventarisiert. Das Beispiel dokumentiert die neue Nutzung der Tafeln im Schulbetrieb.

Exkurs: Die Dessins der Stoffmuster

Die Gestaltung der Stoffe und Borten des Tafelkonvoluts der Firma Carl Giani ist vielfältig und beinhaltet eine Fülle an verschiedenen Dessins. So zeigen sich unter anderem Blumen, Ranken und geometrische Muster, sowie Ornamente und Tierdarstellungen wie Hirsche, Adler und Greife. Aber auch religiöse Motive wie das Christusmonogramm IHS sind zu sehen. Joseph Braun beschreibt in seinem »Handbuch der Paramentik«¹³ unter anderem Greife, Löwen, Leoparden, Hirsche, Drachen, strahlende Sonnen, Kreuze und weibliche Figuren als mögliche christliche Symbolik der Muster. Als charakteristisch für das ausgehende Mittelalter bezeichnet er das sogenannte Granatapfelmuster, das seinen Ursprung im Orient hat und in Italien weiterentwickelt wurde.¹⁴ Es zeigt ein zentrales Motiv in einer kreisförmigen Umrahmung mit segmentierter Kontur und Spitzen, die nach außen zeigen. Das zentrale Motiv kann sowohl die stilisierten Kerne des Granatapfels als auch ähnliche florale Objekte nachbilden. Das Motiv wurde im Laufe der Zeit modifiziert und interpretiert, sodass unter anderem eine Blumenvase den in der Mitte platzierten stilisierten Granatapfel ersetzen kann. Das Dessin wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von österreichischen und deutschen Textilherstellern wieder aufgegriffen.¹⁵ Dies betrifft auch die Textilien des Tafelkonvoluts, die Verwendung



Abb. 9 | Vermutlich ursprünglich dem Konvolut Carl Giani zugehörige Tafeln in neuer Zusammenstellung, Inv.-Nr. ZR 2011/117.105 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotografin: Theresa Hahn).

auch im Bereich der Paramentik liegt nahe, zumal Carl Giani als Produzent von Seiden- und Paramentenstoffen in Erscheinung trat.¹⁶ Die Restauratorin des Staatlichen Textil- und Industriemuseums datierte die Tafeln auf Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts. Die verwendeten Motive lassen sich jedoch schon deutlich früher nachweisen. Der Granatapfel lässt sich auf mehreren Tafeln des Konvoluts wiedererkennen. Am deutlichsten tritt dies bei Tafel ZR 2011/117.23.04 hervor

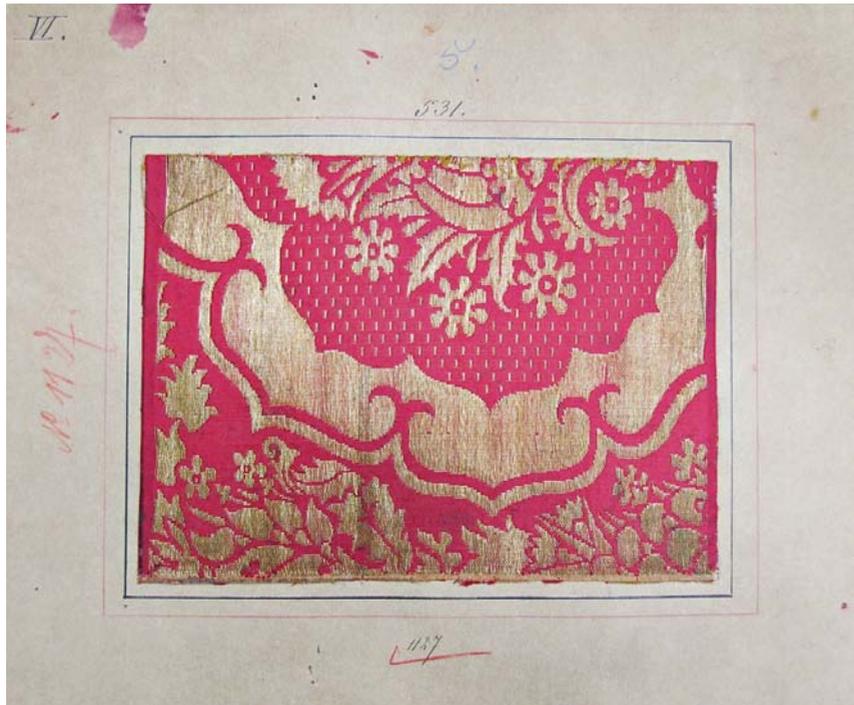


Abb. 10 | Granatapfelornamentik auf einer Tafel des Konvolutes der Firma Carl Gianj, Inv.-Nr. ZR 2011/117.23.04 (Foto: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), Fotografin: Theresa Hahn).

(Abb. 10). Aber auch die Dessins der Stoffe auf den Tafeln Nr. 01, 02, 09, 12, 20, 22, 23, 44, 48, 50 und 58 könnten entsprechend interpretiert werden. Die Deutung in einem christlichen Kontext ist nur eine mögliche Interpretation der vorhandenen Motive. Ob die Gewebe als Paramentenstoffe oder als Dekorations- bzw. Möbelstoffe verwendet wurden, lässt sich nicht abschließend bestimmen.

Die Tafel ZR 2011/117.105.07 (Abb. 9) zeigt auf der linken Seite ein Stoffmuster mit Adler- und Hirschmotiven. Der darunter angebrachte Objekttext lautet: »Seidendamast, Ende 19. Jahrh. /nach Original oder Abbildung/ eines Gewebes aus Italien (Venedig, um 1400, Bellini²⁷-Stil)«. Rechts daneben ist ein Druck gotischer Motive der Kunstanstalt Wieprecht aus Plauen angebracht, der in der linken oberen Ecke dasselbe Motiv wie das Stoffmuster zeigt. Hier gibt ein Objektschild nähere Auskunft: »Abbildung des Originalgewebes/ »Hirsche unter strahlenden Wolken«/Kgm Berlin«. Die Abkürzung »Kgm« bezieht sich auf das Kunstgewerbemuseum Berlin. Dasselbe Muster findet sich in einer anderen Farbstellung auch auf der Tafel ZR 2011/117.59 (Abb. 11). Otto von Falke bezeichnet das vorliegende Muster als venezianisch und datiert es auf das 15. Jahrhundert. Es gilt als Hauptstütze bei dem Versuch, italienische Muster in einem christlichen Kontext zu deuten, geht jedoch auf Jagdszenen zurück. Er gibt als Quelle des Musters ebenfalls das Kunstgewerbemuseum Berlin an.¹⁸ Ein Vergleich mit den dortigen Beständen könnte nähere Auskünfte geben.

Die Provenienz der Tafeln

Eine handschriftliche Notiz, die dem Konvolut beilag, verweist auf die Nymphenburger Gobelinmanufaktur. Hier ergaben sich Ansatzpunkte für weitere Recherchen im Bereich der Bayerischen Schlösser. Erste Literaturrecherchen zu den Schlössern und den königlichen Gobelin-Manufakturen im 17. und 18. Jahrhundert ergaben keine Ergebnisse. Durch die Vermittlung des Museums war es möglich, einen Besuch bei Herrn Dr. Johannes Pietsch¹⁹ im Bayerischen Nationalmuseum in München zu arrangieren. Bei der Sichtung der vorhandenen Unterlagen und beim Vergleich der vorhandenen Stoffmuster mit dem Bestand aus den Manufakturen konnten hier jedoch ebenfalls keine Hinweise gefunden werden. Jedoch fiel Herrn Pietsch bei der Sichtung der Fotografien des Bestandes auf, dass die auf der Rückseite angebrachten Etiketten (Abb. 11) solchen aus dem Bayerischen Nationalmuseum entsprechen.



Abb. 11 | Rückseite der Tafel
Inv.-Nr. ZR 2011/117.23.53
mit Inventarnummern des
Bayrischen Nationalmuseums
(Foto: Staatliches Textil-
und Industriemuseum
Augsburg (tim), Fotograf:
Andreas Brücklmair).

Eine stichprobenartige Überprüfung der Nummern in der Datenbank des Bayerischen Nationalmuseums zeigte, dass die Objekte noch gelistet, jedoch als fehlend, bzw. nicht auffindbar, markiert sind. Die Nummern auf der Rückseite der Tafeln zeigen verschiedene Arten von Inventarnummern des Museums. Durch diese ließ sich im sog. Saalbuch von 1886 ein Eintrag zum Konvolut finden. Diese Bücher dokumentieren die im jeweiligen Saal ausgestellten Objekte im ehemaligen Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums in der Maximilianstraße. In diesem Fall betrifft

dies das Buch des Saals 18 im 1. Obergeschoss, der einen Teil der Textilsammlung zeigte. Die Tafeln waren nach Angaben in dem Saalbuch ein Geschenk des Fabrikanten Carl Giani aus Wien und zeigen »moderne Imitationen« alter Muster (Abb. 12). Die Tafeln wurden in einem »eigens von der Fabrik für das Museum bestimmten Behälter« gelagert. Dies beweist, dass sich die Tafeln früher im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums befunden haben und sich noch immer in ihrer originalen und dafür angefertigten Hülle befinden.

Die Rechercheergebnisse zum Tafelkonvolut der Firma Carl Giani

Die Eintragungen im Saalbuch (Abb. 12) gaben bei späterer, näherer Betrachtung Aufschluss über die Beschriftungen der Tafeln. Lediglich über die Bedeutung der blauen Ziffern lassen sich nur Vermutungen anstellen. Dem Saalbuch ist zu entnehmen, dass die Tafeln am 25.03.1920 verkauft wurden. Ein Brief des Bayerischen Nationalmuseums an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus erwähnt den möglichen Verkauf eines Teils von ausgesonderten Objekten der Gewebesammlung an die Textilschule Münchberg.²⁰ Möglicherweise dokumentieren die blauen Vermerke im Saalbuch den an die Textilschule Münchberg abgegebenen Bestand. Auch auf den Tafeln befinden sich fortlaufende blaue Ziffern. Es wäre zu prüfen, ob die Inventarnummern der an Münchberg verkauften Tafeln (vierstellig, schwarz, vgl. Abb. 10) mit den im Saalbuch durchgestrichenen Inventarnummern der mutmaßlich abgegebenen Stoffe übereinstimmen. Ein Gegenvermerk in den Akten der Textilschule zum Erhalt des Konvoluts konnte nicht recherchiert werden, da keine weiteren Informationen zum Bestand der Textilschule Münchberg vorhanden sind.

Als möglicher Käufer für den anderen Teil wird die Firma Bernheimer erwähnt. Dabei handelt es sich um einen seit 1864 tätigen Kunsthandel aus München, der noch heute besteht.²¹ Eine Anfrage könnte Aufschluss zu Ankauf und Verbleib der Tafeln bringen, die Recherchen in diese Richtung auszuweiten war im Rahmen der Bachelorarbeit allerdings nicht zu leisten, zumal der Fokus auf dem nach Münchberg abgegebenen Bestand lag.

Inventar-Nr.	Benennung der Gegenstände
1187	Seide (mit Wappen) (= M 4086 in Sach. 8)
1188	Wolle (= M 2877 S. 11)
1189	Wolle (= M 4086 in Sach. 8)
1190	Wolle (= M 2877 S. 11)
1191	Wolle (= M 4086 in Sach. 8)
1192	Wolle (= M 2877 S. 11)
1193	Wolle (= M 4086 in Sach. 8)
1194	Wolle (= M 2877 S. 11)
1195	Wolle (= M 4086 in Sach. 8)
1196	Wolle (= M 2877 S. 11)
1197	Wolle (= M 4086 in Sach. 8)
1198	Wolle (= M 2877 S. 11)
1199	Wolle (= M 4086 in Sach. 8)
1200	Wolle (= M 2877 S. 11)

Abb. 12 | Eintragung zu Beständen der Firma Carl Gianì im Saalbuch Nr. 18 des Bayerischen Nationalmuseums München, (Bayerisches Nationalmuseum München, Dokumentation, Fotografien: Theresa Hahn).

Carl Gianì

Als Schenker des Konvoluts wird im Saalbuch die Firma Gianì aus Wien genannt. Vermutlich handelt es sich also bei dem rechten gestickten Wappen auf dem oben beschriebenen Behältnis um das bis 1925 verwendete Wiener Stadtwappen.²² Die

Stickerei gibt zusätzlich Aufschluss über den Vornamen des Fabrikanten: Carl. Nach ausführlichen Recherchen ließen sich diverse Informationen zu seiner Person finden.

Die Firma Carl Gianì jun. befand sich Anfang der 1920er Jahre am Schottenfeld im 7. Gemeindebezirks Wien. In dem sich von der Mariahilfer Straße bis zur Schottenfelder Kirche ausbreitenden Viertel, das auch »Brillantenviertel« genannt wurde, waren vor allem vermögende Seidenwebereien und -stickereien angesiedelt. Dies berichtet Friedrich Czerny, der Enkel Carl Gianì jun.²³ Ein Eintrag im Firmenbuch von 1859 bestätigt eine »k. k. land. Priv. Seidenzeug-, Sammet- und Dünntuch-Fabrik«²⁴ unter dem Namen Gianì am Schottenfeld in der Mariahilfer Haupt-Straße 211. Diese ist jedoch auf Herrn Josef Gianì angemeldet. Ein weiterer Eintrag gibt Auskunft über den bürgerl. Weiß- und Kurzwarenhändler Josef Gianì, seine Frau Amalie Gianì sowieso seinen Neffen Carl Gianì. Josef Gianì unterhält eine »Niederlage«²⁵ seiner Seidenzeug-Fabrik in der Seilergasse 1073 sowie andere Niederlagen seiner Erzeugnisse in Linz, Graz und Brünn.²⁶ »Niederlage« wurde früher in der Bedeutung Lager oder Zweitgeschäft verwendet, was auf ein Ladengeschäft hindeutet.²⁷ In einem Wiener Stadtführer von 1880 wird ein Geschäft »Gianì« in der Seilergasse 10 für »Seidenwaren (Paramente)« empfohlen.²⁸

Im Zusammenhang mit der Wiener Weltausstellung und der Inneneinrichtung der k. k. Hofoper Wien lassen sich ebenfalls Informationen zu Carl Gianì finden. Er bestickte unter anderem noch heute erhaltene Stoffe für den Salon des Kaisers und der Kaiserin in der k. k. Hofoper Wien.²⁹ Auch bei der Ausgestaltung des Kaiserpavillons auf der Wiener Weltausstellung 1873 wirkte er mit. So zierte den Salon des Kaisers eine von Gianì gewirkte Tapete mit gelbem Grund und einem zierlichen roten Muster, die je nach Blickwinkel mehr rot oder gelb erschien.³⁰ In einer Publikation zur Wiener Weltausstellung findet sich ein weiterer Hinweis auf die Entwicklung der Firma Gianì: »Schon längst steht Gianì mit seinen Brokaten und Seidenstoffen durchaus selbstständig da, anfangs mehr auf kirchlichem Gebiete, jetzt aber auch nicht minder der Decoration der Wohnung mit stilistischen Vorhang- und Möbel-

stoffen zugewendet.»³¹ Der Name Carl Giani lässt sich in den Wiener Adressbüchern von 1859 bis 1939 nachweisen.³² Während der Recherche wurden die einzelnen Jahrgänge überprüft, ein genauer Nachweis aller Einträge zu Carl Giani wäre jedoch zu umfangreich ausgefallen. Die vorliegenden Informationen lassen vermuten, dass die Weberei von Josef Giani an seinen Neffen Carl Giani und dann an Carl Giani jun. weitervererbt wurde. Die bisher gesammelten Hinweise sind nur bruchstückhaft, liefern aber Anhaltspunkte zu vertiefenden Recherchemöglichkeiten. In der Publikation »Kaiserliche Interieurs« wird eine Abgabe der Inneneinrichtungsgegenstände an die Vorgängereinstitution des Österreichischen Museums für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (MAK) erwähnt.³³ Nach Auskunft von Frau Dr. Barbara Karl, der Kustodin im Bereich Textilien und Teppiche des Museums, befinden sich drei Musterbücher mit Kirchenstoffen und einige Stoffe von Carl Giani in der Sammlung des MAK. Auch hier wäre eine spätere, tiefer greifende Überprüfung möglich.

Fazit

Die Recherchen zum Tafelkonvolut der Firma Carl Giani führten zu mehreren Ergebnissen. Die Provenienz des Konvolutes konnte ausgehend vom Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) über die Textilschule Münchberg und das Bayerische Nationalmuseum München bis zur Seidenfabrik Carl Giani in Wien zurückverfolgt werden. Dabei wurde deutlich, dass sich die Tafeln noch in dem speziell angefertigten Behältnis befinden. Die Beschriftungen der Tafeln, die bei der Ersterfassung nicht näher erklärt werden konnten, wurden zum Teil dem Bayerischen Nationalmuseum zugeordnet. Sie konnten durch Einträge im Saalbuch aufgeschlüsselt und in einen Zusammenhang gebracht werden. Ebenfalls war es möglich, erste Hinweise zu den Motiven der Stoffmuster und ihrem Hersteller Carl Giani zu recherchieren. Dies bietet eine gute Grundlage für weitere Nachforschungen. Auch wird klar, dass eine genaue Untersuchung der Objekte ungeahnte Details aufzeigen kann. In diesem Fall konnte der Weg eines speziellen Tafelkonvoluts zwischen verschiedenen Institutionen, Städten und Ländern recherchiert werden. ■

Anmerkungen

- 1 | LOIBL/MURR 2010, S. 14.
- 2 | Vgl. LOY 2004, S. 8–14.
- 3 | Vgl. LOY 2004, S. 31–32.
- 4 | Vgl. LOY 2004, S. 60–61.
- 5 | Homepage der Textilschule Münchberg: <http://www.textilschule.de/index.php/uns.html> (Stand 16.12.2014, 23:05 Uhr).
- 6 | Homepage der Hochschule Hof: <http://www.hof-university.de/studieninteressierte/studienangebot/textildesign-ba.html> (Stand 16.12.2014, 23:20 Uhr).
- 7 | Leporello ist die Kurzform für Leporelloalbum. Dabei handelt es sich um ein harmonikaartig zusammenzufaltendes Buch bzw. Album. Vgl. Homepage des Wörterbuchs Duden Online, Stichwort »Leporello«: http://www.duden.de/rechtschreibung/Leporello_Streifen_Papier (Stand 03.06.2014, 10:07 Uhr).
- 8 | Bspw. die Objekte mit den Erfassungsnummern ZR 2011/117.100 und ZR 2011/117.106.
- 9 | BÜHRLE 1979, S. 3.
- 10 | BÜHRLE 1979, S. 15.
- 11 | BÜHRLE 1979, S. 14.
- 12 | Frau Prof. Anita Oswald lehrt im Bereich Ingenieurwissenschaften und Textildesign an der Hochschule Hof, Abteilung Münchberg.
- 13 | BRAUN 1912. Als Paramente werden Textilien bezeichnet, die im sakralen Bereich verwendet werden.
- 14 | Vgl. BRAUN 1912, S. 15f.
- 15 | Vgl. BRAUN 1912, S. 15f.
- 16 | Vgl. WOERL 1880, S. 20.
- 17 | Jacopo Bellini war einer der wenigen Musterzeichner des 15. Jahrhunderts, dessen Skizzen sich zum Teil erhalten haben. Vgl. FALKE 1913, S. 92ff.
- 18 | FALKE 1913, S. 92ff.
- 19 | Dr. Johannes Pietsch ist Referent für Kleidung und Textilien am Bayerischen Nationalmuseum München.
- 20 | Bayerisches Nationalmuseum München, Dokumentation, Dok. 1158, Mappe 2.
- 21 | Vgl. Homepage der Kunsthandelsfirma Bernheimer: <http://www.bernheimer.com/> (Stand 17.05.2014, 21:28 Uhr).

- 22 | Vgl. **GRENSER 1866**, Tafel 1 und Homepage der Stadt Wien: <http://www.wien.gv.at/kultur/archiv/geschichte/zeugnisse/wappenbuch.html> (Stand 17.05.2014, 15:37 Uhr).
- 23 | **CZERNY 2004**, S. 113.
- 24 | **PERNOLD 1859**, S. 55.
- 25 | **PERNOLD 1859**, S. 55.
- 26 | **PERNOLD 1859**, S. 55.
- 27 | Homepage des Wörterbuchs Duden online, Stichwort »Niederlage«: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Niederlage> (Stand 21.05.2014, 13:20 Uhr).
- 28 | Vgl. **WOERL 1880**, S. 20.
- 29 | **HANZL/OTTILINGER 1997**, S. 369ff.
- 30 | **HANZL/OTTILINGER 1997**, S. 376.
- 31 | Vgl. **LÜTZOW 1875**, S. 63.
- 32 | Vgl. Homepage der Wienbibliothek digital, Bereich Lehmann's Wohnungsanzeiger: <http://www.digital.wienbibliothek.at/periodical/structure/5311> (Stand 21.05.2014, 15:01 Uhr).
- 33 | Vgl. **HANZL/OTTILINGER 1997**, S. 380.

Literatur

- | **BRAUN 1912**: **Joseph Braun**, *Handbuch der Parametik*, Freiburg im Breisgau, 1912 (Online verfügbar unter: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1912>; Stand 13.12.2014, 21:10 Uhr).
- | **BÜHRLE 1979**: *Die Münchberger Webschule vor dem Hintergrund der Entwicklung der oberfränkischen Textilindustrie*; in: *125 Jahre textile Ausbildungsstätten Münchberg, Teil I der dreiteiligen Festschrift*; Münchberger Textilausbildungsstätten 1979.
- | **CZERNY 2004**: **Friedrich Czerny**, in: **Stiglat, Klaus**, *Bauingenieure und ihr Werk*, Berlin 2004, S. 113–118.
- | **FALKE 1913**: **Otto von Falke**, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*. Band 2, Berlin 1913 (Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/falke1913bd2>; Stand 14.12.2014, 10:00 Uhr).
- | **GRENSER 1866**: **Alfred Grenser**, *Das Wappen der Stadt Wien. Seine Entstehung und Geschichte*, Wien 1866 (Online verfügbar unter: https://books.google.de/books?id=ddFSAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false; Stand 14.12.2014, 10:03 Uhr).

- | **HANZL/OTTILINGER 1997**: **Lieselotte Hanzl, Eva B. Ottilinger**, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform*, Wien, Köln, Weimar 1997.
- | **LOIBL/MURR 2010**: **Richard Loibl, Karl Barromäus Murr**, *Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg. Museumsführer*, Augsburg 2010.
- | **LOY 2004**: **Walter Loy**, *150 Jahre textile Ausbildungsstätten Münchberg. 1854–2004*. Teil 1: *Von der Webschule zum Staatlichen Berufsausbildungszentrum Textil-Bekleidung und zur Fachschule in Münchberg*; in: **Regierung von Oberfranken**, *Heimatbeilage zum Oberfränkischen Schulanzeiger*, Nr. 314, Bayreuth 2004.
- | **LÜTZOW 1875**: **Carl von Lützwow (Hrsg.)**, *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung*, Leipzig 1875 (Online verfügbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/luetzwow1875/0054>; Stand 14.12.2014, 10:06 Uhr).
- | **PERNOLD 1859**: **Emanuel Pernold**, *Firmenbuch. Enthaltend nach alphabetischer Ordnung alle bei dem hohen k. k. Handelsgerichte in Wien protokollierten Handels-, Fabriks- und Gewerbsfirmen*, Wien 1859.
- | **WOERL 1880**: **Leo Woerl**, *Wien. Ein Führer durch Wien und seine Umgebung*, 1880 (Online verfügbar unter: <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/structure/359546>; Stand 14.12.2014, 10:08 Uhr).
- | **STAATLICHES TEXTIL- UND INDUSTRIEMUSEUM AUGSBURG 2012**: *Pressemappe des Staatlichen Textil- und Industriemuseums*, Augsburg 2012 (Online verfügbar unter: <http://www.timbayern.de/wp-content/uploads/2012/08/pressemappe-tim-staatliches-textil-und-industriemuseum-2012.pdf>; Stand 28.11.2014).

Wieland Poser

Forschung zur Produktgeschichte von Ziviltextilien in Deutschland im Zeitraum 1885–1937

Für die Technik der Gewebe

Allgemeine Bemerkungen zu geschichtlichen Betrachtungen

Geschichte, auch die der Produktgeschichte von Ziviltextilien, zielt auf die bewusste kritische Aufarbeitung der historisch gegebenen Zeitzeugnisse. Sie wird dadurch zur Basis unseres Tuns und bietet gegebenenfalls Maßstäbe, die den eigenen und gegenwärtigen gestalterischen Zielen Richtungen geben. So kann es möglich werden, dass unser Wirken in der Gegenwart an den Ergebnissen aus der Geschichte gemessen wird.

Produktgeschichte als Kulturgeschichte ist kein Museum tot abgelegter Gegenstände. Schon gar nicht wird sie begriffen als Steinbruch für formale Anregungen. Sie zielt besonders darauf ab, Produkte als bedeutungstragende Gestalten zu erkennen. Sie sind die Formen von Inhalten in einem geschichtlich definierten Zeitraum. Es gilt sie zu entschlüsseln! Das kann nur soweit gelingen, wie weitere zeitgleiche Quellen überhaupt nutzbar aufgeschlossen werden können. Es gilt nachzuweisen, inwieweit bestimmte Gebrauchsweisen und Bedeutungsmomente tradiert wurden. »Damit Vergangenes zur Geschichte wird, muss es Relevanz für die Gegenwart haben. Aber auch: Relevanz für die Gegenwart hat nur das bewusst aufgearbeitete.«¹ Das schließt unbedingt den sorgfältigen Umgang mit dem geschichtlichen Erbe in materieller und ideeller Form ein. Dieser ist überhaupt die Basis, dass sich Fortschritt und Kultur entwickeln können. Eine Verweigerung gegenüber dem geschichtlichen Erbe führt dagegen zur Offenheit für Beliebigkeit und Willfährigkeit.

Produkte historisch zu betrachten bedeutet, sie als gesellschaftliche Gegenstände in sozialer und kultureller Sicht zu sehen. Wir haben trotz langer und tiefer Geschichte in dem Fach der Ziviltextilien kaum gelernt, dass Produkte nach ihren Veräußerungen und Veröffentlichungen durch ihren Gebrauch zu gesellschaftlichen Erzeugnissen werden. Sie finden dabei Einlass in die gesamte Welt der von den Menschen erzeugten Gegenständlichkeit. Von da aus erfahren die Produkte auf Grund ihrer qualitativen Merkmale und der Häufigkeit ihres Vorkommens wirksame Bewertungen in direkter oder auch in indirekter Weise. Sie stehen im Vergleich zu gleichen und anderen Erzeugnissen weiterer Konkurrenten und Branchen. Die Produkte werden entsprechend in bewusster, aber auch in unbewusster Weise eingeordnet in eine gesellschaftlich existente Werteskala. Im Ergebnis steht ihr »Marktwert«. Auf diese Weise verharren die Erzeugnisse nicht mehr im Status von Waren, sondern werden zu Bestandteilen einer Gegenstandskultur. Diese Phänomene sind keine Zufallswerte, sondern beeinflussbar, d. h. durch die Unternehmen gestaltbar!

Da eine Geschichte für Ziviltextilien bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht erarbeitet ist, wird es schwieriger, Fundamente zu finden, die es gestatten, auch die Berliner Funde von Ziviltextilien der Kollektionsmusterbüchern in der HTW Berlin einzuordnen und werten zu können. Erst wenn eine systematische Aufarbeitung erfolgt ist, können sichere Aussagen möglich werden. Die hier skizzierte Forschungsarbeit sollte dazu erste Fundamente bieten.

Ziviltextilien!

Der Begriff »Ziviltextilien« meint im Folgenden alle Textilien, die im täglichen, zivilen Leben Anwendung finden, wie Kleider-, Möbel- oder Dekorationsstoffe. Demgegenüber stehen Textilien für den Einsatz als technisch-intelligente Erzeugnisse. Ziviltextilien sind eine Gegenständlichkeit, die allen Menschen seit mehr als tausenden von Jahren in beständiger und mehrfacher Weise in allen Lebenslagen und

Lebenssituationen sehr nahe kommt. Sie sind ihre zweiten und dritten Häute. Sie schützen die Menschen und schmücken sie, sie dienen der Repräsentation und Darstellung eines gesellschaftlichen Status. Auch für die Zukunft wird es kaum Alternativen zu Ziviltextilien geben. Durch diese engen Beziehungen zu den Menschen als beständige Nutzer wird die Primärfunktion dieser Textilien bestimmt. Dies ist nicht, wie vielfach angenommen, die praktische, sondern die »*Ästhetische Funktion*«, bestehend aus den Detailfunktionen der *Wahrhaftigkeit*, der *Wertorientierung* und der *kulturellen Bedeutsamkeit*. Diese ästhetische Funktion hat, wie zu oft behauptet, mit subjektiv oder geschmacklich begründeten Urteilen nichts zu tun. Im Wesentlichen befragen diese Funktionsaspekte, welchen Einfluss die Erzeugnisse in allen Phasen der Nutzung auf den Menschen nehmen (Wunschmotivierung, Erwerb, Einordnung in bestehende Ensemble, Wandelbarkeit, Art der Nachnutzung, Aussonderung usw.). Ziviltextilien besitzen *genussbereitende*, *bildende* und *erziehende* funktionale Detailspekte, die weit über simple Trendinformationen hinausgehen könnten. Dies bedeutet vor allem, dass nur das, was die Wirtschaft in den Leistungsprofilen der Erzeugnisse gegenständlich anlegt, von Menschen erlernt und auch verlangt werden kann! Wahrgenommen werden diese Leistungen nur durch die komplexe Sinnesapparatur der Menschen. Textilien sind somit ein weit unterschätztes bedeutendes und besonderes polyfunktionales Medium.

Die *Wesensmerkmale* der Erzeugnisse sind ihr Ausdruck. Das Wesen wird hier verstanden als die Summe weitgehend beständiger Eigenschaften. Diese Merkmale sind gestaltbar. Nach Ansichten des Autors können sie bestimmt sein durch:

- ihr Verhältnis zur Geschichte: dies kann in geschichtsloser Weise oder in geschichtlicher Kontinuität erfolgen, schließt aber das seelenlose Kopieren geschichtlicher Vorbilder kategorisch aus;
- die Art ihres Auftretens: als Massenprodukt, Einzelerzeugnis oder Erzeugnis klein- oder auch großserieller Produktion;
- die Art der Nutzerorientierung: anonym vorfabriziert oder in nutzerbezogener Weise entworfen und produziert;

- die Art ihres Inhalts: als leere Oberflächlichkeit oder inhaltlich bedeutsam für die Menschen als ihre Nutzer (nicht für Händler!);
- die Art der geplanten Lebensdauer: schnell verfallfähig in physischer und/oder moralischer Weise, oder als Erzeugnisse mit längerer oder langer Lebensdauer;
- die Art ihres Wertes: als banale oder wertintensive Erzeugnisse in Übereinstimmung von Wesen und Erscheinung und der Einhaltung des Gebrauchswertversprechens;
- die Art der Vielgestaltigkeit: formal nivelliert oder mit ständig qualifizierter und erweiternder Arten- und Wesensvielfalt;
- die Art der Durcharbeitungen: oberflächlich oder entwickelt bis in die kleinsten und feinsten Details hinein, entsprechend ihrer spezifischen Anwendungsaufgaben;
- die Art der gesellschaftlichen Bedeutsamkeit: als belanglose oder kulturell bedeutsame Erzeugnisse.

Eigentlich sind die benannten Faktoren dauerhafte gestalterische Ziele, besonders für die Berufsgruppe der »entwerfenden Musterzeichner« der behandelten Zeitepoche oder auch heute für die Designer. Die Wesensmerkmale sind ständig zu optimieren, sollen Stillstand oder Rückschritt vermieden werden. Es wäre zu erforschen, ob diese Aufgabe jemals gestellt wurde.

Ergebnisse der Forschungsarbeit zu Ziviltextilien

Die Forschungstätigkeit des Autors konzentriert sich auf zwei Bereiche:

- Recherche und Analyse der Erzeugnisse nach qualitativen Aspekten, ihre Beschreibungen und Systematisierungen.
- Sammlung von gegenständlichen Belegen, mit dem Anliegen der Erarbeitung einer möglichst geschlossenen und systematisch angelegten Dokumentation, um wissenschaftliche Arbeit möglich werden zu lassen.

Recherche und Analyse der Erzeugnisse nach qualitativen Aspekten

Inhalte von Ziviltextilien

Bis zur Gegenwart konnten in der Literatur der letzten 100 Jahre keine Aussagen zu Inhalten von Ziviltextilien gefunden werden. Wer annimmt, dass Trends oder Stile deren Inhalte sind, bleibt an der Oberfläche und erfasst nicht das Thema. Diese Ansicht betrifft lediglich die Variierung ihrer Erscheinungsweisen zum Zweck der Schaffung immer neuer Kaufanregungen. Ansätze für die Inhalte der Ziviltextilien müssen in der engen Nähe der Textilien zu den Menschen als Träger und Nutzer gesucht werden.

Die Sinne, bzw. der komplexe Sinnesapparat des Menschen ist der Empfänger aller Mitteilungen, die auch Textilien aussenden. Die Sinne zu sensibilisieren, sie zu bereichern, um sie auch mit den textilen Mitteln »individualisierend genussfähig« zu machen, wäre die bedeutende Aufgabe und nicht ihre »Gleichschaltung« und »Verrohung« durch äußerliche und oberflächliche Trends. Der Umgang mit den Sinnen war schon 1907 bei der Gründung des »Deutschen Werkbundes« und später besonders im Bauhaus Gegenstand intensiver Erörterungen. Karl Marx schrieb im 19. Jahrhundert »... erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens, wird der Reichtum der menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt... Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.«²

Die Formen der Gegenstände können, in einer adäquaten Sprache formuliert, entsprechende Inhalte darstellen und vermitteln. Dabei erkennen wir zwei Teile von Formen. Dies sind erstens die *Fernformen*, oder auch Großformen benannt. Sie äußern sich vor allem im dekorativen Gehalt. Durch sie wird der Grad ihrer Fähigkeit zur Repräsentation vermittelt. Sie wenden sich nach außen mit der Funktion »Auf-



Abb. 1 | Detail eines mehrfarbigen Jacquardgewebes der Qualität »Madras« mit transparenten Zonen (weiß unterlegt). Verwendung: Fensterbekleidung, Entstehung: vermutlich um 1928. Material: Baumwolle in Ketten und Schüssen, Hersteller: vermutl. Firma Franz Pohland, Falkenstein/V. Sammlung: Prof. Wieland Poser, Halle/Saale (Foto: Wieland Poser).

»Madras. Es ist ein schusslanciertes Gewebe in Dreherbindung im Grund mit bis zu drei verschiedenfarbigen Figurschüssen. Insgesamt können drei reine Farben und drei additiv-ermischte Farben gebildet werden. Die nicht zur Figurbildung benötigten Schüsse liegen flott auf der Rückseite des Gewebes und werden nachfolgend maschinell abgeschnitten. Das Grundgewebe wird in Ketten und Schüssen nicht sehr dicht eingestellt. Der Abschnitt der nicht benötigten Figurschüsse eröffnet das Gewebe und lässt es figurierend transparent werden. Die Fixierungen der Fadenverkreuzungen erfolgen über die Dreherbindung.« Diese Beschreibung soll als Beispiel für die Definitionen der untersuchten Gewebe stehen.



Abb. 2 | Detail eines Schussgobelins. Verwendung: Möbelbezugsstoff. Die Farben werden mit den Mitteln der additiven Mischung erreicht. Dadurch sind bei einer Technik von 4 Kett- und 7 Schuss-systemen über 20 Farbnuancen zu erreichen, Material: Streichgarnwolle, Hersteller: Firma Cammann, Chemnitz, Entstehung: vermutlich um 1935, Sammlung: Prof. Wieland Poser, Halle/Saale (Foto: Wieland Poser).

merksamkeit und Bedeutung zu erwirken.« Während zweitens die *Nahformen* als Feinformen sich direkt an den Besitzer oder Träger selbst wenden, als eine besondere Form der Kosmetik. Es sind jene Formenteile, die das Wesen der Erzeugnisse erst zum Ausdruck bringen können. Erneuerungen der Erzeugnisse beginnen folglich bei der Qualifizierung der Feinformen. Sie zu erreichen erfordert große Meisterschaft in allen Ebenen ihrer Herstellung. Beide Teile einer Gesamtform gilt es



Abb. 3 | Detail eines Kleiderstoffes mit vegetabilen Motiven, Jacquardgewebe, Schussbroché, mit Dezimal-Skalierung, Material: vermutlich in Kette Organsin, Grundschüsse Eisengarn³, Borchierschüsse (Weiß, Blau Seide, 48 Kettfäden pro 1 cm, 72 Schussfäden pro 1 cm, ohne Brochierschüsse, wohl handgewebt, Größe des Exponats: B.: 128 mm x H.: 107 mm, Entstehung: vermutlich um 1885, Hersteller: unbekannt, Sammlung: Prof. Wieland Poser, Halle/Saale (Foto: Wieland Poser).

gestalterisch zu bearbeiten. Sie sind voneinander abhängig, wobei die Feinformen dabei die Bedeutenderen sind. Sie drücken die Charaktere der Werkstoffe, die feinstplastischen Formen, spezifische Kontrastpotentiale, die Besonderheiten der Konstruktionsvarianten, die räumlichen, flächigen und alle haptisch wahrnehmbaren Eigenschaften, den Grad des Glanzes, die Art des Falles, ihren Geruch, ihr Gewicht usw. aus.



Abb. 4 | Detail eines Damenkleiderstoffes mit Webkante, mit Dezimal-Skalierung, mit offenem und geschlossenem Pol, teilweise geordnetem, gemustertem Jacquardgrund, stark mechanisch beschädigt, teilweise farblich fleckhaft, brüchig. Material: Grundkette: Seide, Polkette: Seide, Schüsse: Seide. Technik: 2 Ketten / 2 Schüsse. Entstehung: vermutlich um 1880, Hersteller: unbekannt, Größe des Exponats: B.: 101 mm x H.: 132 mm, Sammlung: Prof. Wieland Poser, Halle/Saale (Foto: Wieland Poser).

Recherche und Analyse der Erzeugnisse

Für Ziviltextilien konnten über 550 Einsatzgebiete recherchiert und beschrieben werden. Sie wurden alphabetisch geordnet, von »Accessoires« bis »Zylinder«. Leider

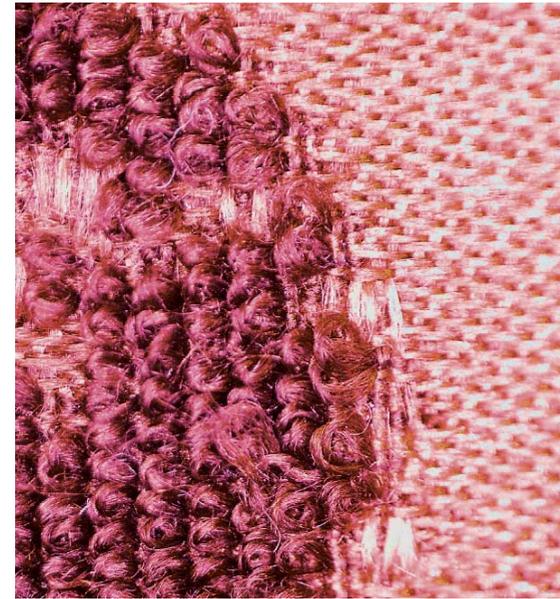


Abb. 4a | Detail, geschlossener Pol mit Grundgewebe, vergrößert (Foto: Wieland Poser).

konnte bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine geschlossene Dokumentation der Einsatzgebiete erarbeitet werden. Fest steht, dass die Bedeutung der Ziviltextilien im letzten Jahrhundert enorm abgenommen hat.

Für den untersuchten Zeitraum wurden über 2.300 Qualitäten mit dazugehörigen Handelsnamen recherchiert. Auszug in Kurzfassung: 27 Arten Batist-, 23 Barchent-, 19 Damast-, 16 Faille-, 37 Taft-, 17 gemusterte Samt-, 32 Plüsch- und Krimmer-, 19 Satin-, 128 Tuch-, 312 Seiden-, 9 Gobelin-, 9 Tüll-, 8 Drehergewebe, u. v. a. m. Eine besondere Ausführung innerhalb der Gruppe der Drehergewebe wird in der Literatur »Madras« benannt (Abb. 1–4).



Abb. 4b |
Detail, offener Pol mit
Grundgewebe, vergrößert
(Foto: Wieland Poser).

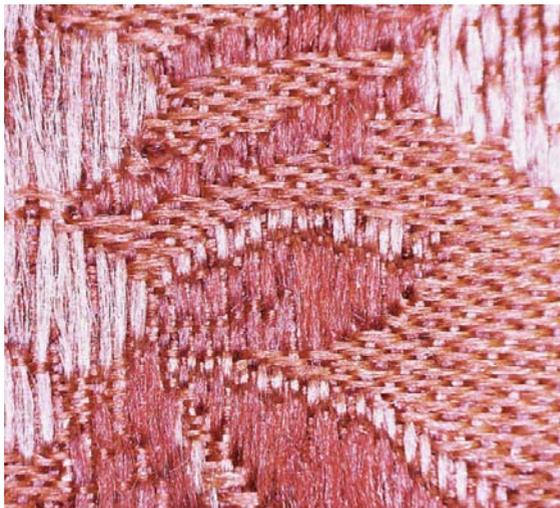


Abb. 4c |
Detail, Grundgewebe mit
Figuren, vergrößert
(Foto: Wieland Poser).

Analyse der gestalterischen Mittel

Alle Qualitäten unterscheiden sich prinzipiell durch die Anwendung verschiedenster gestalterischer Mittel. Sie sind mit der zugrunde liegenden Arbeit das erste Mal in der Geschichte gelistet (ohne Anspruch auf Vollständigkeit). Diese Qualitäten unterscheiden sich durch:

■ Werkstoffe

Namentlich wurden über 500 native und 35 chemisch ersponnene Werkstoffe ermittelt. Alle sind erfasst und – sofern möglich – weitestgehend beschrieben. Leider konnten nur noch wenige gegenständlich in Fadenform gefunden und nachgewiesen werden. Beispiele in Sorten: 139 Baumwollen, 12 Hanf, 30 Leinen, 76 Seiden, 4 Rosshaare, 38 Wollen, aber auch: Alpaka, Karkassendraht, Metalle, glattgewalzte Fantasiegarne, gasierte Garne, Effektgarn, plastisch-manipulierte Chenillegarne, Drahtgarne usw.; auch gemischte Werkstoffe, wie z. B.: Mohair mit tierischen Stichelhaaren, Frescogarn (Gemisch: Wolle mit Viskose), Flockseide mit Wolle, sowie chemisch ersponnene Werkstoffe, wie z. B.: Kunstseide, Kunstschappé, Retordmohair-Toile, Celtcayl, Wachstumstreifeneinlage u. v. a. m.

■ Konstruktionsprinzipien

Für den Aufbau von Geweben mit 1 Kett- und 1 Schusssystem wurden über 9.500 Gewebearbindungen nachgewiesen. Alle sind dokumentiert, u. a. 1.561 Köper-, 119 Atlas-, 4.143 Kreppbindungen, 580 Bindungen für Farbeffekte. Ihre Anzahl ist nach oben offen. Für spezielle Anforderungen wurden gesonderte Konstruktionsprinzipien entwickelt, auch z. T. mit sehr großen Rapporten (z. B. 132 Kett- und 264 Schussfäden.) Für den Aufbau von Geweben mit mehreren Kett- und Schusssystemen (bis 6 Kett- und 7 Schusssysteme) wurden über 320 verschiedene Konstruktionsprinzipien erfasst, u. a. mit Gewebeschnitten. Das Beispiel (Abb. 5) zeigt den Gewebeschnitt (in Kettrichtung) eines Damastgobelins, eine von drei bekannten Konstruktionsvarianten dieser Qualität. Wo erforderlich, werden die Konstruktionsprinzipien in Form schematischer Zeich-

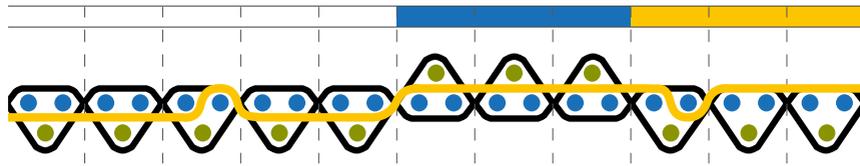


Abb. 5 | Beispiel des Gewebeschnittes (in Kettrichtung) eines Damastgobelins
Mit dem Gewebeschnitt in Kettrichtung (Gewebeoberseite ist oben) lassen sich die konstruktiv möglichen gestalterischen Potentiale entwickeln, variieren und auch darstellen. Es sind zwei Kett- und zwei Schussysteme zu erkennen. Das Beispiel zeigt drei verschiedene Stellungverhältnisse, symbolisiert mit Farben im darüber liegenden Farbbalken, als Voraussetzung zur Erstellung der Werkzeichnung. »Weiß« und »Gelb« zeigen glatte, flächige aber farblich unterschiedliche, »Blau« zeigt feinplastische Ausdruckswerte (Abbildung: Ann Katrin Siedenburg nach einer Vorlage von Wieland Poser).

nungen (Abb. 6) dokumentiert und beschrieben. Mit diesen gestalterischen Mitteln sind flächige, fein- und großplastische, transparente, zweiseitig unterschiedliche, dicke, dünne, leichte, schwere, steife, biegsame u. v. a. Ausdrücke erreichbar. Die Gruppe der 320 verschiedenen Konstruktionsprinzipien ist geordnet nach einem Prinzip von Ernst Gräbner (Chemnitz) aus dem Jahr 1928.

■ Bildnerische Mitte

Diese werden im Wesentlichen analysiert nach: Anwendung von Kompositionsmethoden von einfacher Reihung der Motive bis zu bildhaften und formatbezogenen Großkompositionen, z. B. 350 x 160 cm; Kompositionen mit zwei Bildebenen; nach Art der Motive: von gegenständlichem, figürlichem, pflanzlichem oder geometrischem Ursprung; nach Art ihrer Aussage: wie tragisch, klassisch, heiter usw.; nach Art der Ton- und Farbwertbildung; nach Art ihres Vortrages (nach J. Itten⁴): wie »materiell-impressiv«, »intellektuell-konstruktiv« oder »spontan-expressiv«; nach Proportionen und weiteren Aspekten.

■ Mechanische Mittel der Veredelung

Hierzu gehören u. a. Kalandern, Pressen, Prägen, Ratinieren, Rauhen, Spannen, Scheren, Wellinieren u. w. für eine oder beide Gewebeseiten. Es gibt

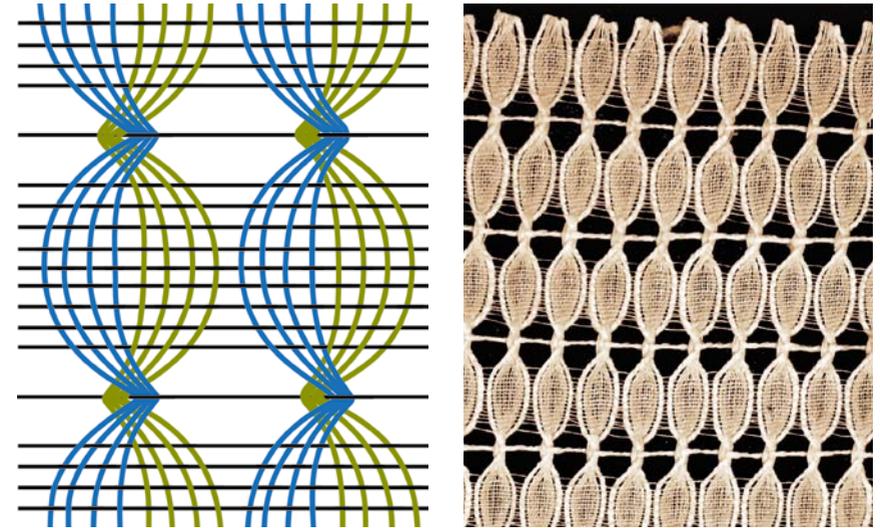


Abb. 6a und b | Beispiel links: Schematische Zeichnung eines Häkelstabgewebes (Abbildung: Ann Katrin Siedenburg nach einer Vorlage von Wieland Poser); rechts: Detail eines Häkelstabgewebes, entstanden vermutlich um 1910, Sammlung: Prof. Wieland Poser, Halle/Saale (Foto: Wieland Poser).

Qualitäten, die primär durch diese Methoden bestimmt sind, wie »Loden«, »Wellinégewebe« oder »Floconnégewebe« u. a.

■ Chemische Mittel der Veredelung

Dazu sind einzuordnen: Bedrucken, Beschweren, Ausbrennen, Dekadieren, Färben, Gasieren, Gummieren, Karbonisieren, Kochen, Sengen, Schlichten, Waschen, u. w. Verschiedene Gewebequalitäten wurden durch diese Methoden final bestimmt, wie z. B. »Moire«, alle »druckveredelten Gewebe«, »Englisch Leder« usw.

■ Gegenseitige Durchdringungen der gestalterischen Mittel

In den Anwendungen von gestalterischen Mitteln aller Gruppen lassen sich unendliche Varianten (nach aktuellem Forschungsstand 2.300) nachweisen.

Es steht fest, dass auch bei einfachsten Geweben mindestens vier Mittel angewendet sind: Werkstoffe, Gewebekonstruktion, technische Einstellungen, Ton- oder Farbwerte. Bei komplexen Geweben, wie z. B. Gobelingeweben, sind es entsprechend mehrere Mittel. Sie sind generell die eigentlichen Elemente gestalterischer Arbeit! Als solche sind sie Voraussetzungen, um mit gestalterischem Können originäre Erzeugnisse hervorzubringen, die durch die Konkurrenten nicht oder nur im Zeitverzug kopierend nachgestellt werden können. Sie zu erweitern ist beständige Aufgabe der gestalterisch tätigen Arbeitsdisziplinen. Eingeschlossen dabei ist die Sicherung ihrer Reproduktionsfähigkeit. Sie sind die Basis von Marktführerschaft. Innerhalb der Firmen sind sie gegen Missbrauch oder Vergessen zu sichern und nach außen patentrechtlich zu schützen. Die Auflistung der gestalterischen Mittel aus der Geschichte ließe Vergleiche und Wertungen im Verhältnis zu den gegenwärtig Verfügbaren zu.

Die Sammlung

Der ursprüngliche Ansatz, zu jeder gefundenen Definition von textilen Qualitäten auch einen sammlungswürdigen Beleg zu finden, musste auf Grund der immensen Verluste an textilen Gegenständen im Laufe der Jahrhunderte aufgegeben werden. Bei einigen Exponaten konnten keine Definitionen recherchiert werden. Da vor allem sehr kleine Belege in die Sammlung Eingang gefunden haben (z. B. 40 x 20 mm), ist eine Analyse z. B. der angewandten Konstruktionsmethoden und auch der Werkstoffe in vielen Fällen kaum mehr möglich. Eine erforderliche Dekomposition würde die kleinen Formate unwiederbringlich zerstören. Besonders schwer fällt die Bestimmung dann, wenn Qualitäten primär durch chemische Mittel bestimmt sind. Diese sind nur mit sehr großem Aufwand zu analysieren.

Die Sammlung umfasst derzeit ca. 460 gegenständliche und meist würdige Belege. Sie sind, sofern möglich, analysiert und mit einem entsprechenden Datenblatt ver-

sehen. Schwierig war es dabei, exakte Zeiten ihrer Herstellung feststellen zu können. Dies war nur konkret an jenen Belegen möglich, wo in den dazugehörigen Unterlagen entsprechende Angaben erhalten geblieben waren. Ebenso problematisch ist, die Hersteller zu ermitteln. In den Zeiten um 1900 gab es 205.292 textilherstellende Firmen in Deutschland.⁵ Diesbezügliche Anfragen des Autors an verschiedene Stadtarchive blieben bislang ohne Antworten.

Die Exponate stammen vorwiegend aus Firmenarchiven, aus Lehrmaterialien von Bildungsstätten und aus Unterrichtsniederschriften ihrer Studierenden. Viele Exponate waren Schenkungen. Der Aufkauf von textilen Fragmenten machte es möglich, dass die Sammlung im benannten Umfang seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts entstehen konnte. Noch waren zu damaligen Zeiten Teile von ehemaligen Firmenarchiven zu erwerben. Die vielen geschichtlichen Brüche in Deutschland im letzten Jahrhundert vernichteten wahrscheinlich eine riesige Menge an entsprechenden Unterlagen und Materialien. Momentan scheint es unmöglich zu sein, die Sammlung zu vervollkommen. Nur noch durch wenige Exponate konnte sie in der letzten Zeit erweitert werden. Trotzdem dürfte die Sammlung – auch in ihrer Unvollkommenheit – im Hinblick auf die wissenschaftliche Bearbeitung der Gewebeanalytik eine Besonderheit darstellen.

Innerhalb der Sammlung befinden sich kostbare Exponate in kleineren Formaten, die höchstwahrscheinlich in nur noch in wenigen Exemplaren in Deutschland erhalten geblieben sein dürften, z. B.:

- ein Wollmoirégewebe aus dem Jahre 1885;
- ein Seidengewebe als Bekleidungsstoff mit figurierten offenen und geschlossenen Polen auf jacquard-gemustertem, farbigem Grund, vermutlich aus dem Jahr 1880 (siehe Abb. 4);
- ein Jacquarddrehergewebe aus Leinen von 1886;
- ein Handbrochégewebe von ca. 1890 aus Seide;
- ein feines Kammgarnrippegewebe als Damenkleiderstoff von 1893;

- einige kostbare Schmuckbänder aus Seide, als Doppelgewebe, u. a. gefärbt mit der Methode der Schattenfärbung aus den Jahren um 1896;
- verschiedene Schaftdrehergewebe der Jahre um 1910/11 der Firma Bardzki & Oeser, Gera;
- ein Schussgobelin aus Streichgarnwolle, Technik: 4 Kett- / 7 Schussysteme mit 455 Schüssen pro 10 cm, aus dem Jahre 1935, der Firma Cammann Chemnitz (siehe Abb. 2);
- ein Damastgobelingewebe (siehe Abb. 5) als Möbelbezugsstoff; u. v. a.

Ungefähr 120 Exponate wurden unter versenktem Passepartout dokumentiert. Sie sind für Ausstellungen vorbereitet und kurz beschrieben. Alle 400 Exponate befinden sich im Besitz des Autors.

Vorläufige Wertung der Befundungen

Es ist festzustellen, dass ein Großteil der Textilien einer Strategie der Branche entstammt, die auf den Nutzen für den Menschen, d. h. auf »Produktoptimierung« zielte. Derzeit und seit mehreren Jahrzehnten ist sie auf Maschinen und die Herstellung, kurz auf »Prozessoptimierung« gerichtet. Ein großer Teil der Textilien in der Sammlung wird durch sehr differenziert ausgeführte Feinformen bestimmt, die z. T. nur aus nächster Nähe wahrnehmbar sind. Einzuschätzen ist, dass der überwiegende Teil der Exponate mit den gegenwärtig angewendeten gestalterischen Mitteln, den in herausragender Qualität nicht mehr verfügbaren nativen Rohstoffen in hohen Feinheiten und Qualitäten – wie z. B. Nm 120/2 Leinen – den modernen technischen Verfahren und mit dem überaus dominierenden quantitativen Geist sehr vieler Fachleuten in der Gegenwart kaum herstellbar ist.

Es ist zu prüfen, ob die Erkenntnisse und Befundungen der Studie zur Wertung o. a. Kollektionsmusterbücher ausreichen, um sie entsprechend geschichtlich einordnen zu können. Diesbezügliche Erfahrungen konnten bislang noch nicht gesammelt werden. Die Forschungsarbeit ist noch nicht abgeschlossen. Eine Veröffent-

lichung der Ergebnisse in Buchform konnte bislang nur in einer Kurzfassung unter dem Titel »Textile Kultur aus der Versenkung«, erschienen im Mai 2015, möglich werden.⁶ ■

Anmerkungen

- 1 | OEHLKE 1981, S. 27.
- 2 | MARX 1969, S. 401.
- 3 | Eisengarn: Baumwollgarn oder Baumwollwirn, durch Appreturverfahren (sog. Lüstrieren) veredelt. Im Ergebnis steht ein Werkstoff, ausgestattet mit hohem Glanz und hoher Festigkeit. Zum Verweben als Kett- und auch als Schussfaden geeignet.
- 4 | ITTEN 1975, S.132.
- 5 | lt. Statistischem Jahrbuch 1900.
- 6 | POSER 2015.

Literatur

- | BOOS 1942: W. Boos, *Herstellung von Drehergeweben auf mechanischen und Handwebstühlen*, Berlin/ Stuttgart 1942.
- | BOSHECK 1905: Wilhelm Bosheck, *Die Florgewebe*, Wien/Leipzig 1905.
- | DONAT 1906: Franz Donat, *Großes Bindungslexikon*, Wien/Leipzig 1906.
- | DONAT 1907: Franz Donat, *Die farbige Gewebemusterung*, Wien/ Leipzig 1907.
- | HEIDEN 1904: Max Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde*, Berlin 1904.
- | GLAFEY 1937: Hugo Glafey, *Textillexikon*, Stuttgart/Berlin 1937.
- | GRÄBNER 1936: Ernst Gräbner, *Die Weberei*, 7. Auflage, Leipzig 1936.
- | HAMANN 1927: Artur Hamann, *Webwarenkunde*, in: *Melliand Textilberichte*, Heidelberg 1927, S. 17–20, 121–124, 224–227, 325–328, 401–408, 507–510, 590–593, 664–667, 761–764, 837–840, 924–931, 1001–1004.
- | HAMANN 1928: Artur Hamann, *Webwarenkunde*, in: *Melliand Textilberichte*, Heidelberg 1928, S. 10–17, 108–115, 194–201, 282–289, 375–382, 461–468, 545–552, 634–641, 733–740, 816–827, 887–898, 965–980.
- | HAMANN 1929: Artur Hamann, *Webwarenkunde*, in: *Melliand Textilberichte*, Heidelberg 1929, S. 12–19, 103–106, 183–186, 274–281, 34–352, 433–440, 512–519.
- | HORN 1990: Rudolf Horn, *75 Jahre Burg Giebichenstein. 1915–1990. Beiträge zur Geschichte*, Halle (Saale) 1990.
- | ITTEN 1975: Johannes Itten, *Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus*, Ravensburg 1975.

- | JOHANNSEN 1932: Otto Johannsen, *Die Geschichte der Textilindustrie*, Leipzig/Stuttgart/Zürich 1932.
- | MARTIN: Theodor Martin (Hrsg.), *Leipziger Monatsschrift für Textil- Industrie*, Leipzig Jahrgänge 1883, 1896, 1917.
- | MARX 1969: Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* in: Karl Marx, Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin, *Über Kultur Ästhetik Literatur*, Leipzig 1969.
- | OEHLKE 1981: Horst Oehlke, *Designgeschichte Formgestaltung*, in: *Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle Burg Giebichenstein* (Hrsg.), *Tagungsband des 5. Kolloquium zu Fragen der Theorie und Methodik der industriellen Formgestaltung, 19./20. November 1981*, Halle (Saale) 1981.
- | POSER 2015: Wieland Poser, *Textile Kultur aus der Versenkung*, Halle (Saale) 2015.
- | RATH 1963: Hermann Rath, Dr., *Lehrbuch der Textilchemie einschl. der textilchemischen Technologie*, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1963.
- | SCHAMS 1952: Schams, Dr., *Handbuch der Weberei Färberei und Ausrüstung. 4. Band Bindungstechnik gewebter Stoffe (II. Teil)*, Leipzig 1952.
- | VLČEK 1933: Bohumil Vlček, *Handbuch der Weberei*, Wien 1933.

Vorlesungsmitschriften

- | BÖHNERT 1885/86: Paul Böhnert, *Fach: Musterzerlegungen, Höhere Webschule zu Chemnitz*, Chemnitz 1885/86.
- | HUTH 1942: Kurt Huth, *Niederschriften der Fächer »Rohstofflehre«, »Spinnereilehre«, »Warenkunde«*, 1942.
- | POSER 1964: Wieland Poser, *Fach: Stoffzerlegen, Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg*, Schneeberg 1964.
- | NN: *Fach: Musterausnahmen, Preußische höhere Fachschule für Textil-Industrie*, Cottbus o. J.
- | VÖLKSCH 1928: Harald Völsch, *Fach: Bindungslehre II. Höhere Fachschule für Textil-Industrie*, Chemnitz 1928.

Andrea Engelmann

MUSTERSCHÜLER

Semesterergebnisse aus dem Lehrfach Textile Flächengestaltung im Studiengang Modedesign, inspiriert durch den Fundus historischer Textilmuster der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin

Seit einigen Semestern hatte ich die schöne Möglichkeit, mit den Studierenden historische Muster aus Archivbeständen unserer Hochschule als Inspiration für Textildessins zu nutzen. Die Motive und Muster regten an, sich mit ihnen auseinander zu setzen und neue Textildessins zu entwickeln, die das Traditionelle aufgreifen und durch Veränderung und Abstraktion eine Verbindung zur heutigen Zeit herstellen. Dabei wurde den Studierenden der hohe kulturelle Wert dieses Fundus bewusst, bei dem es sich um Stoffmusterbücher aus der Zeit vom Biedermeier bis ins 20. Jahrhundert handelt.

Bei der Betrachtung der Originalmuster bzw. der digitalen Vorlagen verblüfften uns die differenzierte, dabei kraftvolle Farbigkeit, die Vielfalt der Formen und die Schönheit der Linien sowie die technische Umsetzung zu jener Zeit. Fantasiervolle Motiverfindungen stehen neben einfachen Blütenformen, gleichzeitig zeigen abstrakte Formen eine große Modernität. Was lag also näher, als diese Inspiration in den Unterricht einzubringen. Erstaunlich ist, dass von den Studierenden der unterschiedlichen Semester trotz der zur Verfügung stehenden Vielfalt oft auf die gleichen Muster zurückgegriffen wurde. Im Lehrfach Grundlagen Textile Flächengestaltung im 4. Semester des Studiengangs Modedesign wählten die Studierenden die Ranke in einem Blütenmuster als Inspiration und setzten ihre Entwürfe in Siebdrucktechnik auf Papier um. Sie entwickelten rotierende Formen, die in Rapporten angeordnet wurden, sowie Reihungen in ganzflächiger Gestaltung.

Das Muster, aus dem die Ranke stammt, wurde auch von den beiden Master-Studierenden Jana Dediasvili und Kerstin Kühnel im Fach Flächendesign im Wintersemester 2013/14 aufgegriffen und mit einem weiteren historischen Dessin aus dem Fundus kombiniert. Dieses Muster weist feine bewegte, oft parallele Linienstrukturen auf und erinnert an einen Fingerabdruck. Die Studierenden entwickelten sowohl den Modellentwurf als auch das Textildessin für dieses Modell. Entworfen wurden die Textildessins für den Digitaldruck und mit dem Inkjetdrucker im Labor Textile Flächengestaltung des Studiengangs gedruckt. Für das Digitaldruckverfahren setzten die Studierenden die entsprechend den traditionellen Druckverfahren flächigen Motivdetails in ein millionenfaches Farbspiel um. Überlagerungen der Formen, Transparenzen und eine Vielfalt an Proportionen verdichten den Motivausdruck und verleihen dem Modell ein abwechslungsreiches Bild, das so nur durch die moderne Technologie des Digitaldrucks möglich wird.



Abb. 1a und b | Musterentwurf Anne Schiller, Studentin SG Modedesign, HTW Berlin, Sommersemester 2013, Siebdruck (Abbildungen: HTW Berlin).

Abb. 1c | Stoffmuster mit Ranke aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin, Inv.-Nr. HA.II.05.006 (Abbildung: HTW Berlin, Historisches Archiv).



Abb. 2a und b | Muster und Modell der Studierenden Jana Dediasvili und Kerstin Kühnel, HTW Berlin, 2014 (Abbildungen: HTW Berlin).

»CROSS OVER« war der Titel für ein von Herrn Prof. Dr. Schneider und mir betreutes Master-Projekt Angewandte Forschung der beiden Masterstudiengänge Modedesign und Bekleidungstechnik/Konfektion im Wintersemester 2013/14, in dem die historischen Textilmuster aus dem Archiv der HTW Berlin ebenfalls die Basis der Inspiration darstellten. Diese wurden in Form und Anmutung aufgegriffen und weiterbearbeitet. Im Mittelpunkt des Projektes stand die Einbeziehung neuerer Technologien für die Bearbeitung von textilen und textilähnlichen Oberflächen,

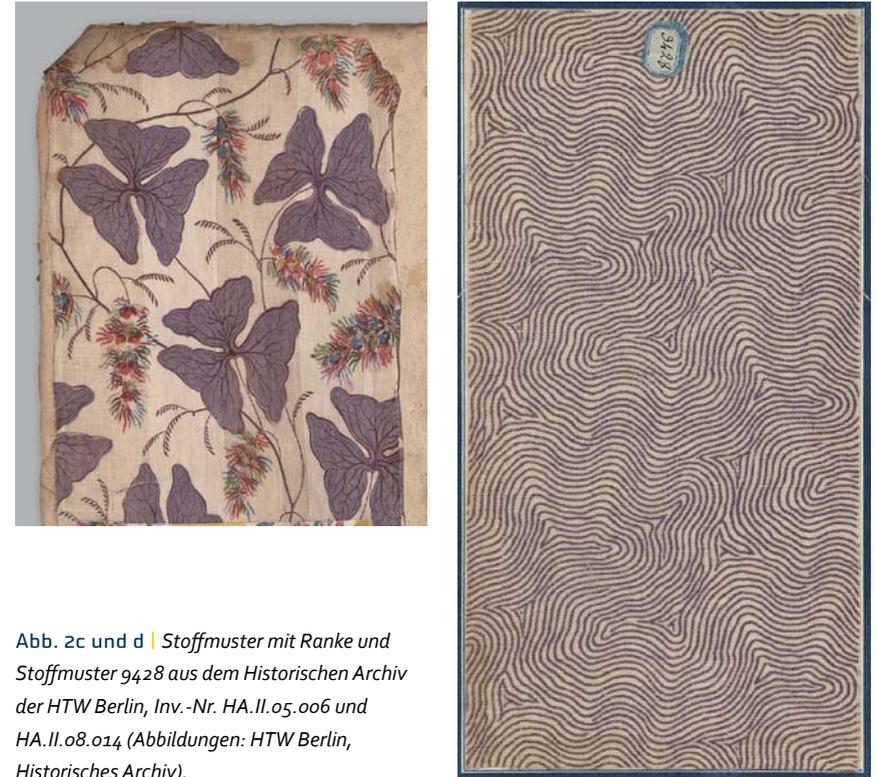


Abb. 2c und d | Stoffmuster mit Ranke und Stoffmuster 9428 aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin, Inv.-Nr. HA.II.05.006 und HA.II.08.014 (Abbildungen: HTW Berlin, Historisches Archiv).

sowie Fügeprozesse und die Prüfung der Ergebnisse, alles in Verbindung mit der gestalterischen Umsetzung historischer Textilmuster. Mit den Technologien Ultraschallschweißen, Laser als Gravur und als Cut, Plotten von Folien für Materialkombinationen und Beschichtungen sowie Perforieren wurde experimentiert und das Spezifische dieser Anwendungen betont. Der Titel »CROSS OVER« galt den Beteiligten auch als methodische Idee, die die verschiedenen Ansätze aus Traditionellem und Modernem vereinigen sollte, sowohl in der Musterfindung als auch in der Tech-



Abb. 3a | Tableau von Sophia Krause, Studentin im Master-Studiengang Modedesign, mit Modellentwurf und Laser-Cut sowie Muster Nr. 9428 aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin, Inv.-Nr. HA.II.o8.o14 (Abbildung: HTW Berlin).

nologie. Entstanden sind Arbeitsproben/Experimente und Bekleidungsmodelle wie Stifrock und Body, in verschiedenen Materialien und mit den verschiedenen Möglichkeiten dieser Technologien. Auch dabei wurde das feinlinige historische Muster 9428 aufgegriffen und mit Laser gecuttet und graviert.

Die Studierenden ließen sich innerhalb dieses Projektes auch von anderen historischen Mustern mit geometrischen Flächen inspirieren. Diese eckigen Formen strukturieren durch Lasercut einen Body und lassen die Haut bzw. die Farben untergelegter Stoffe durchscheinen. Erste Teilergebnisse konnten auf der internati-

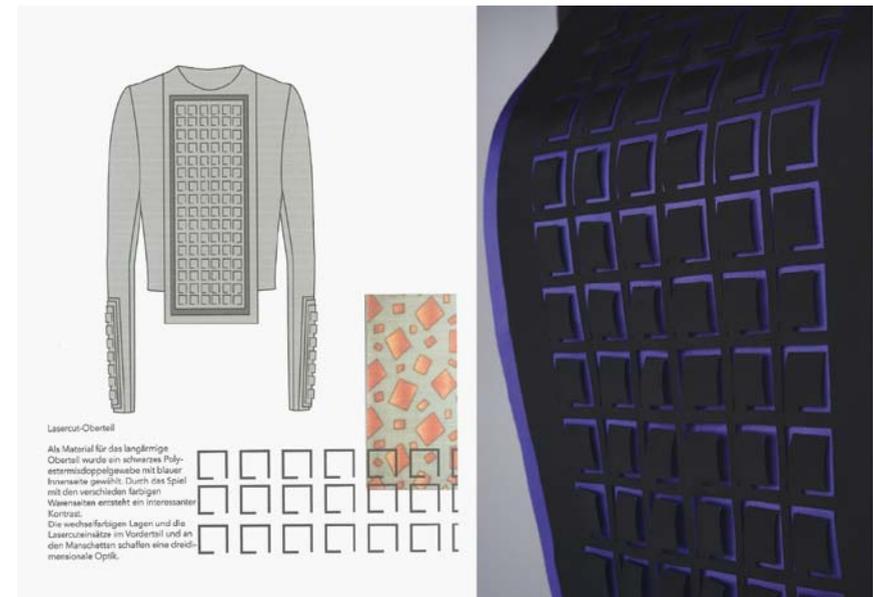


Abb. 4a und b | Entwurf und Tableau für ein Lasercut-Oberteil von Josefin Eichler, Studentin im Master-Studiengang Modedesign, HTW Berlin, Wintersemester 2013/14, mit Muster aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin (Abbildung: HTW Berlin).



Abb. 5a und b | Entwurf von Pia Schulz, Studentin im Bachelor-Studiengang Modedesign, HTW Berlin, 2013 (Abbildung: HTW Berlin).



Abb. 5c | Konkurrenzmusterbuch aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin, Inv.-Nr. HA.II.05.018-019 (Abbildung: HTW Berlin).

onalen Textilfachmesse Heimtextil 2014 in Frankfurt präsentiert werden. Einen fachlich sehr inspirierenden Abschluss fand das Projekt durch eine Exkursion in das Staatliche Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) mit interessanten Einblicken in die traditionelle Textilherstellung und -veredlung.

Im Fach Flächendesign im 6. Semester des Bachelorstudiengangs Modedesign stand die Aufgabe, auch hier Textildessins aus der Inspiration durch die historischen Textilmuster zu entwickeln und dazu das Modell zu entwerfen. Die Studierende Pia Schulz griff ein historisches Motiv mit ornamentaler Anmutung auf und



Abb. 6a bis c | Projekt
 »Alles für einen Raum«,
 Masterstudiengang Mode-
 design HTW Berlin 2013,
 Entwürfe Juliane Fricke –
 Bezüge für Kissen und Sofa,
 Sinja Kruthoff – Tapeten-
 entwurf, Christin Haschke –
 Decke (Abbildungen: HTW
 Berlin).



ergänzte es mit Edelsteinen. Die Fläche wurde im Digitaldruck realisiert und zeigte so die Steine sehr realistisch. Die Studentin verstärkte durch Goldstickerei den opulenten Ausdruck. Sie erhielt für ihr Modell den 2. Preis beim Frankfurt Airport Style Award 2013 in der Kategorie »Utopia«.

Ein weiteres Projekt des Master-Studiengangs Modedesign im Wintersemester 2012/13 beschäftigte sich mit der Anwendung historischer Muster auf den Interieurbereich. Die Herausforderung bei diesem Projekt war, zum Thema »Alles für einen Raum« sämtliche Gegenstände der Einrichtung in Muster zu tauchen. Historische Muster inspirierten zu Sofabezügen, Kissen, Tapete und vielem mehr. Das Musterprojekt fand in Zusammenarbeit und mit Unterstützung der Berliner Druckfirma eicie statt. Ein Teil der entstandenen Produkte, wie leuchtende Kissen und Behältnisse, z. B. für Blumentöpfe, Tapeten, ein Sonnenschirm und ein Wohnraumzelt, nicht nur für Kinder, wurden auf der Plattform internationaler Hochschulen »CAMPUS – rooms for free« auf der Fachmesse Heimtextil in Frankfurt vorgestellt. Die Objekte wurden im Februar 2013 auch im Showroom der Firma eicie präsentiert.

Die Verwendung von Mustern ist in der Mode nach wie vor aktuell. Das zeigte sich in den vergangenen Jahren immer wieder in großer Vielfalt im Textil, sowohl in der Damen- wie auch in der Herrenoberbekleidung und im Heimtextilbereich. Die Beschäftigung mit uns überkommenen Mustern bleibt produktiv und anregend, auch die mit von der Natur inspirierten Themen. Sie sind mehr als nur die dekorative Ornamentik der Natur, nämlich in ihrer Ausprägung immer auch Teil des Zeitgeistes. In ihnen vermischen sich die Kulturen, sie überliefern die Tradition und geben uns in visueller Form eine Geschichte und Erinnerungen. In Wechselwirkung mit anderen Inspirationen entstehen neue Texturen, die unsere Gebundenheit und Vergewisserung in der heutigen Zeit ausdrücken und darüber hinaus in die Zukunft weisen.

In diesen Zusammenhang gehört auch das nachfolgend von Julia Laabs und Peter Schramm vorgestellte Projekt. ■

Julia Laabs | Peter Schramm

»Utopia 16/60« –

Interpretation von Textilmustern aus dem Historischen Archiv der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin

Mode sucht beständig das Neue. Diese Suche stellt keineswegs eine Utopie dar, sondern ist Realität. Hunderte verschiedene Kollektionen pro Saison weltweit verdeutlichen dies immer wieder. Mit dem Projekt »Utopia 16/60« unseres zweiten Master-Semesters der Studiengänge Modedesign und Bekleidungstechnik/Konfektion der HTW Berlin im Wintersemester 2012/13 wurde eine Reise unternommen, die durch historisches Fahrwasser in neue Welten führen sollte.

Das Anliegen unseres Projektes war eine Kollektionserstellung von Outfits für die Damenoberbekleidung, die auf verschiedenen neuen Technologien basiert. Dazu zählen u. a. der Digitaldruck und die rechnergestützte Schnittkonstruktion. So entstanden für die Kollektion nicht nur die Modellentwürfe, sondern auch die Textildessins.

Die Projektgruppe entschied sich für eine Sommerkollektion, die zwei sehr unterschiedliche Zielgruppen ansprechen sollte: die Sechzehnjährige und die Sechzigjährige. Im Vorfeld wurden eigene Umfragen gestartet, aber auch Studien der Fachzeitschrift Textilwirtschaft und die Feldstudie »Fashion Behavior Profiles 45–70« der Trendanalystin Elke Giese herangezogen.¹ Außerdem wurden die Gedanken der älteren und jüngeren Models, ihre Ideen und alterstypischen Vorlieben sowie Problemzonen berücksichtigt. Damit sollte verstärkt auf die ältere Kundin, die aktiv ihr Leben genießt, sich jung fühlt und eine positive Lebenseinstellung hat, aufmerksam gemacht werden. Zwischen den beiden Zielgruppen ergaben sich

Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die sich in der Konzipierung der Modelle niederschlugen, z. B. in der in beiden Altersgruppen gewünschten, doch unterschiedlich akzentuierten Körperbetonung. Auch in der Kombination von Einzelteilen, die sich immer wieder neu ergänzen und aktualisieren lassen, sowie im Wunsch nach individuellem Ausdruck zeigen sich Parallelen.

Mit dem Oberbegriff Utopia wurde dabei eine anregende Inspirationsquelle gefunden, welche sich durch Schlagworte wie Zellen, Galaxien, Urwald und Exotik definiert. Die Textilmuster aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin bildeten dabei zum Einen den gestalterischen Hintergrund, zum Anderen vor allem ein Erbe, das auf die lange Tradition der Bildungsstätte auf dem Gebiet der Textilgestaltung verweist. Sie sind für die heutigen Design-Studenten ein unerschöpflicher Fundus an Formen und Farben.

Zukunftsweisend, vielleicht derzeit noch etwas ungewöhnlich, war die Wahl der Zielgruppe mit der Kombination von Jung und Alt. Angesichts des demografischen Wandels war die Beschäftigung mit der sich im Alter verändernden Figur Voraussetzung für den Modellentwurf und für die Schnittentwicklung. Diese Auseinandersetzung mit der älteren Zielgruppe empfanden wir für uns als zukunftsweisend, notwendig und bereichernd. Als Zielgruppe für die zu gestaltende Kollektion konnten wir je ein Geschwisterpaar im Alter von 16 Jahren und von 60 Jahren als Models gewinnen. Das Befragen dieser Models in Interviewform mit Bezug auf Ansichten und Vorlieben zu Formen, Farbigkeiten, Lieblingsteilen, Kaufverhalten und anderem wirkte sich dabei entscheidend auf unseren Entwurfsprozess aus.

Ziel bei diesem Projekt war, eine moderne, verkaufsfähige Kollektion zu entwickeln, welche durch die intensive Verbindung der beiden Master-Studiengänge Modedesign und Bekleidungstechnik/Konfektion mit ihren spezifischen Schwerpunkten realisiert wurde. Am Anfang standen der kreative Entwurfsprozess für die Modelle und Textilmuster sowie die Auseinandersetzung mit den Figurentypen der

Sechzehn- und Sechzigjährigen. Dazu wurden die Maße der Models im Bodyscanner erfasst und entsprechenden Maßstabellen der CAD-Software Grafis zugeordnet. Daraus erfolgte die Schnittentwicklung mit Grafis. Die Textilmuster wurden in die Schnittkonstruktionen eingefügt.

Arbeit mit den historischen Textilmustern – Entdeckung eines Schatzes

Mit der Sicherung und Aufarbeitung des Fundus der historischen Textilmuster konnte ein wichtiges Erbe bewahrt und nutzbar gemacht und damit nicht nur ein Beitrag für die hiesige und allgemeine Textilgeschichte geleistet werden. Die umfangreiche Sammlung hilft auch den Studierenden vieler Studiengänge des Fachbereiches Gestaltung, unterschiedliche Aspekte der Bekleidungskultur zu erfassen und für die eigene Arbeit zu nutzen, sei es technisch, wissenschaftlich oder kreativ.

Für die angehenden Modedesigner bilden die Textilmuster eine beständige Inspirationsquelle im Studium, vor allem für den Schwerpunkt des Textildrucks als Sieb- und Digitaldruck. Die Faszination der intensiven Farbigkeit und der detailreichen Motive und der daraus entstehende Variantenreichtum wird in den vielen unterschiedlichen Semesterarbeiten der Studierenden zum Thema deutlich.

Bei der Herangehensweise der neuen Entwürfe für »Utopia 16/60« war die umfangreiche Sichtung der historischen Textilmuster anhand der Originale und Fotografien der erste Schritt, den jeder Projektteilnehmer gegangen ist. Ergänzend dazu recherchierten wir zu den unterschiedlichen Hintergründen der Musterproben. Ein interessanter Aspekt, welcher das Verständnis sowohl für die Bedeutung der Muster in der jeweiligen Epoche als auch bei deren technischer Umsetzung im Druck weckte.



Abb. 1 | Inspiration durch überlieferte Muster aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin (Abbildung: aus dem Utopia Lookbook, HTW Berlin).

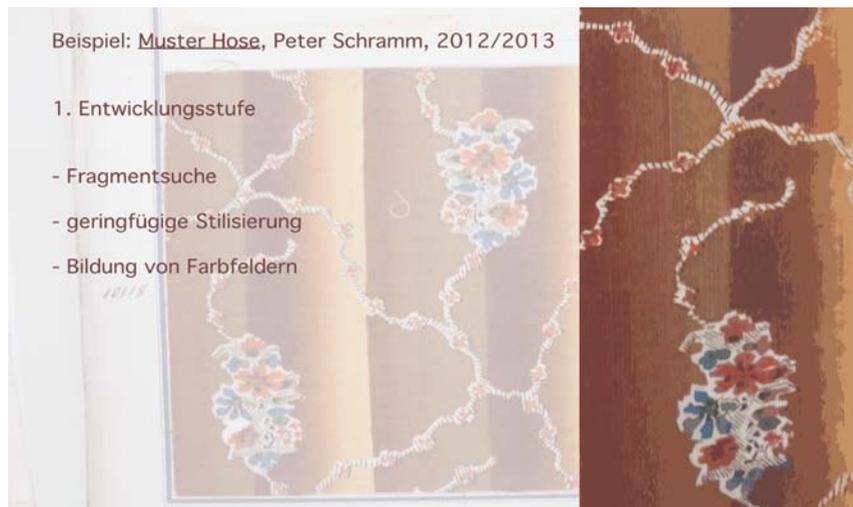
Für unsere neuen Muster arbeiteten wir mit einer aus Trendrecherchen abgeleiteten Farbwelt und vielen unterschiedlichen Fragmenten der floralen und geometrischen Formen aus den jeweiligen, favorisierten Textildessins. Dort spielte die Abstraktion dieser Formen auf einfachere beziehungsweise komplexere Wirkungsebenen bis hin zur konkreten Weiterentwicklung eine entscheidende Rolle. Zusammen mit den neuen Farbgebungen konnten aus den entstandenen Mustern die Modelle gestaltet werden, um die Thematik auch in der Form umzusetzen. Dabei konzentrierten wir uns auf eine zurückgenommene Schnittkonstruktion, um die Wirkung der Muster durch eine reduzierte Linienführung zu unterstützen. Letztlich wählten wir aus den für den Digitaldruck speziell vorbehandelten Materialien die passenden aus. Für den Druck kamen vor allem Baumwolle und Seide in unterschiedlichen Qualitäten zum Einsatz.

Beispiel Druckerstellung – Vom Musterentwurf zur Druckvorlage

Mit dem Beispiel eines Hosendrucks aus der Kollektion für »Utopia 16/60« soll erläutert werden, wie die Arbeit mit einer historischen Mustervorlage ablaufen kann. In einer ersten Entwicklungsstufe war zunächst die Suche nach einem geeigneten Fragment aus dem Muster notwendig. Anschließend wurde dieses Fragment aus Blüten und Ranken geringfügig stilisiert und in verschiedene Farbfelder gegliedert.

Durch die neue Tongebung aus der festgelegten Farbwelt wird dem Betrachter im nächsten Schritt eine exotische Wirkung vermittelt. Die Vereinfachung der Form und weitere Bearbeitungen unterstützen die Wirkung noch, so dass Spielraum für die Fantasie erzeugt wird.

Abb. 2a bis c | Entwicklung eines Musters für eine Hose, Peter Schramm, Student im Master-Studiengang an der HTW Berlin (Abbildung: HTW Berlin).



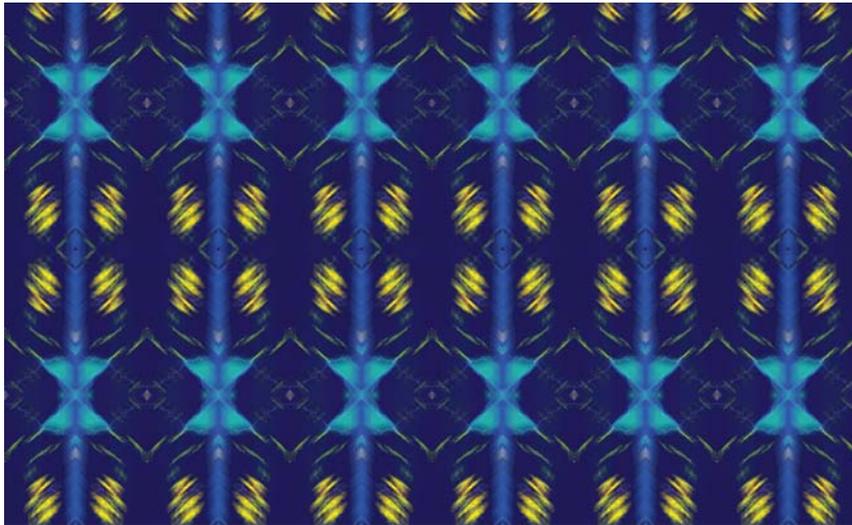


Abb. 3 | Vierte Entwicklungsstufe: Kombination der Entwicklungsstufen, Herstellung der Rapportfähigkeit (Abbildung: HTW Berlin).

Anschließend wurden die einzelnen Entwicklungsstufen miteinander kombiniert. Das Fragment war damit rapportfähig beziehungsweise wiederholbar.

Projektschwerpunkt Textildruck – Das digitale Druckverfahren

Drei wesentliche Merkmale waren für den Projektschwerpunkt – das digitale Textildruckverfahren – entscheidend: die Qualität der Muster in gestalterischer und materialbedingter Hinsicht, ihre Wirkung auf dem Textil und die Fixierung. Außerdem spielten die Verbindungen zur Modellgestaltung und Schnittkonstruktion der Kleidungsstücke eine wichtige Rolle. Es ging um eine Optimierung der Prozesse und das Aufzeigen der Vorteile des Druckverfahrens.



Abb. 4a | Schnittbild der Hose für den Digitaldruck, von links nach rechts: Vorderhosenteile, Hinterhosenteile und Hosenbund, Überhosenteile, Peter Schramm (Abbildung: HTW Berlin).



Abb. 4b | Digitaldruck an der HTW Berlin (Foto: Julia Laabs).



Abb. 5a und b | Modelle aus dem Projekt Utopia des Master-Studiengangs an der HTW Berlin (Abbildung: aus dem Utopia Lookbook, HTW Berlin).



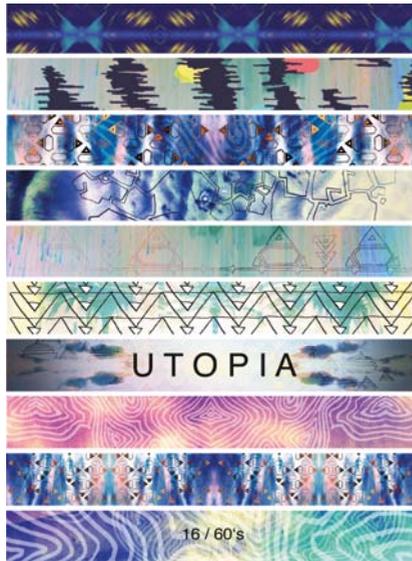


Abb. 5c | Titelblatt des Utopia Lookbooks,
Projekt des Master-Studiengangs an der HTW
Berlin (Abbildung: HTW Berlin).

Nachdem die Erstellung der Schnitte abgeschlossen werden konnte, erfolgte das Ausmessen der einzelnen Schnittteile. Daraus ließ sich auf die genauen Maße schließen, auf welche die Druckentwürfe vergrößert werden mussten. Wir legten Rechtecke mit den Maßen der Schnittteile an und vergrößerten nach deren Vorgaben unsere Musterentwürfe oder erweiterten die Rapporte. Somit lagen die Muster in passender Größe zu den Schnittteilen vor. Die Positionierung der Schnittteile und der zugehörigen Muster bildete den letzten Schritt vor dem eigentlichen Druckprozess.

Nachdem alle Schnittteile in dem beschriebenen Verfahren in Schnittlageplänen vorlagen, konnte mit dem Druck der Originalschnittteile begonnen werden. Beim anschließenden Fixieren, beim Erhitzen des Stoffes durch Wasserdampf, verbindet sich die auf dem Stoff befindliche Farbe mit dem Material. Waschvorgänge und Bügeln beenden diesen Prozess.

Fazit »Utopia 16/60« – Keine Utopie.

Mode sucht beständig das Neue. »Utopia 16/60« hat etwas davon gefunden. Mithilfe eines bedeutenden Erbes ist eine sehr ansprechende und überzeugende Kollektion mit 10 Outfits entstanden, die spielerisch und positiv, aber zugleich ernsthaft mit dem Thema Demografie und deren Möglichkeiten und Chancen für Bekleidung umgeht. Das Projekt hat gezeigt, dass Mode über alle Altersgrenzen hinweg überzeugen und begeistern kann.

»Utopia 16/60« war ein Gemeinschaftsprojekt der Master-Studiengänge Modedesign und Bekleidungstechnik/Konfektion im Wintersemester 2012/13 an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin im Rahmen des Projektes »Angewandte Forschung« unter der Leitung von Prof. Andrea Engelmann und Prof. Elke Floss. Die beteiligten Studierenden waren: Sabrina Calvelli, Marie-Céline Goux, Stephan Gudera, Christin Haschke, Julia Laabs, Katrin Nitsche, Julia Overkamp, Peter Schramm, Therese Taplick und Klaudiye Tozman. ■

Anmerkungen

1 | Die Feldstudie »Fashion Behaviour Profiles 45–70« der Trendanalystin Elke Giese ist nicht publiziert. Kontakt: elkegiese@gmx.net.

Dorothee Haffner

Stoffe ins Netz

Historische Stoffe gehen online

In der heutigen Zeit ist die papiergestützte Erfassung musealer Objekte nur noch der erste Schritt der Erschließung. Gerech wird man der Verpflichtung, Kulturgüter der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, weit besser durch die Digitalisierung und Erschließung mithilfe einer Datenbank, das folgende Online-Stellen der Digitalisate und Metadaten und schließlich das Einspielen der Daten in größere Online-Verbünde und Kulturerbe-Portale wie prometheus, die Deutsche Digitale Bibliothek oder die Europeana.

Als sich die Bedeutung unseres Stoffmusterbestandes aus der Städtischen Höheren Webeschule abzeichnete und das Interesse der einschlägigen Kolleg/-innen wuchs, planten wir daher die datenbankgestützte Erfassung und Online-Stellung der Stoffmuster. Zu Hilfe kam uns dabei das Bestreben des Landes Berlin, verstärkt Inhalte für die Europeana, das europäische Kulturerbe-Portal bereit zu stellen.

Förderung des Landes Berlin

Im Juni 2012 starteten die Berliner Wirtschafts- und die Kulturverwaltung gemeinsam den mit EFRE-Mitteln geförderten Wettbewerb »Digitalisierung und IT-Anwendungen von Einrichtungen der Informationsversorgung«. Bibliotheken, Archive, Museen und andere Einrichtungen des kulturellen Erbes wurden aufgefordert, Ideen u. a. zum Thema Digitalisierung einzureichen. Obwohl Hochschulen rein formal als Bildungseinrichtungen und nicht als Einrichtungen des kulturellen Erbes gelten,

Projekttitlel	Antragsteller
Digitalisierung fünf repräsentativer Sammlungsbereiche (u. a. Nachlässe Raoul Hausmann und Hannah Höch)	Berlinische Galerie - Museum für Moderne Kunst
Digitalisierung des Kernbestandes des Bauhaus-Archives (u. a. Briefe von Walter Gropius)	Bauhaus-Archiv e. V. - Museum für Gestaltung
Digitalisierung und Erschließung der Stoffmusterbücher des Historischen Archivs der HTW	Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin, Fachbereich Gestaltung, Museumskunde
Erschließung des Film- und Schriftgutarchivs der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin	Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen
Erschließung objektreicher Spezialsammlungen (v. a. Insektensammlungen)	Museum für Naturkunde, Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung
3D-Technologien für Berliner Museen	Technische Universität Berlin; Institut für Mathematik, 3D-Labor
MOSYSY 3D – 3D-Dokumentation von Kulturgut	Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin, Arbeitsgruppe Virtuelle Archäologie
Digitalisierung historischer Berliner Tageszeitungen	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Pilotprojekt KOBV – Portal 2.0	Kooperativer Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg (KOBV)

Abb. 1 | Übersicht über die Berliner Projekte und Institutionen, die von 2013 bis 2015 mit EFRE-Mitteln für die Digitalisierung gefördert wurden (Abbildung: Dorothee Haffner).

stellten wir in dieser Förderlinie einen Antrag, der zu unserer großen Freude erfolgreich war.¹ Zugute kam uns dabei möglicherweise die Tatsache, dass wissenschaftliche Einrichtungen mit ihren Lehr- und Studiensammlungen zunehmend auch als sammlungsbewahrende Einrichtungen angesehen werden, also ebenfalls als Institutionen des kulturellen Erbes. Nach der Förderzusage hatten wir – wie die übrigen Einrichtungen – zweieinhalb Jahre Zeit, um die Stoffmusterbücher und -tafeln ins Netz zu bringen (Abb. 1).

Erste Überlegungen

Da der HTW-Bestand mit etwa 50 Büchern und Tafelkonvoluten vergleichsweise überschaubar ist, eignete er sich bestens als Grundlage für ein Pilotprojekt, in dem Vorgehensweise, Möglichkeiten und Erfordernisse bei der Digitalisierung solcher Bestände exemplarisch erprobt werden konnten. Unsere Erfahrungen und Erkenntnisse mündeten denn auch in detaillierte Empfehlungen für andere Einrichtungen mit vergleichbaren Beständen und stehen in Form einer Handreichung online zur Verfügung.²

Bevor man mit einer Digitalisierung startet, gilt es, einige Fragen zu beantworten: Welche Zielgruppen sollen Nutzen aus den Daten ziehen? Nach welchen Kriterien werden etwaige (Teil-)Bestände ausgewählt? Welchen Umfang haben die ausgewählten Bestände? In welchem Zustand sind die Objekte? Mit welcher Qualität soll digitalisiert werden, und welche Technik soll daher zum Einsatz kommen? Welche Objektinformationen können in welchem Umfang zur Verfügung gestellt werden? Sind Datensicherung und Langzeitarchivierung geregelt? Und, ganz entscheidend: Genießen die Objekte urheberrechtlichen Schutz, sind sie mit Verwertungsrechten behaftet? (Das würde ihre Online-Publikation erheblich erschweren oder gar verhindern.) Oder liegen die Verwertungsrechte vor, sind die Objekte vielleicht sogar gemeinfrei?

Die Frage von Urheber- oder Verwertungsrecht oder auch Musterschutz war für die Stoffmusterbücher aufgrund ihres Alters (19. und frühes 20. Jh.) leicht zu beantworten. Alle entsprechenden Fristen sind längst abgelaufen, so dass keine fremden Rechte mehr zu beachten sind. Da unklar ist, unter welchen Bedingungen die Bücher in den Besitz der Webeschule gekommen sind, hat die HTW aber auch keine eigenen Rechte an den Büchern.³ Eine kommerzielle Verwertung ist deshalb ausgeschlossen, war aber auch nie angestrebt.

Auch die Frage nach den Zielgruppen ließ sich für die Stoffmusterbücher rasch klären. Interessant sind Stoffmuster in ganz verschiedener Hinsicht. Sie haben große Bedeutung für die Textilkunde, weil sie Aufschluss über frühere Web- oder Drucktechniken geben können.⁴ Sie sind bedeutsam für die Modegeschichte, weil ihre Farben und Gewebestrukturen historische Zeichnungen oder s/w-Fotos ergänzen und das tatsächliche Aussehen historischer Stoffe veranschaulichen und sinnlich erfahrbar machen können. Für die Kunst- und Kulturgeschichte wie für die Denkmalpflege sind sie als Grundlage für Rekonstruktionen von Raumausstattungen wichtig.⁵ Man kann an ihnen wirtschaftsgeschichtliche Fragen zu den Bedingungen von Produktivität und der Weiterentwicklung von Mustern durch technischen Wandel (vom Weben zum Drucken) ablesen und auch Musterwanderungen und daraus resultierende Handelsbeziehungen nachvollziehen.⁶ Muster sind überdies für die Informatiker interessant, bieten sie doch umfangreiches Material für die Entwicklung spezieller Suchalgorithmen, z. B. für automatisierte Mustervergleiche. Und schließlich lassen sich Muster auch ganz direkt als Grundlage neuer Stoffmuster verwenden. Die heutigen Techniken des Digitaldruckes und entsprechende Online-Shops erlauben es, innerhalb weniger Tage Stoffe nach eigenen Entwürfen und Wünschen produzieren zu lassen. Die historischen Stoffmuster werden damit ganz direkt wirtschaftlich wirksam.

Aus diesen vielfältigen potentiellen Verwertungsszenarien resultierte die Entscheidung für Art und Umfang der zu publizierenden Daten, die wiederum direkte Konsequenzen für die Art der Digitalisierung hatte. Aufgrund des Charakters als Pilotprojektes und vor allem zur Minimierung der Belastung der Stoffmuster bei erneuter Digitalisierung entschlossen wir uns, die Stoffmuster so qualitativvoll wie möglich zu digitalisieren. Aus den hochauflösenden Masterdigitalisaten im TIFF-Format (die unbearbeitet archiviert werden) können anschließend beliebig viele kleinere Formate errechnet und zur Verfügung gestellt werden.

Der Umfang der Metadaten ist (noch) begrenzt durch die bislang spärlichen Erkenntnisse zu den Stoffmusterbüchern. Mit zunehmenden Forschungsergebnissen, die

Eingang in die Datenbank finden, wird aber auch hier die Qualität steigen. Da die ästhetische wie auch webtechnische Qualität der Stoffmuster unbedingt sichtbar werden sollte, entschieden wir uns, die Digitalisate auf der projekteigenen Webpräsenz mit hoher Qualität einzustellen. Zur besseren Verarbeitungsgeschwindigkeit der Daten kommt ein Viewer zum Einsatz, der die Bilder gekachelt anzeigt. Auch der Download der Digitalisate ist möglich. Beim Einspielen der Daten in die Kulturerbe-Portale Deutsche Digitale Bibliothek (DDB) und Europeana erfüllen wir die dafür festgelegten Anforderungen an die Bildqualität wie auch an die Rechtefreiheit der Metadaten.

Digitalisierungsverfahren

Die Überlegung, einen externen Dienstleister mit der Digitalisierung zu beauftragen, war angesichts des meist fragilen Zustandes der Stoffmusterbücher schnell Makulatur. Zum einen war der konservatorisch korrekte Umgang mit den zum Teil großformatigen Objekten nicht gewährleistet (und eine Schulung des externen Personals wäre zu aufwendig gewesen), zum anderen hätte es einer komplexen Transportlogistik bedurft. Zum dritten war die konservatorisch korrekte und diebstahlgesicherte Zwischenlagerung nicht gesichert. Einen Dienstleister ins Haus zu holen, war angesichts unserer begrenzten Projektmittel ebenfalls nicht möglich.⁷

Nach ersten Tests im professionellen Fotostudio des Nachbarstudienganges Kommunikationsdesign stellte sich rasch heraus, dass die Art der Aufnahme mit Kamera und Stativ für unsere Zwecke nicht optimal war (Format der Bücher zu groß und zu unterschiedlich, lange Rüstzeiten, viele Unwägbarkeiten im Arbeitsablauf, Arbeitsweise personalintensiv). Parallel dazu führten wir im Museum für Naturkunde Tests mit einem Buchscanner der Firma Cruse durch und erzielten deutlich bessere Ergebnisse. Dank zweier Kooperationen (mit dem Museum für Naturkunde und dem Digitalisierungslabor der Fachhochschule Potsdam, Fachbereich Informationswis-



Abb. 2 | Einrichten eines Stoffmusterbuches auf dem Scantisch (Foto: Katharina Hornscheidt).

senschaften) konnten wir die Bücher und Tafeln dann mit zwei professionellen Cruse-Scannern digitalisieren. Dabei eignete sich der Buchscanner des Museums für Naturkunde vor allem für die Druckstoffe und die Tafeln, bei denen die Textur der Gewebe nicht im Vordergrund stand. Der jüngere und technisch weiterentwickelte Scanner in Potsdam bot bessere Ergebnisse bei der Bearbeitung von gewebten Stoffen mit starker plastischer Binnenstruktur (Abb. 2).⁸ Beide Profi-Geräte verfügen über eine Scansoftware, ausgefeiltes Farbmanagement mit Weißabgleich und zahlreichen Einstellungsmöglichkeiten, so dass optimale Ergebnisse erzielt werden können. Im Übrigen sind in den kommenden Jahren für die digitale Visualisierung und die extrem hochauflösende Erfassung auch im fotografischen Bereich noch einige Entwicklungen zu erwarten.

Erschließung

Zur Erfassung und Erschließung der Daten kommt die Software von Adlib Information Systems zum Einsatz. Der Studiengang Museumskunde verfügt über eine kostenlose Hochschullizenz der Software Adlib Archiv und Museum, die nicht nur zu Demo- und Schulungszwecken, sondern auch zum Aufbau von Produktivdatenbanken eingesetzt werden darf.⁹ Die Software eignet sich aufgrund ihres breiten kulturhistorischen Ansatzes und ihrer hohen Flexibilität bei der Datenfeldstruktur sehr gut für die Erfassung der Stoffmusterbücher. Vor allem fordert sie die stringente Verwendung von kontrolliertem Vokabular, was im Hinblick auf das Ausspielen der Daten in größere Zusammenhänge eine grundlegende Bedingung für die Qualität der Daten ist. Im Hinblick auf Linked Open Data und die Bestrebungen des Semantic Web ist eine möglichst weitgehende Standardisierung der Metadaten und eine daraus resultierende hohe Datenqualität unabdingbar. Entsprechend wurden für die Stoffmuster zahlreiche Kategorien (z. B. für die Objektbezeichnungen) festgelegt, und für die studentischen Hilfskräfte war es eine gute Erfahrung, die Theorie aus den Lehrveranstaltungen nun direkt in die Praxis umzusetzen. Mittlerweile ist die Ersterfassung erfolgt. Parallel zur fortschreitenden Erforschung der Stoffmusterbücher werden die Daten in der Datenbank optimiert, damit steigern sich Erschließungstiefe und Datenqualität.

Als Exportformat zum Ausspielen der Daten bietet Adlib u. a. LIDO an, das mittlerweile zum Standard-Exportformat geworden ist und auch für die DDB und die Europeana gefordert wird. Das Einspielen der Daten in die Online-Portale und das Mapping auf das jeweils andere Datenmodell (die Anpassung an die Datenfeldstruktur) ist damit erheblich vereinfacht.

Sehr hilfreich im Projektverlauf war und ist digiS, die Servicestelle Digitalisierung, eine spartenübergreifende Beratungsstelle für Digitalisierungsprojekte des Landes Berlin.¹⁰ Selbst ein Pilotprojekt, agiert digiS als Netzwerk für Informationen, Ver-

netzung, Weiterbildungen, initiiert regelmäßige Workshops und ist als zentrale Anlaufstelle mittlerweile unverzichtbar geworden. Bei digiS ist auch die Beratung zur digitalen Langzeitarchivierung der Daten angesiedelt. Angeboten wird die Langzeitarchivierung vom Zuse-Institut Berlin (einem An-Institut der FU Berlin), die jährlich entstehenden Kosten sind zwar überschaubar, müssen aber gleichwohl als Folgekosten im Budget der Kulturinstitutionen berücksichtigt werden.

Nutzungen

Genutzt werden können die Daten, außer von der interessierten (Fach-) Öffentlichkeit, beispielsweise auch im Rahmen eines sog. Kultur-Hackathons wie »Coding da Vinci«.¹¹ Bei einem Hackathon liefern die teilnehmenden Institutionen Inhalt (»Content«) in Form von rechtfreien Metadaten und zugehörigen Digitalisaten. Entwickler (»Hacker«) finden sich in selbstorganisierten Teams zusammen, die dann in einem »Marathon« etwa acht Wochen Zeit haben, um aus den offenen Daten Multimedia-Anwendungen, Apps oder mobile Webseiten beliebigen Inhalts zu programmieren. Diese Anwendungen können die Daten in einen neuen Zusammenhang stellen, als Spiel (auch als »Serious Game«) funktionieren, in einem skurrilen Ambiente angesiedelt sein, Hardware-basiert sein etc. Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, und die oft verblüffenden Ergebnisse zeigen, welch großes Potential in den Daten steckt.

Nicht nur die realen Stoffmuster, sondern auch die digitalen Daten lassen sich hervorragend in die Lehre einbinden. So erwärmte sich im Wintersemester 2014/15 eine studentische Projektgruppe des Studiengangs Internationale Medieninformatik für die Stoffmuster und entwickelte Tools zur Extraktion der einzelnen Stoffmuster aus den Digitalisaten der Seiten und zur Mustersuche nach Farben und Schlagworten.¹² Die Ergebnisse dieses Projektes flossen direkt in die Programmierung unserer Projektwebsite ein und zeigen einmal mehr die glückliche Verzahnung von Lehre und Forschung an der HTW.

Ein großer Fortschritt bei der Analyse der Muster und der Suche nach Verwandtem wäre der automatisierte Mustervergleich. Er basiert auf Bild-Erkennungs-Software mit komplexen Algorithmen des Strukturvergleichs und würde die vergleichende Erforschung von Mustern auch über mehrere Bestände hinweg erheblich erleichtern. Kai-Uwe Barthel, ebenfalls vom Studiengang Internationale Medieninformatik, hat mit »pixolution« eine entsprechende Software entwickelt, die vor allem in großen Bildagenturen zum Einsatz kommt.⁴³ Für uns wäre nun der nächste Schritt, weitere Stoffmusterbestände (wenigstens exemplarisch) zu digitalisieren, anschließend die Software mit all diesen Stoffmusterdaten zu füttern und nach Ähnlichkeiten suchen zu lassen. Die Ergebnisse wären vermutlich eine hervorragende Ergänzung des Bildgedächtnisses der fachkundigen Kolleg/-innen, die ihre Sammlung gut kennen und beim Besuch in einem anderen Depot sofort sehen, dass das dort in der Schublade liegende Mädchenkleid ein Stoffmuster zeigt, das sich bei ihnen in einem Musterbuch befindet. Fragen der Geschmacksbildung, der Modetrends, der Weitergabe von webtechnischen Verfahren, der Konkurrenz, der Musterwanderung quer durch Europa, der Globalisierung und der Relevanz für aktuelle Entwicklungen der Textilwirtschaft ließen sich mit der software-basierten Unterstützung leichter beantworten. Stoff genug also für weitere Forschungen und Projekte ... ■

Anmerkungen

- 1 | Vgl. Pressemitteilung der Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Forschung vom 09.10.2012, www.berlin.de/sen/wirtschaft/presse/pressemitteilungen/2012/pressemitteilung.149814.php (Stand 18.07.2015).
- 2 | www.sammlungen.htw-berlin.de (Stand 18.07.2015).
- 3 | So die Auskunft eines Rechtsgutachtens, das die Rechtsstelle der HTW auf unsere Nachfragen hin für das Musterbuch Gabain im Februar 2012 einholen ließ.
- 4 | Vgl. dazu den Beitrag von Wieland Poser (S. 128–147).
- 5 | Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Evers (S. 66–81).
- 6 | Vgl. dazu den Beitrag von Michaela Breil (S. 82–105).
- 7 | Dieses Verfahren sollte allerdings bei vergleichbaren Projekten mit einer großen Menge an Objekten ernsthaft in Betracht gezogen werden. So hat beispielsweise das Architekturmuseum der TU Berlin 2006-2008 seine Plansammlung im DFG-geförderten Projekt DIGIPLAN mithilfe eines externen Dienstleisters, der in-house arbeitete, digitalisiert (<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=40>, Stand 18.07.2015).
- 8 | Alle Details zu den Verfahren sind in der genannten Handreichung online zu finden.
- 9 | Es fallen lediglich jährliche Kosten für den Wartungsvertrag an.
- 10 | www.servicestelle-digitalisierung.de (Stand 18.07.2015).
- 11 | Vgl. www.codingdavinci.de (Stand 18.07.2015).
- 12 | Die Leitung der Gruppe hatte meine Kollegin Debora Weber-Wulff, die Studenten waren Martin Boy, Felix Brix und Timo Neumann.
- 13 | <http://pixolution.de/> (Stand 18.07.2015).

Autorenbiografien

Michaela Breil | Studium der Germanistik und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Universität Trier. Promotion 1994 mit einer Arbeit über »Die Augsburgische Allgemeine Zeitung und die Pressepolitik Bayerns zwischen 1815 und 1848«. Nach Forschung, Erwachsenenbildung und einer Zusatzausbildung zur Kulturkuratorin Tätigkeit als selbstständige Museumsplanerin, u. a. Konzeption für das »Levi Strauss Geburtshaus – Museum Jeans & Kult« sowie für das »Haus der Geschichte Dinkelsbühl – Von Krieg und Frieden«. Seit 2009 Sachgebietsleiterin für Textil und Mode am Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim).

Sibylle Einholz | Studium der Kunstgeschichte und Ethnologie an der FU Berlin. 1984 Promotion zu einem Thema der Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts. 1985–1995 wissenschaftliche und kuratorische Museumstätigkeit in der Skulpturengalerie, dem Völkerkundemuseum und der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin SPK. 1995–2013 Professorin im neu gegründeten Studiengang Museumskunde an der (F)HTW Berlin. Ausstellungen, Projekte und Veröffentlichungen zu Themen der Berliner Bildhauerei, allgemeinen berlinhistorischen Themen und zur Berliner Fotografie-Geschichte. 1992–2004 Mitherausgeberin des historischen Jahrbuches »Bär von Berlin«. 2005–2013 Bearbeitung eines Fundes historischer Lehr- und Textilarchivalien der HTW Berlin.

Andrea Engelmann | Ausbildung zur Kleidungsfacharbeiterin, anschließend Studium an der Kunsthochschule Berlin, Abschluss als Diplom-Modedesignerin. Nach einer Anstellung als Modedesignerin ab Ende der 1980er Jahre freiberufliche Tätig-

keit als Modedesignerin und Malerin. Lehrauftrag 1992 an der FHTW Berlin, seit 1994 dort Professorin im Studiengang Modedesign. Seit 1995 Aufbau des Labors Textile Flächengestaltung, begleitet durch Kooperationsverbindungen zur Wirtschaft. Schwerpunkte des Labors: neben Gestaltungsaspekten die umfangreichen Möglichkeiten der Siebdrucktechnik und der digitale Textildruck in der Ausbildung und in der Forschung.

Susanne Evers | Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an den Universitäten Bonn, Freiburg i. Br. und Würzburg. Magister 1989 in Freiburg i. Br. mit einer Arbeit zum Frühwerk Gianlorenzo Berninis. 1991–1993 Forschungsaufenthalt an der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rom. 1994 Promotion an der Universität Würzburg über monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento. Anschließend wissenschaftliches Volontariat bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, dort seit 1997 Sammlungskustodin für Textil und Glas. Umfangreiche Forschungen zu den Textilien in der Raumkunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Autorin des Bestandskataloges »Seiden in den preußischen Schlössern. Ausstattungstextilien und Posamente unter Friedrich II.« (zusammen mit Christa Zitzmann und anderen Kolleginnen), erschienen im Herbst 2014.

Dorothee Haffner | Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Italienisch in Berlin (FU) und Freiburg i. Br., 1989–1991 Forschungsaufenthalt an der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rom. 1991 Promotion zu Dekorationen lombardischer Sakralräume der Renaissance. 1991–1993 Volontariat am Rheinischen Landesmuseum Bonn. Maßgebliche Mitarbeit an Ausstellung und Katalog über den Berliner Biedermeiermaler Carl Joseph Begas (Heinsberg 1994). 1995–2009 Leitung der Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin, Konzeption und Aufbau einer Bilddatenbank, Beteiligung am Online-Bildarchiv prometheus. Seit 2009 Professorin im Studiengang Museumskunde am Fachbereich Gestaltung und Kultur der HTW Berlin. Lehrge-

biere: Kunstgeschichte und EDV-basierte Museumsdokumentation. Mehrere Forschungsprojekte und Publikationen, u. a. zur Berliner Industriekultur und zu den Stoffmusterbüchern aus dem Historischen Archiv der HTW Berlin.

Theresa Hahn | 2011–2014 Studium der Museumskunde an der HTW Berlin, Mitarbeit an der Erst-Erfassung der Stoffmusterbücher. Praktikum im Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim), dabei u. a. Erst-Erfassung des Bestandes der Stoffmusterbücher aus der Münchberger Textilschule und Einblick in die Textilrestauration. Bachelorabschluss 2014 mit einem Thema aus dem Münchberger Bestand. Seit Oktober 2014 Masterstudium zur Geschichte und Kultur der Wissenschaft und Technik mit Schwerpunkt Technikgeschichte an der Technischen Universität Berlin. Kontinuierliches Interesse an der historischen Entwicklung von Textiltechnik und -design.

Katharina Hornscheidt | Ausbildung und Berufstätigkeit als Paramentikerin, anschließend Studium der Museumskunde an der FHTW Berlin. 2003 Diplomarbeit zur Werkstatt für Evangelische Paramentik im Kloster Stift zum Heiligengrabe, 2004 Auszeichnung der Arbeit mit dem Tiburtius-Preis des Landes Berlin. Anschließend freiberufliche Tätigkeit in der Sammlungsbetreuung und -dokumentation, Ausstellungskonzeption und Vermittlung. Im Aufbau Verlag verantwortlich für den Umzug der Verlagsbibliothek, dort bis 2013 Koordinierung des laufenden Bibliotheks- und Archivbetriebs. 2007–2010 berufsbegleitendes Masterstudium (Kulturmanagement/Kulturtourismus) an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), Abschluss 2010. Seit Oktober 2011 Lehraufträge an der HTW Berlin, seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt zu den Stoffmusterbüchern im Historischen Archiv der HTW Berlin.

Julia Laabs | Modedesign-Studium (Bachelor und Master) an der HTW Berlin. Masterabschluss 2014, Thema: Entwicklung der Alleinstellungsmerkmale des eigenen Labels JuliJuli unter den Aspekten Kollektion, Kommunikation und Betriebs-

wirtschaft. Nach dem Abschluss weiter als Designerin bei JuliJuli tätig, außerdem als Sales Consultant und im Visual Merchandising bei ODEEH.

Wieland Poser | 1955 Lehre als Patroneur, danach Facharbeiter. 1961–1965 Fachschulstudium, 1965–1970 Hochschulstudium an der Burg Giebichenstein – Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle bei Prof. Willi Sitte. Seit 1970 Lehrtätigkeit an der Fachschule für angewandte Kunst in Schneeberg, zugleich Gutachter in Kooperation mit dem Amt für Industrielle Formgestaltung Berlin und nebenamtlich tätiger Formgestalter. Seit 1977 Lehre an der Burg Giebichenstein, zuerst als Oberassistent, später als Dozent und seit 1994 als Professor (seit 1990 Inhaber des Lehrstuhls Textildesign). Parallel dazu in enger Kooperation zur Wirtschaft als nebenberuflicher Designer tätig. 1991 Dekan der Fakultät Design an der Hochschule für Kunst und Design in Halle. Umfassende Ausstellungen seiner Arbeiten im In- und Ausland. Emeritierung 2006, seitdem Forschungen zur Produktgeschichte industriell hergestellter Ziviltextilien in Deutschland von 1895–1937.

Peter Schramm | Ausbildung zum gestaltungstechnischen Assistenten mit Schwerpunkt Modedesign in Halle/Saale, anschließend Modedesign-Studium (Bachelor und Master) an der HTW Berlin. Schwerpunkte des Studiums: Schnitt und textile Flächengestaltung, besonders Siebdruck bzw. digitaler Textildruck. 2010–2014 studentischer Mitarbeiter im Studio für Sieb- und Digitaldruck der HTW Berlin. Aufenthalt in Japan und verschiedene Praktika bei Unternehmen (u. a. Gerry Weber AG in Halle/Westfalen, Label Yoshiharu Ito Berlin, Kostümhaus Theaterkunst GmbH Berlin sowie Studio Babelsberg AG Potsdam). Masterabschluss 2014. 2014–2015 Mitarbeiter im Fundus des Kostümhauses Theaterkunst GmbH Berlin. Seit 2015 tätig als Schnitt-, Entwurfs- und Fertigungsmodellleur für Damenjacken und Damenmäntel in Kamenz, Sachsen.