

TRADITION
UND
MODERNE
MODE
UND
TRACHT



**TRADITION
UND
MODERNE**
MODE
UND
TRACHT

Eine Ausstellung der Galerie Handwerk
4. Oktober bis 8. November 2025

Inhalt

Einführung	4		
Die Mode - Haute Couture und Prêt-à-Porter	6		
Die Geschichte der Haute Couture	9		
Aspekte der Tracht	12		
Janina Linder	14		
Deutsche Meisterschule für Mode München	15		
Rosalie Postatny	17		
Noh Nee	19		
Sandra-Janine Müller	21		
Posamente	25		
Posamentenknöpfe	25		
Posamente - Passementerie	27		
Declercq Passementiers	28		
Oberflächenbearbeitung	29		
Plissee – Plissée / Plissage – Faltenleger	29		
Andrea Schatz	31		
Hüte	32		
Stephan Dietrich – Theatrum mundi	34		
Eisenblätter & Triska	36		
Doris Limmer	38		
Dagmar Rosenbauer	40		
Gewebe / Stoffe	42		
Historischer Überblick	42		
Zur Entwicklung des Webstuhls	43		
Der Webstuhl – die Grundformen	43		
Die Bindungen	44		
Frédérique Lamagnère	46		
Aurélia Leblanc	47		
		Leinen	49
		William Clark & Sons	49
		Kindred of Ireland	50
		Amy Anderson	50
		Die Seidenweberei	52
		Fondazione Arte della Seta Lisio, Florenz, Italien	54
		Broderie – Stickerei	55
		Maison Hurel und Nadia Albertini	62
		Atelier Cécile Henri	64
		Jean Pierre Ollier	69
		Lucie Touré	72
		Die Weißstickerei	73
		Luzine Happel und Margarete Grandjot	73
		Schwälmer Weißstickerei	73
		Loïs van der Weert	76
		Oberflächenbearbeitung - Stoffmalerei und -druck	78
		Anne Gelbard	78
		Traditionelle Handdruckverfahren	80
		Indigo	80
		Der Blaudruck	81
		Blaudruckerei Wagner	82
		Marie Wagner	85
		Audrey Bigouin	86
		Oberflächengestaltung und Textilbearbeitung	86
		Invenio Flory – Flory Brisset	87
		Marion Chopineau	89
		Laurentine Périlhou	94
		Antonin Mongin	96

Strick	98	Nathalie Seiller Dejean	148
Cécile Feilchenfeldt	99	Hanny Newton	150
Celia Pym	102	Schmuck	151
Spitze	104	Perlenstickerei	151
Die Nadelspitze	104	Perlenstrickerei und –häkelarbeiten	153
Häkelspitze	105	Sébastien Carré	154
Die Klöppelspitze	105	Geraldine Fenn	156
Spitzenarten	107	Octavia Cook	158
Das Klöppelmuseum in Abenberg	108	Svenja John	160
Webspitze	110	Lucy Sarneel	162
Sophie Hallette	112	Helena Lehtinen	164
OODD-Studios		Loukia Richards	166
Susanne Ostwald und Magdalena Sophie Orland	114	Marion Delarue	167
Plumassier -Federverarbeitung / Federputzmacher	116	Susanne Elstner	168
Federn	118	Pura Ferreiro	171
Federn in der Mode	120	Märta Mattsson	174
Federkielstickerei	123	Karin Seufert	176
Matthias Wiesheu	123	Vera Siemund	178
Maurizio Paul Hirmer	124	Lori Talcott	180
Janaína Milheiro	126	Goldschmiedeinnung München	182
Maud Ruby und Hanoko Stubbe	128	Literatur	184
Paruier floral - Kunstblumen	130	Bildnachweise	188
Die Blume in der Mode	133	Impressum	189
Karuna Balloo	139		
Dorothee Catry	140		
Kunstblumenmanufaktur Heide Steyer e. K.	141		
Stroharbeiten	144		
Christiane Engelsberger	146		

Tradition und Moderne

Mode und Tracht

Einführung

Tradition wird oftmals als statisch, als rückwärtsgewandt, als konservativ oder retrospektiv konnotiert. Diesem soll im Rahmen der Ausstellung widersprochen werden, denn in unserem Zusammenhang bezieht sich die Auffassung von Tradition auf William Morris' Ansatz.¹ Seiner Meinung nach ist eine Auseinandersetzung mit der Tradition wichtig, um die Geschichte und die Techniken eines Gewerks zu kennen und sich damit gründlich vertraut zu machen. Daran muss sich jedoch eine Überführung dieser Traditionen in die Gegenwart anschließen, um sie lebendig zu halten – Tradition ist nichts, das stehengeblieben ist oder stehenbleibt. Tradition ist als etwas Lebendiges aufzufassen und muss sich immer wieder an zeitgenössische Umstände und neue Positionen anpassen.

Es sollen in der Ausstellung verschiedene Möglichkeiten im Umgang mit Traditionen aufgezeigt und unterschiedliche Ansätze nebeneinander präsentiert werden, die ein Weiterführen und bedachtes Angleichen an aktuelle Umstände vorstellen oder stärkere Veränderungen aufweisen. Hier wäre das Verhältnis zur Tradition im Sinne einer Inspiration, einer Variation oder Ableitung zu verstehen.

Es werden Beispiele für außergewöhnliche Werke für die Welt der Mode, Tracht und des Schmucks gezeigt, die demonstrieren, wie sich die handwerklichen Traditionen durch aktuelle Materialien, neue Technologie, eigene Fantasie und zeitgemäße Ästhetik an die Gegenwart anpassen. Dazu zählen auch Aspekte wie Reparieren, die Erkundung von alternativen Werkstoffen oder das Zusammenführen unterschiedlicher regionaler Kulturen.

Zudem werden Arbeiten aus dem Bereich der „Tracht“ gezeigt. Doch auch hier ist es nicht so, dass Tracht als etwas Unveränderbares, Statisches gesehen werden soll. Vielmehr sind einzelne Bekleidungselemente, die der Vergangenheit verbunden sind und sich in bestimmten Regionen und sozi-

¹ William Morris, Some Hints on Pattern Designing, 10.12.1881, in: Collected Works of William Morris, Hrsg. und Einleitung: May Morris, 24 Bde., London 1910–1915, Reprint London 1992, Bd. XXII (London 1912), S. 175–205, hier S. 177–178, 199–201.

alen Gruppen etabliert haben, der Veränderung und Anpassung in Bezug auf die jeweilige Gegenwart unterworfen sowie dem Stilwillen einzelner Gestalter/-innen. Letzteres ist dann vielleicht besser mit dem etwas komplizierten Begriff der Trachtenmode zu fassen. Alexander Wandering sprach diesen Sachverhalt 2002 an, wenn er definierte: „Tracht ist Mode. Damit unterliegt sie ständigen Veränderungen, die sich dem jeweiligen Zeitgeist anpassen, ohne in Beliebigkeit zu verfallen. das bürgerliche wie bäuerliche Gewand der letzten 250 Jahre sind AuSowohl sdruck der Lebenseinstellungen, Denkweisen und des Schönheitsempfindens von Menschen zu einer bestimmten Zeit, deren Lebensweise von sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Faktoren bestimmt ist. Indem Tracht modische Impulse aufgreift und neu interpretiert, geht sie mit der Zeit und bleibt lebendig.“²

Eigentlich scheinen Mode und Tracht entgegengesetzte Begriffe: Assoziiert Tracht vielfach das Beibehaltenen von Bekleidungsformen der Vergangenheit in bestimmten Regionen oder Berufsgruppen, impliziert somit eine gewisse Statik, so ist es kontrastierend gerade das Kennzeichen der Mode, sich stetig zu verändern und zu „erneuern“, vornehmlich in dem durch die Modewelt vorgegebenen saisonalen Wechsel. Dabei greift auch die Mode immer wieder in die Vergangenheit zurück, sei es durch das Variieren bestimmter historischer Silhouetten oder den Rückgriff auf jüngere Stilelemente. Werden mit dem Begriff Tracht häufig das Rückwärtsgewandte, Begriffe wie Heimat und Brauchtum verbunden, so steht Mode eher für Offenheit, den Blick in die Zukunft, Neugierde und Experiment.

Die Ausstellung wird zeigen, dass sowohl der Bereich der Tracht als auch derjenige der Mode, besonders der Haute Couture, wichtige Träger für Handwerkszweige sind, die ohne das Interesse an der regionalen Bekleidung der Vergangenheit mit ihren hochspezialisierten Ausputzen und Schnittelementen als an den aufwendigen, fantasievollen,

hochkreativen Oberflächendekorationen, die die Silhouette des Modedesigners komplettieren, schon längst vergessen wären. Ohne den Bedarf und die kontinuierliche Verwendung in diesen beiden besonderen Bereiche der Bekleidung wären viele der Gewerke ausgestorben und ein wichtiger Teil des handwerklichen Erbes und der Traditionen verloren. Dieses betrifft die Handsticker, Blumen- und Federgestalter, Plisseure, Handweber, Spitzenhersteller und viele Bereiche mehr.

Um auf die Vielfalt der z. T. etwas in Vergessenheit geratenen Techniken hinzuweisen, war die Ausstellung zugleich auch ein Anlass, einige Bereiche einzubeziehen, die in das immaterielle Kulturerbe aufgenommen wurden.

Immer wieder finden Gestalter originelle Ansätze, aus einer Vielzahl ungewöhnlicher Materialien höchst individuelle, faszinierende Oberflächen zu entwickeln. Angesichts all der Fantasie, Kreativität und Gestaltungsfreude, die unabhängig von dem eigentlichen Kontext, bereits oder vielleicht gerade durch die Konzentration der Aufmerksamkeit in den kleinen Musterproben besonders deutlich werden, ist zu hoffen, dass die Mode, Tracht und Schmuck all diese Gewerke noch lange benötigen und lebendig halten werden.

Ein besonderer Dank gilt zunächst den Ausstellenden und dann all jenen, die die Vorbereitung der Ausstellung unterstützt haben: Thomas Harrar, Monika Hoede von der Trachtenkultur-Beratung Bezirk Schwaben, Alexander Karl Wandering vom Bezirk Oberbayern und all den Gestalterinnen und Gestaltern, die uns in ihren wunderbaren Ateliers und Werkstätten willkommen geheißen haben. Ein großer Dank geht auch an meine Kollegin Eva Sarnowski für ihr Engagement und die Unterstützung bei der Recherche in Paris und an Natalie Schering und Michael Härteis für die Geduld und das Layout des Kataloges.

Dr. Michaela Braesel
Kuratorin der Ausstellung

² Alexander Wandering, Ausst. Kat. Tracht ist Mode, hrsg. vom Bezirk Oberbayern, Trachteninformationszentrum, Bezirk Oberbayern 2002, S. 11.

Die Mode - Haute Couture und Prêt-à-Porter

Die Pariser Haute Couture-Häuser greifen immer wieder auf die Zusammenarbeit mit Künstlern, Kunsthandwerkern und Ateliers zurück, um gemeinsam neue Ideen zu entwickeln und umzusetzen, sich inspirieren zu lassen, neue Materialien und Dekorationsformen zu entdecken – mit dem Ziel das Modepublikum und die Kunden/-innen zu überraschen, zu faszinieren und zu begeistern. Gerade in den letzten Jahren wird bei den großen Modehäusern das Thema Tradition angesprochen und als Teil ihres Konzeptes gefeiert, wird die Zusammenarbeit mit Kunsthandwerkern verschiedener Länder, Regionen und Gewerke auch werbetechnisch und pressemäßig durch Kampagnen und Videos aus den Ateliers und durch Fotostrecken, die das Entstehen eines Kleidungsstücks in den Werkstätten dokumentieren, aufgearbeitet. Chanel und Dior haben verschiedene Ateliers erworben, mit denen sie lange Zeit zusammengearbeitet hatten. Durch die Bindung an die Häuser ist ihre Existenz gesichert, ohne ihnen die Möglichkeit zu nehmen, Arbeiten für andere Häuser auszuführen. Diese Modehäuser verstehen sich als Bewahrer französischer Traditionen und als Hüter der vom Aussterben bedrohten Gewerke. Hierbei dient die Tradition als Qualitätsversprechen, das zugleich als Rechtfertigung für die Preisgestaltung der Modehäuser fungiert.

Diese Werkstätten wurden bereits durch Jean-Baptiste le Rand d'Alembert und Denis Diderot in der „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ (1751-1772) vorgestellt. Die Ateliers stehen somit in einer langen handwerklichen Traditionslinie; Verfahren und fundiertes Wissen werden von Generation zu Generation weitergegeben und in der Gegenwart weitergeführt. Es ist auch das Anliegen der Ausstellung, die Fortführung dieser Traditionen zu unterstützen, das Beschreiten neuer Wege sowie Innovationen zu dokumentieren. Bereits Christian Dior schilderte 1954, dass er es als Couturier in Paris als eine seiner maßgeblichen Aufgaben erachtete, Ensembles mit Blick auf die kunsthandwerklichen Ateliers in Paris zu kreieren, um deren Können und Traditionen lebendig zu erhalten, ihr Weiterbestehen zu garantieren, sowie junge Leute zu motivieren, sich in diesen Bereichen ausbilden zu lassen: „I have young people to encourage, and embroiderers whose work is so wonderful I cannot give it up. And the laces, brocades, and prints! Behind all of these are artists, workers, industries, whole cities that in some way rely on me.“³

Haute Couture (und ihr römisches Gegenstück die „Alta Moda“) bezeichnet handgenähte und -verzierte Kleidungsstücke, wobei der Entwurf des Modeschöpfers oder Couturiers, basierend auf dem auf der Modenschau präsentierten Musterstück, auf die Figur und Bedürfnisse einer spezifischen Kundin abgestimmt wird. Dieses Prinzip der Maßanfertigung unterscheidet die Haute Couture vom Prêt-à-porter

(„bereit zum Tragen“) und der Konfektionsmode. Die Konfektionsmode nimmt ihren Anfang um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als Kleidungsstücke bereits vorgefertigt produziert, in den um diese Zeit entstehenden Kaufhäusern angeboten und dann noch an die Figur der Kundin angepasst wird. Die heute gültige Form der tragefertigen Konfektionsmode begann sich im späten 19. Jahrhundert im Bereich der preiswerten und funktionalen Alltagsmode zunehmend durchzusetzen, wurde aber erst breitenwirksam und populär, als in den 1960er Jahren Modeschöpfer Boutiquen für Prêt-à-porter-Mode gründeten. Dieses führte zu einer Verschiebung der Modeproduktion: Wurde bis in die 1950er Jahre hinein Kleidung noch oft von Schneiderinnen für Kundinnen hergestellt oder von der Trägerin sogar selbst genäht, wurde dieses in den 1960er Jahren endgültig durch die Konfektionsmode in industrieller Massenfertigung mit standardisierten Größen abgelöst. Das Phänomen der industriell produzierten Kleidung, die vorher weitgehend durch die Aspekte von Preis, Angemessenheit und Nutzen geprägt war, erhielt durch den Bezug zu einem Modeschöpfer einen anderen Status und eine andere ästhetische Qualität bzw. einen spezifischen, mit dem Modehaus und -schöpfer direkt verbundenen Charakter. In diesem Bereich können zwar auch aufwendigere Dekorationen Eingang finden, doch sprengt die handgefertigte Dekoration oftmals den Kostenrahmen. Einigen Designern wie Dries van Noten gelang dieses dennoch in Zusammenarbeit mit Ateliers in Indien. Auch andere Modehäuser arbeiten mit Werkstätten in verschiedenen asiatischen oder nordafrikanischen Ländern zusammen.

Die Haute Couture wurde durch das Prêt-à-porter noch stärker zu einem reinen Luxus-Segment mit ausgesuchtem, vergleichsweise kleinem Kundenkreis. Häufig wird die Haute Couture deswegen als reines Werbe- oder Prestigeobjekt eines Modehauses verstanden, das Ideen der Konfektionskollektion auf prägnante, stimulierende und spektakuläre Weise präsentiert und damit zugleich für andere Produkte eines Hauses, besonders Parfüm, Kosmetik und Accessoires, wirbt. Mit der Zunahme an jährlichen Kollektionen zu inzwischen sechs pro Jahr ist von Seiten der Kritiker immer fraglicher, ob die aufwändige, zeitintensive Produktion von Einzelstücken, wie es die Haute Couture definiert, noch zeitgemäß ist. Zudem lösen sich die Grenzen immer stärker auf – sei es durch das Hinzuziehen und Ausnutzen der technischen und ästhetischen Möglichkeiten neuer Verfahren, zum anderen durch die Kombination von Handarbeit und Konfektionsmode. Dieses thematisierte 2016 das Metropolitan Museum of Art in New York in der von Andrew Bolton kuratierten Ausstellung „Manus x Machina“.

³ Christian Dior, in: Christian Dior, Talking about Fashion, New York 1954, S. 64, zit. nach: Alexandra Palmer, Christian Dior. History & Modernity 1947-1957, Royal Ontario Museum 2018, München 2018, S. 63.

Die Verbindung von Elementen der handwerklichen Fertigung, wie sie eigentlich für die Haute Couture charakteristisch ist, und Konfektionsmode bestimmt die 2002 von dem Haus Chanel eingeführte Métiers d'Art-Kollektion. Die thematisch ausgerichteten, gerne durch den Ort, an dem dann auch die Modenschau inszeniert wird, inspirierten Kollektionen haben das Anliegen, die seit 1985 erworbenen traditionellen Werkstätten der Haute Couture wie Ateliers für Stickereien, Federn, Kunstblumen, Knöpfe, Falten, etc. besonders zu würdigen und ihnen eine weitere Möglichkeit zu geben, ihr Können zu präsentieren. Es handelt sich dabei um Werkstätten, mit denen Chanel seit sehr langer Zeit zusammenarbeitet und die als Teil des Hauses Chanel in der Gruppe „Paraffektion“ zusammengefasst werden: Der Knopfmacher Desrues (1985), der Hutmacher Michel (1931 gegründet; 1997), das Feder- und Kunstblumenatelier Lemarié (1996), die Stickerei-Werkstätten Lesage (2002), Lanel (2013) und Montex (2011), der Schuhmacher Massaro (gegründet 1894; 2002), der Goldschmied Goosens (2005), die Kunstblumenateliers Guillet (2006) und Bruno Legeron (2021), der Handschuhmacher Causse (2012), die Plissier-Werkstätte Atelier Gérard Lognon (2013) sowie die schottische Strickmanufaktur Barrie (gegründet 1903; 2012), der Tweed-Hersteller ACT3 (2014) und die Gerberei Bodin-Joyeux (2013) u.a.m.

Zwölf dieser Betriebe haben eine Zusammenführung und neue Ateliers in dem von dem Architekten Rudy Ricciotti entworfenem Zentrum 19m in Aubervilliers im Norden von Paris gefunden, dessen Fassade durch den Fadenverlauf einer Webarbeit inspiriert wurde. Durch Präsentationen, Ausstellungen und Workshops soll hier ein Bewusstsein für die Handwerke und das Savoir-faire geschaffen sowie Nachwuchs generiert und interessiert werden.

Immer noch präsentiert die Haute Couture die Möglichkeit, besondere und herausragende Kleidungsstücke zu schaffen, eine Modevision zu entwickeln, die freier ist und nicht Auflagen wie Alltagsanpassung, praktischen Kriterien und Angemessenheit nachkommen muss wie die Konfektionsmode. So wird auch heute die Haute Couture mit Fantasie, höchster Qualität, hohem handwerklichen Können, Raffinesse, Erlesenheit, Feinheit verbunden. Das traditionelle und tradierte Können der Handwerksbetriebe wird im besten Falle mit avantgardistischen Ideen und intellektuellem Konzept, mit einer kreativen Auseinandersetzung mit der Geschichte des jeweiligen Hauses verbunden.

Die Haute Couture ist hierarchisch gegliedert: An der Spitze steht der Modeschöpfer. Auf ihn folgt die Modéliste als Assistentin des Entwerfers und Vermittler zwischen den Ateliers und Zulieferbetrieben. Das Haute Couture Atelier ist traditionell in zwei Ateliers unterteilt: in das „Atelier tailleur“ für Kostüme, Mäntel und strukturierte Kleidungsstücke aus steiferen Stoffen und das „Atelier flou“ für Kleider mit fließenden Stoffen. Traditionellerweise werden im ersteren die Kleidungsstücke eher additiv aus Stoffteilen zu einem Schnittmuster konstruiert, wird mit von der Herrenschneiderei übernommenen Verfahren der Konstruktion gearbeitet, während im zweiten zunächst der Entwurf drapiert und dann in einen Schnitt umgesetzt wird. Den Ateliers stehen die Premières d'Atelier vor, die die Entwurfsskizze des Modeschöpfers in einen realisierbaren Entwurf übersetzen. Die Schneiderinnen, die Petites mains, fertigen dann die Modelle an. Die Maisons particuliers oder Paruiers, Zulieferer-Betriebe für Sonderbereiche, fertigen unterschiedliche Details und Accessoires für die jeweiligen Modelle an. Durch die Haute Couture werden diese Bereiche lebendig erhalten, da dieses Luxussegment der Mode nach wie vor nach ihren Fähigkeiten verlangt.

Hierzu zählen die Stickerei-Ateliers sowie Ateliers, in denen Federn gefärbt, Stoffblumen, unterschiedlichste Oberflächendekorationen oder -gestaltungen hergestellt werden. Es wird zudem im Vorfeld mit Stoffdesignern und -firmen zusammengearbeitet, die z. T. nach den Vorstellungen des Modeschöpfers einen bestimmten Stoff entwerfen und weben bzw. bedrucken lassen, mit den Knopf- und Bortenherstellern (Posamenterien) verhandelt, deren Produkte in handwerklicher Fertigung entstehen. All diese Ateliers und Gestalter arbeiten mit und für die Modehäuser auf ganz unterschiedliche Art, wobei es sich jedoch immer um die Zusammenarbeit von hochqualifizierten Spezialisten auf ihrem jeweiligen Gebiet handelt. Dabei ist es nicht so, dass die Modehäuser unbedingt mit fertigen Vorstellungen an die Betriebe herantreten, diese also nur Ausführende sind, sondern sie sind diejenigen, die die Ideen übersetzen und verwirklichen müssen, z. Bsp. Stickmusterpläne erstellen, die Materialauswahl tätigen, das Zusammengehen von Oberflächendekoration und Schnitt des Kleidungsstücks überprüfen müssen. Ein Modehaus kann auch mit einer Vorstellung, dem Kollektionsmotto oder mit Angaben von Schnitt, Themenbereichen der Kollektion oder intendiertem Charakter des Kleidungsstücks an das Atelier herantreten und um Entwürfe anfragen, die dann in gemeinsamer Absprache weiterentwickelt werden. Es kann aber auch ein bereits bestehender Entwurf oder ein Muster, eine Probe von einem Modehaus ausgewählt und in die eigene Kollektion integriert werden. Die Inspiration ist also durchaus eine doppelseitige. Ein Kleidungsstück kann auch mehrere Ateliers solcher Spezialisten hintereinander durchlaufen, bevor es in das Schneideratelier des Modehauses und auf den Laufsteg kommt.

Die erste dreidimensionale Fassung eines Entwurfes entsteht in „toile“, in preiswertem Leinen- oder Baumwollneselstoff von unterschiedlicher Webqualität, die dem vorgesehenen Stoff entspricht. Es handelt sich um den Prototypen eines Kleidungsstücks, also um eine dreidimensionale Skizze aus weniger kostspieligem Material. Diese wird an der Schneiderpuppe erstellt, dann abgenommen, flach ausgelegt und in ein Schnittmuster übersetzt. Schneiderpuppen sind eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. In den frühen 1850er Jahren wurden sie von dem Bildhauer Alexis Lavigne entwickelt und dann von seinem Schüler Frédéric Stockmann weitergeführt, der 1867 eine Firma zur Produktion solcher Schneiderpuppen gründete.

Die Haute Couture-Häuser sind in der Chambre Syndicale de la Haute Couture zusammengefasst. Aufnahmekriterien sind, dass ein in der Regel in Paris ansässiges Haus mit wenigstens 20 Mitarbeitern zwei maßgeschneiderte, handgenähte Kollektionen mit mindestens 35 Modellen für Tages- und Abendmode pro Jahr – jeweils im Januar und Juli – vorstellt.

Grundlage für die Vereinigung ist die bereits 1868 gegründete Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dame, die 1910 in Chambre Syndicale de la Couture Parisienne umbenannt wurde. 1945 wurde die Pariser Mode neu organisiert und die Haute Couture in der Chambre Syndicale de la Haute Couture zusammengefasst. Jedes Jahr werden die Mitglieder dieser Chambre durch das Ministère de l'Industrie ausgewählt. Es wird unterschieden zwischen Vollmitgliedern, korrespondierenden, d. h. nicht in Frankreich ansässigen, aber mit vollwertigem Mitgliedsstatus ausgestatteten Häusern, und eingeladenen Mitgliedern, die für ein Jahr aufgefordert werden, sich an den Modeschauen zu beteiligen. 2017 zählten zu den Vollmitgliedern u. a. Chanel, Julien Fournié, Jean Paul Gaultier, Givenchy, Alexis Mabille, Maison Margiella, Stephane Rolland, Frank Sorbier und Alexandre Vauthier; zu den korrespondierenden Mitgliedern Atelier Versace, Giorgio Armani privé, Victor & Rolf und Valentino, zu den eingeladenen Mitgliedern u. a. Iris van Herpen, Ralph & Russo, Vetements und Guo Pei. Die Zahl der in der Chambre Syndicale de la Haute Couture versammelten Häuser nahm seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunehmend ab: Gab es nach dem Krieg noch über 100 Vollmitglieder, war diese Zahl bereits Anfang der 1990er Jahre auf 20 und 2011 auf nur noch 15 gesunken.

Die Konfektionsmode ist in der 1973 gegründeten Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode vertreten. Beide Chambres sind zusammengefasst durch die Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode, die seit 2017 unter dem Titel Fédération de la Haute Couture et de la Mode firmiert. Seit 1927 besteht die Modeschule École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, an der der Nachwuchs ausgebildet wird.

Haute Couture kann als angewandte Kunst in einzelnen Arbeiten durchaus den Status des Kunstwerks erreichen – je nachdem, ob die dekorativ-funktionalen, also das Tragbare, oder die expressiv-gestalterischen Aspekte im Vordergrund stehen, auch wenn stets die hohe Handwerkskunst als gemeinsames Element zugrunde liegt. Eli Saabs elegante Kreationen z. Bsp. sind durch Luxus und hohe Qualität geprägt, besitzen aber den Anspruch der Tragbarkeit, die fantasievollen Entwürfe John Gallianos für Dior dagegen erfüllen diesen nur bedingt, sondern hier ist die Umsetzung eines die Kollektion verbindenden Themas auf unterschiedliche Weise und in Variationen, die Verwirklichung einer Inspiration in der Form der Kleidung wesentlich.

Wichtig ist auch die Auseinandersetzung mit den Maximen und Ideen des Hausgründers: Karl Lagerfeld variierte seit 1983 immer wieder aufs Neue die legendären Chanel-Kennzeichen – Tweedkostüme mit Bordürensäumen und Goldknöpfen, Bouclé-Stoffe, Kamelien, Perlen, eine Fülle von Modeschmuck, Steptaschen mit Metallketten als Trageriemen, das CC-Logo, das „kleine Schwarze“, weite Hosen, das Integrieren von Elementen der Volks- und Männermode. Raf Simons, der 2012-2015 dem Hause Dior vorstand, versuchte, besonders in seinen Haute Couture-Kollektionen, eine immer spannende Synthese aus Elementen klassischer Dior-Entwürfe, einer klaren, schlichten Silhouette sowie von Motiven der Kunst- und Modegeschichte und zeitgenössischen Kunst zu erzielen.

Die Geschichte der Haute Couture

Der „Beruf“ des Modeschöpfers oder Modedesigners etablierte sich um 1860 mit dem Engländer Charles Frederick Worth (1825-1895) in Paris, auch wenn schon vorher vereinzelt Namen von Modeschaffenden bekannt sind, so Rose Bertin (1747-1813), die für Marie Antoinette tätig war, oder der Hofschneider Napoleons I., Louis Hippolyte Leroy. Der als Textilverkäufer ausgebildete und zunächst bei dem Seidenhändler Gagelin & Opigez in Paris tätige Worth gründete 1858 sein eigenes Haus und avancierte bereits 1860 zum Hofcouturier von Kaiserin Eugenie von Frankreich. Er arbeitete eng mit der französischen Seidenindustrie zusammen, u. a. mit Tassinari & Chatel, A. Gourd & Cie, J. Bachelard & Cie. Worth wechselte saisonal seine Kreationen, änderte die Silhouette und gewann berühmte Frauen als Kundinnen, die seine Kleider begehrtesten für alle machten. Seine Kundinnen umfassten alle wichtigen Frauen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: neben Kaiserin Eugenie auch Elisabeth von Österreich und Königin Viktoria sowie Adlige wie die Fürstin Pauline Metternich bis hin zur modischen Halbwelt und dem reichen Bürgertum.

Worth selbst bediente sich moderner Medien und Techniken: In seinen Ateliers wurde nicht nur mit der Hand, sondern auch mit der 1829 von Barthélemy Thimonnier erfundenen und 1845 und 1851 durch Elias Howe bzw. Isaac Singer weiterentwickelten Nähmaschine gearbeitet, wurden Schnittmusterteile wieder verwendet und variierend in neuen Kombinationen eingesetzt. In seinen Ateliers wurde eher Maschinenspitze als handgefertigte Spitze verwendet. Somit fanden Praktiken der Massenproduktion Anwendung, um effizienter und in größerem Umfang arbeiten zu können. Worth erfand die prägenden Silhouetten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, kreierte die Krinolinen- und die Tour-nürenmode sowie den Prinzessschnitt. Er ließ seine Modelle durch Mannequins vorführen, fügte ein Sticketikett mit seinem Namen im Sinne einer Signatur in die Kleider ein und entwickelte ein ausgeklügeltes Vertriebsprogramm. Weiterhin richtete er einen eleganten, luxuriösen Salon in Paris ein, in dem die Kundinnen ihre Kleider auswählen konnten. Das Haus Worth bestand bis 1956.

Modeschöpfer, wie wir sie heute kennen, etablierten sich zunehmend im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Mit bestimmten Namen wurde ein besonderer Charakter in der Kleidung verbunden, einzelne Designer wurden durch das Lancieren einer dem Zeitgeschmack besonders entsprechenden Linie populär oder wurden durch die Extravaganz ihrer Mode berühmt.

Um 1900 war die Mode durch eine S-förmige Silhouette und reiche Oberflächendekorationen geprägt. Als Beispiel lässt sich Jacques Doucet (1853–1929) nennen, dessen elegante Kreationen durch ihre erlesene Farbigkeit und aufwendigen floralen Dekorationen faszinieren, die sein Interesse für das Rokoko und die Art Nouveau spiegeln und an die Blumenpoesie der zeitgenössischen Dichtkunst erinnern, die auch Glaskünstler wie Emile Gallé inspirierten.

Anfang des 20. Jahrhunderts etablierte sich eine schmale Linie, die an der Empire-Mode orientiert war. Die führenden Modeschöpfer der Zeit kombinierten diese mit einer Fülle verschiedener Einflüsse: Paul Poiret (1879-1944) z. Bsp. ließ sich durch die unterschiedlichen regionalen Künste anregen, die vom Orient über Russland nach Griechenland und Ostasien reichten, sowie durch die farbenfrohe Kunst der Fauves. Poiret richtete eigene Stoffwerkstätten, das Atelier Martine, ein, um seine Ideen umzusetzen bzw. arbeitete mit Künstlern wie Raoul Dufy zusammen, der für ihn und die Seidenmanufaktur Bianchini-Férier Stoffmuster entwarf, und erwarb Stoffe der Wiener Werkstätte.

Nach dem ersten Weltkrieg wandelte sich die Mode zu einem sportlichen, schlanken Frauenbild, das durch Modeschöpferinnen wie Gabrielle „Coco“ Chanel (1883-1971), Alix Grès (1903-1993) und Madame Vionnet (1876-1975) maßgeblich geprägt wurde. Kombinierte Chanel verschiedene Anregungen durch die Männermode, die englische und russische Kleidung zu einer bequemen, tragbaren Mode, so waren Alix Grès und Madame Vionnet der „Zeitlosigkeit“ der Antike und der hohen Schneiderkunst verpflichtet, die sich in aufwendigen feinteiligen Draperien oder der Meisterschaft des Schrägschnitts offenbarte. Madame Grès' Anliegen war es, so wenig Schnitte wie möglich vornehmen zu müssen, sondern nach dem Vorbild der Antike die Form durch Raffung und Zusammenfassung zu erzielen und nur durch Stiche zu fixieren. Bei Madame Vionnet stehen Schnitt und Konstruktion im Vordergrund: die Kontinuität des Stoffverlaufes, das Zusammenfügen von Einzelformen, das Unterordnen oder Entwickeln der Dekoration durch den Schnitt.

In den 1930er Jahren schuf Elsa Schiaparelli (1890-1973), z. T. in Zusammenarbeit mit Künstlern wie Salvador Dalí oder Jean Cocteau, aufwendige Kreationen. Diese waren mit Stickereien und Stoffmustern nach Entwürfen dieser Künstler versehen und entstanden oftmals in modernen, ungewöhnlichen neuen Stoffentwicklungen wie einem cellophanartigen Stoff. Immer wieder spielte das Element der Augentäuschung eine wichtige Rolle. So gab es Stoffe, die wie Baumrinde aussahen, Pullover mit eingestrickten Schleifen, die berühmten Hammelkeulen- und Schuhhüte oder Colliers, bei denen Insekten auf der Haut zu krabbeln scheinen. Eine besondere Vorliebe Schiaparellis galt witzigen und prach-

vollen Knöpfen, die in der Gestaltung dem Thema der Kollektion und des Modells entsprachen wie Zirkusartisten in der Zirkus-Kollektion vom Februar 1938 oder Insekten für die Kollektion vom Herbst 1938. Hierfür arbeitete sie mit Künstlern wie Jean Clément und Alberto Giacometti zusammen. Zugleich griff Schiaparelli in prachtvollen, im Hause Lesage ausgeführten Stickereien die zeitgenössische Begeisterung für das Rokoko auf.

Während des Zweiten Weltkrieges hatten viele der Modehäuser, auch wegen der Materialengpässe, geschlossen. Unter dem Präsidenten der *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, dem Modeschöpfer Lucien Lelong, gelang es zum einen, die Pläne der deutschen Besatzung zu verhindern, das Zentrum der Mode von Paris nach Berlin bzw. Wien zu verlegen, zum anderen, die *Haute Couture* wieder in das Zentrum des modischen Interesses zu katapultieren. Nach Kriegsende wurde die Idee zu einem *Théâtre de la Mode* entwickelt, zu einer Wanderausstellung, die aktuelle Entwürfe von ca. 60 Pariser Modesalons in kleinem Maßstab zusammen mit Accessoires an Puppen (von Eliane Bonabel gefertigt) in kleinen Bühnenbildern nach Entwürfen bedeutender Künstler präsentieren sollte. Insgesamt wurden 237 Puppen in 15 Bildern 1945 durch die Hauptstädte Europas und ein Jahr später durch die USA gesendet, um die Bedeutung und das Fortbestehen der Pariser *Haute Couture* werbewirksam zu verdeutlichen.⁴

Eine Blütezeit der *Haute Couture* bilden die 1950er Jahre, als in Paris nach den Entbehrungen des Krieges eine Reihe von stilistisch sehr unterschiedlich ausgerichteten Modeschöpfern kunstvoll geschnittene Kostüme und Mäntel sowie prachtvoll verzierte Abendkleider schufen. Christian Dior zeigte in seiner ersten Kollektion am 12. Februar 1947 zwei Linien – die figurbewusste Linie „8“ und die „Corolla“ (Blüten)-Linie mit weiten, schwingenden, relativ langen Röcken, schmaler Taille und enganliegendem Oberteil. Carmel Snow, Chefredakteurin der amerikanischen Zeitschrift „*Harper's Bazaar*“, erkannte in der Kollektion und besonders in dem berühmten Kostüm „Bar“ aus cremefarbener Seidenjacke mit ausgestellttem Schößchen und schwarzem Woll-Faltenrock einen „New Look“. Diese Bezeichnung wurde auf die Mode der 1950er Jahre insgesamt übertragen. Allerdings traf Christian Diors Kollektion aufgrund ihres Stoffreichtums auch auf heftige Kritik angesichts der noch anhaltenden Rationierungen.

⁴ Susan Train (Hrsg.), *Théâtre de la Mode. Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture*, Essays by Edmonde Charles-Roux, Herbert R. Lottman, Stanley Garfinkel, Nadine Gase, Colleen Schafroth, Betty Long-Schleif, David Seidner, Maryhill Museum of Art, Oregon 2002 (2. Aufl.; 1. Aufl. New York 1991, Originalausg.: Paris 1990)

Der aus der Normandie stammende, ehemalige Kunsthändler Christian Dior (1905-1957) erschuf mit seiner Mode ein weibliches Frauenbild, das durch die Pracht und Eleganz der Belle Époque und des Rokoko geprägt war. Er wählte durch die Natur und historische Ornamente inspirierte Stickereien für seine Abendmode aus, die Muscheln und Wiesenblumen nachbilden und häufig im Atelier Rebé (1911-1966) gefertigt wurden. Die Tagesmode, besonders Kostüme und Mäntel, dagegen sind zumeist von einer strengen und klaren Strukturiertheit, die Diors ursprünglichen Berufswunsch des Architekten verraten.

Schönheit galt Dior als absoluter Wert einer Zivilisation. Mode wird damit zu einem zivilisationsstiftenden Moment, das mit Luxus, welcher auf qualitätvollen Materialien und erlernter Handwerkskunst beruht, Tradition und moralische Werte in einer durch Krieg und Zerstörung geprägten Welt vermittelt und weiterführt.⁵ Paris verkörperte für Dior „Vollendung“ und „Perfektion“, die Qualität des Kunsthandwerks, und es sei die Aufgabe der Franzosen, diese Traditionen zu bewahren.⁶ Seine Auffassung ist durch Hoffnung und Optimismus bestimmt, wobei es sein Anliegen bildete, Schönheit, Poesie und Vertrauen in die Zukunft mit seiner Mode zu vermitteln.⁷

Richard Martin und Harold Koda würdigten diesen idealistischen Ansatz Diors als „a prodigious claim for pieces of cloth“.⁸

Der Spanier Cristóbal Balenciaga (1895-1972) fasziniert mit seiner architektonisch anmutenden und durch die spanische Tracht beeinflussten Mode. In Zusammenarbeit mit Stoffherstellern wie der Schweizer Firma Ludwig Abraham & Co. Seiden AG wurden Stoffe entwickelt, die seinen plastisch artikulierten Entwürfen entgegenkamen. Für seine durch Goya und die spanische Tracht inspirierten Spitzenkleider wiederum griff er auf Spitzen aus den Manufakturen aus Calais und Caudry zurück.

⁵ Christian Dior, in: Jean-Luc Dufresne (Hrsg.): *Ausst. kat. Christian Dior ... man of the century*, Musée Christian Dior, Granville 2005, Versailles 2005, S. 224: „I think of my profession as a battle against the mediocre and demoralizing elements of the times. It is always easy to lose heart. My simple duty is not to give in, to set an example, to create in spite of everything.“

⁶ Christian Dior, *Dior by Dior. The Autobiography of Christian Dior*, London 2007 (1. engl. Ausg. London 1957), S. 192: „True luxury needs good materials and good workmanship; it will never succeed unless its roots are profoundly embedded in sober influences and honest traditions.“

⁷ Vgl. Richard Martin / Harold Koda: *Ausst. kat. Christian Dior*, Metropolitan Museum of Art, New York 1996, New York 1996, S. [11].

⁸ Ebd.

Die Entwürfe Pierre Balma's Entwürfe wiederum sind durch elegante, erlesene Draperien und prachtvolle Stickereien bestimmte, sehr feminine Kreationen, diejenigen von Jacques Fath extravagante, mondäne Modelle mit ungewöhnlichen, überraschenden Details. Hubert de Givenchys (1927-2018) Entwürfe verbinden Eleganz und Opulenz, rigors und erlesen durchdachte Schlichtheit und zeitgemäße Lässigkeit.

Coco Chanel hatte ihr Haus 1939 geschlossen, doch aus Kritik am „New Look“ mit seinen Korsetts, engen Röcken und Stoffmassen eröffnete sie 1954 erneut ihren Salon, um den Frauen eine bequeme und tragbare Mode zu präsentieren. Nachdem ihr Relaunch in Paris nur auf gemäßigtes Interesse stieß, wurde ihr bequemer, alltagstauglicher Stil begeistert von der amerikanischen Modepresse und den amerikanischen Kundinnen aufgenommen.

In den 1960er Jahren etablierte sich Yves Saint-Laurent (1936-2008), der Christian Diors Nachfolge nach dessen frühen Tod 1957 angetreten hatte (bis 1960), als einer der führenden Modeschöpfer, der sich – selbst ein engagierter Kunstsammler – durch Piet Mondrian, Tom Wesselmann, Serge Poliakof, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso und Georges Braque sowie durch die Kunst und Kleidung Ostasiens, Afrikas und Russlands inspirieren ließ. Ein großes Vorbild war auch Elsa Schiaparelli, deren Idee der reich bestickten Abendjacken und Capes Yves Saint-Laurent aufgriff. Er fand zu einem Stil von schlichter, eleganter Silhouette und ungewöhnlichen, lebendigen Farbkombinationen, wobei er Elemente der Herrenmode in vielen Varianten des berühmten „Smoking“ umsetzte sowie ein Gespür für dramatische Draperien offenbarte.

In den letzten Jahrzehnten erfuhr die Haute Couture neben Karl Lagerfelds Variationen zu „Chanel“ (seit 1982/1983) wichtige Impulse durch Christian Lacroix mit seinen reichen, durch das spanische Erbe seiner Heimat, der Provence, beeinflussten Kreationen, durch Jean Paul Gaultier mit seinen höchst individuellen, von dem Thema „Paris“ geprägten Entwürfen, in denen sich Subkultur, Ethnologie, hohe Schneiderkunst und Eleganz auf ungewöhnliche Weise begegnen, in denen eine Auseinandersetzung mit Geschlechtsvorstellungen und geschlechtsspezifischer Mode erfolgt, Unterwäsche zu Oberbekleidung wird.

John Galliano wurde 1997 als Chefdesigner vom Haus Dior berufen und prägte mit seinen opulenten Modellen das Erscheinungsbild bis 2011. In seinen Entwürfen wurden eine Fülle verschiedener Einflüsse auf zugleich fundierte und fantasievolle Weise zu einer neuartigen und immer überraschenden Synthese gebracht, die zugleich seine Verbundenheit gegenüber der Geschichte der Mode offenbarten. Galliano thematisierte zudem die Haute Couture selbst: So zeigte er in seiner Haute Couture-Kollektion vom Herbst/Winter 2005 Entwürfe, die verschiedene Stadien der Modelentwicklung und -fertigung in den Ateliers in tatsächliche Kleidungsstücke übertragen. Auf eine gleichfalls mode- und kunstgeschichtlich fundierte und individuelle, doch ungleich strengere, reduzierte, elegante und klare Weise, die jedoch Opulenz in den Details zeigte, ging sein Nachfolger bei Dior, der belgische Designer Raf Simons, vor. In reichen Stickereien und Spezialanfertigungen der Stoffhersteller wird seine Begeisterung für Blumen und zeitgenössische Kunst deutlich. Beiden gemeinsam ist die intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte des Hauses und den Entwürfen seines Gründers Christian Dior. Immer wieder griffen sie auf seine Entwürfe zurück und variierten sie für die eigene Gegenwart und nach eigenen Vorstellungen. Simons Nachfolgerin Maria Grazia Chiuri kreierte eine sehr jugendliche, stark von ihrer italienischen Heimat geprägte Version von Christian Diors Erbe, wobei sie gerade für die Gestaltung ihrer zarten Abendkleider auf die Spezialkenntnisse der verschiedenen Ateliers zurückgriff.

Das Haus Balenciaga präsentierte für den Herbst-Winter 2021 unter ihrem damaligen Designer, dem aus Georgien stammenden, in Antwerpen ausgebildeten Demna Gvasalia nach Jahrzehnten (53 Jahre) wieder eine Haute Couture-Kollektion, und zwar die 50. Diese bildete eine interessante, faszinierende Mischung aus Demna Gvasalias Street Wear-Elementen und charakteristischen Motiven aus dem Oeuvre von Cristóbal Balenciaga. Zunächst scheinen Demnas Arbeiten wenig mit der eleganten, kultivierten Mode des Gründers zu tun zu haben. Dennoch verband beide die Suche nach neuen Formen und eine gewisse Unabhängigkeit von allgemeinen Trends, sondern das Befolgen eigener ästhetischer Vorstellungen. Beiden gemeinsam ist das Interesse an Kleidung, weniger ein Entsprechen der Mode und ihrer Mechanismen. Deutlich wird in Demnas Entwürfen die genaue, einfühlsame und anerkennende Beschäftigung mit dem Werk des Firmengründers, welche mit der eigenen, zeitgemäßen Ästhetik verbunden wird.

Aspekte der Tracht

Der zweite Teil der Ausstellung ist den Gewerken gewidmet, die zur Verzierung von Kleidungsstücken aus dem Bereich der Tracht oder der Trachtenmode dienen. Hierzu gehören besondere Stoffe und Kopfbedeckungen. Die Begriffe der Tracht, Trachtenmode und des Dirndls sind nicht immer klar definiert und mit Assoziationen behaftet.⁹

Das Wort Tracht leitet sich ab von „das, was getragen wird“ und hatte damit eine allgemeine, auf die Bekleidung insgesamt ausgerichtete Bedeutung. Davon unterschieden wurde die Standestracht, welche durch Form, Farbigkeit und Details eine einheitliche Kleidung innerhalb einer Gruppe bezeichnete. Diese ist innerhalb der Gruppe jedoch nach Anlass – Alltags-, Festtags- oder Kirchentracht – und nach den Jahreszeiten, nach Sommer- und Wintertracht, differenziert. Diese Unterschiede machen sich besonders in der Materialwahl, der Farbigkeit, der Komplexität und dem dekorativen Aufwand bemerkbar. Daneben besteht noch die Amts- oder Berufstracht, das Ornat, die bestimmte Berufsgruppen oder Amtsträger kennzeichnet.

Die Trachten sind durch die Mode der Vergangenheit geprägt. Die verschiedenen regionalen Trachten werden in der Regel mit einem bäuerlich geprägten Umfeld verbunden, wobei es sich, wenn auch mit zeitlicher Verzögerung und in der Regel mit Vereinfachungen, um Übernahmen aus der höfischen und städtischen Mode handelte, welche nach den jeweiligen Bedürfnissen und ästhetischen Vorstellungen abgewandelt und variiert wurden. Daraus entwickelten sich Grundformen mit einer eigenen Vielfalt an Formen und Farben. Die Vorbilder stammen vor allem aus der Kleidung und Mode des Rokoko, des Empire und des Biedermeiers, also aus der Zeit von ca. 1730/1740 bis 1840.

Die Tracht blieb allerdings nicht stehen, sondern es wurden immer wieder, jedoch auch hier mit zeitlicher Verzögerung, zeitmodische Tendenzen aufgenommen. Dies kann zum Beispiel die Höhe der Taille oder die Form der Ärmel betreffen. So rutschte die Taille entsprechend der Empire-Linie innerhalb von ein paar Jahren um 1800 nach oben bis unter die Brust oder nahm das obere Volumen der Ärmel um 1830 (ansetzend unterhalb der Schulterlinie) und dann wieder um 1900 (ansetzend auf Schulterhöhe) in Entsprechung zu den jeweils aktuellen Keulenärmeln zu. Mit diesem Thema der „gelebten Tracht“, die durch die Einflüsse der Zeit Veränderungen und Modifikationen erfährt, beschäftigte sich Alexander Wandering 2002 in der Ausstellung am Trachteninformationszentrum des Bezirks Oberbayern und dem begleitenden Katalog „Tracht ist Mode“.¹⁰

Bereits durch den provokanten Titel verwies Alexander Wandering auf die Veränderbarkeit von Tracht und hinterfragte das Vorurteil des Statischen und Stehengebliebenen bei der Tracht.

Ein Interesse für die Tracht entsteht Anfang des 19. Jahrhunderts ausgehend von den Adelshäusern vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege und der Festigung der einzelnen Länder. Die Beschäftigung mit der Tracht der Landbevölkerung ist hier durch das Bestreben motiviert, ein Heimat- und Nationalgefühl, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu etablieren.¹¹ In Bayern lässt sich dieses nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches unter Napoleon mit dem Entstehen des Königreichs Bayern aus dem Kurfürstentum Bayern 1806 unter Max I. Joseph verbinden.¹² Zum Ausdruck kam dieses Streben nach einem Nationalgefühl 1810 anlässlich des ersten Oktoberfestes in München. Zu Ehren des Kronprinzenpaares Ludwig (der spätere Ludwig I.) und Therese fand ein Zug mit Trachten-Kindergruppen statt. Der Organisator dieser Veranstaltung Felix Joseph Lipowsky gab 1825-1830 eine Serie mit grafischen Blättern heraus, die die verschiedenen regionalspezifischen Landestrachten abbilden.

Stefan Hirsch stellt in seinen Untersuchungen zur „Tracht nach der Tracht“ aus dem Jahr 2010 vier „Parallelentwicklungen“ in der Zeit von 1800 bis in die Gegenwart auf: Nationalkostüm, Trachtenvereinsgewand, Volkstracht bzw. die Idee der Volkstracht und schließlich Folklore-Kleidung und Etho-Look.¹³

Die Tracht beeinflusste auch die Kleidung im städtischen Bereich, wo sie partiell übernommen und dann variiert wurde. Mit der Romantisierung des Landlebens und der Begeisterung des Städters für die Natur und das Leben auf dem Lande wurde auch die Kleidung der Landbevölkerung übernommen – das „Dirndl“ und die „Lederhose“. Sie entwickelten sich für diesen Abnehmerkreis mit einer eigenen Dynamik.

Der Begriff der Trachtenmode oder, wie von Ingrid Loschek vorgeschlagen, derjenige der Modetracht ist eingeführt worden, um auf den freieren, loseren Umgang mit Elementen der „Volkstracht“, der bäuerlich-ländlichen Kleidung zu verweisen.¹⁴ Hierbei handelt es sich in der Regel um Elemente der alpenländischen Regionen. Trachtenmoden bestehen in Österreich und Bayern bereits seit dem 19. Jahrhundert. Dabei diente es gerade den Städtern als eine Kleidung für den Aufenthalt und die Sommerferien auf dem

¹¹ Vgl. Stefan Hirsch, Die „Tracht“ nach der Tracht, in: Phänomen Tracht, Edition Bayern Sonderheft #03, hrsg. vom Haus der Bayerischen Geschichte in Zusammenarbeit mit dem Bezirk Oberbayern, Trachtenberatung Heimatpflege und dem Trachten-Informationszentrum Bezirk Oberbayern 2010, S. 22-49.

¹² Wandering 2002, op.cit., S. 7.

¹³ Hirsch 2010, op.cit., S. 22.

¹⁴ Vgl. Ingrid Loschek, Tracht – ein Beispiel von Tradition und Innovation, in: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e. V. (Hrsg.), Betrachtungen, München 2008, S. 32-37, hier S. 34.

⁹ Vgl. hierzu Meike Bianchini-Königstein, Kleidungswirklichkeiten. Mode und Tracht zwischen 1780 und 1910 in Oberfranken (Dissertation), Regensburg 2019, S.11-16.

¹⁰ Im Rahmen von Ausstellung und Buchpublikation fand auch eine große Trachtenmodenschau im Circus Krone mit begleitendem Katalog statt.

Land. In diesem Zusammenhang etablierte sich das Dirndlkleid (von derne – Jungfrau – und dem österreichisch-bayerischen Wort Dirndl für ein junges Mädchen). Das Dirndl entwickelte sich um 1870 eigentlich aus der einfachen bäuerlichen Arbeitsbekleidung, dem „Leibegwand“ oder „Heugwand“, mit einem Leibchen, einem ärmellosen, enganliegenden Oberteil, welches an den Rock angenäht war. Es wurde durch ein Hemd und eine Schürze ergänzt.¹⁵

Als weitere Formen der ländlichen oder ländlich inspirierten Kleidung gibt es zweiteilige Ensembles aus Rock und verschiedenen gestalteten Oberteilen. Das Oberteil kann in Form eines ärmellosen Mieders mit Schnürung auf der Vorderseite gehalten sein, unter dem eine weiße Bluse mit Puffärmeln getragen wurde. Diese Oberteile wurden ergänzt durch den weiten, in Stäbchenfalten (parallel gereichte Falten) gelegten Rock und eine Schürze. Oder das Oberteil ist in Form eines Spencers gehalten mit unterschiedlichen Schößchenlösungen wie z. Bsp. einem kurzen, hinten, oberhalb des Gesäßes in Falten gelegten, manchmal abstehenden Schoß.

Gerade das Dirndl ist der Mode unterworfen und erscheint in verschiedenen, z. T. sehr freien Variationen. Umgekehrt inspiriert es immer wieder die Mode und wurde von Modedesignern wie Andreas Kronthaler for Vivienne Westwood und Karl Lagerfeld für Chanel aufgegriffen.¹⁶ Hier werden stilistische Merkmale der Labels Vivienne Westwood oder Chanel mit Motiven der österreichischen Tracht verbunden. Die Entwürfe sind deutlich als Werk der Designer erkennbar, doch zugleich vermittelt sich auch das Motiv der „Tracht“ durch charakteristische Elemente. Bei beiden Ansätzen ist die Verbindung von lokalen Bekleidungs Traditionen und traditionellen, erhaltenswerten Handwerkstechniken bemerkenswert.

Die Erscheinungsformen des Dirndls sind stark variiert und können sich in Ausschnittgestaltung, Rocklänge, Farbwahl, dekorativen Details der aktuellen Zeitmode (Mini-Dirndl der 1960er Jahre) oder dem Anlass (Abend- und Hochzeitsdirndl) anpassen. In Österreich wurde das Dirndl Teil der Tracht und lässt sich in seiner jeweiligen Gestaltung bestimmten Regionen zuordnen.¹⁷ Wie Alexander Wandering darlegte, besteht hierin ein Unterschied zu Bayern: Hier wird das Dirndl eher der Trachtenmode als der institutionalisierten Trachtenpflege zugerechnet und ist entsprechend offen für modische Veränderungen.

Lola Paltinger, Gössl und Emanuel Burger, Michaela Keune haben eigene charakteristische Wege in der Interpretation des Themas Dirndl gefunden. Vera Redlich sowie Anton und Sebastian Jell (gemeinsam mit Ludwig Schmideder) integrierten in das Dirndl durch die Verwendung von japanischen Kimono- bzw. indischen Sari-Stoffen außeralpine Traditionen. Eine Sonderposition nimmt die Wiener Modedesignerin Susanne Bisovsky ein, die unter Verwendung historischer Textilien eine österreichischen Traditionen verbundene, sehr eigenständige Mode schafft.¹⁸

Neben dem Dirndl, das eine vergleichsweise neue und breitenwirksame Ausprägung von Elementen der ländlichen Kleidung umfasst, finden sich in der Damen-Tracht Elemente, die deutlich älteren Moden verpflichtet sind. Dazu zählen z. Bsp. der Schalk, dessen kurzer, enganliegender Schnitt mit kurzem Schößchen, Ausschnitt und üppigen rahmenden Stofffrüschchen auf die knappen, z. T. boleroartigen Jäckchen zurückgeht, die in der Mode des Empire am Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die Jahre um 1850 beliebt waren. Bei dem Spencer der Tracht handelt es sich um eine enganliegende, gerne hochgeschlossene Jacke mit Schößchen. In einigen Gegenden ist bei der Tracht das Schößchen auf der Rückseite in Falten gelegt und kann zu einem fast flügelartig leicht abstehenden („stehenden“) Schößchen gebildet werden.¹⁹

¹⁵ Zur Geschichte und den verschiedenen Varianten des Dirndls siehe: Alfred Weidinger, Thekla Weissengruber (Hrsg.), *Ausst. Kat. Dirndl, Tradition goes Fashion*, OÖ Landeskultur GmbH Linz, Marmorschloss Bad Ischl 2021-2022, Linz 2021; Wandering 2002, op.cit., S. 179-181. Siehe allgemeiner: Wolf-Dieter Könenkamp, *Nationalkostüm*, in: Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), *Anziehungskräfte, Variété de la mode 1786-1986*, aus Anlass des 125-jährigen Jubiläums von Ludwig Beck am Rathaus München, München 1986, S. 380-386, hier S. 384-386.

¹⁶ Vgl. Brigitte R. Winkler, *Die Dirndl der Modemacher*, in: Weidinger/Weissengruber 2021, op. cit., S. 84-101. Zu Vivienne Westwood: Thekla Weissengruber, Andreas Kronthaler for Vivienne Westwood – Positionen zur Tradition, in: ebd., S. 106-109, 150-161; zu Karl Lagerfeld und seiner in Salzburg in Schloss Leopoldskron präsentierten *Métiers d'art*-Kollektion von 2014 und der *Métiers d'art*-Kollektion von 2012, die in Linlithgow Palace in Edinburgh vorgestellt wurde: Lioba Keller-Drescher, *Die permanente Erfindung von Tradition. Lagerfelds Métiers d'Art-Kollektionen für Chanel, nmt (netzwerk mode textil) Jahrbuch 2017*, S. 79-88; *Chanel Catwalk Complete*, München u.a.O. 2020 (1. Aufl. London 2016, erweiterte Auflage Aufl. London 2020), Texte: Adéla Sabatini, S. 592-595, 532-537.

¹⁷ Wandering 2002, op. cit., S. 181.

¹⁸ Zu Susanne Bisovskys Einstellung zum Dirndl und ihrer Selbstpositionierung siehe: Susanne Bisovsky, *Sister of Fashion*, in: Weidinger/Weissengruber 2021, op. cit., S. 102-105; Susanne Bisovsky (Hrsg.): *Susanne Bisovsky. Wiener Chic*, Salzburg 2022.

¹⁹ Wandering 2002, op. cit., S. 94, 112.

Janina Linder

Janina Lindner legte 2007 die Meisterprüfung zur Damen- und Herrenschneidermeisterin ab. Sie komplettierte ihre Ausbildung durch den Besuch der Trachtenklasse im Rahmen des Speziallehrgangs für Trachtenschneider an der HBLA Salzburg. 2001-2017 war sie Mitarbeiterin der Trachtenberatungsstelle des Bezirks Schwaben. 2012 erschien das Buch „Rüschen“, herausgegeben durch die Bezirke Schwaben und Oberbayern, an dem sie als Mitautorin und Zeichnerin wesentlichen Anteil hatte.

Seit 2008 beschäftigt sie sich intensiv mit dem Thema Rüschen, den verschiedenen dekorativen Besätzen auf Kleidung und textilen Ausstattungen. Dabei werden Stoffstreifen oder Bänder durch eine Vielzahl von Falt- und Nähetechniken plastisch gestaltet.

Janina Lindner fertigt individuelle Dirndl aus ausgewählten Stoffen an. Dazu zählen auch durch die Silhouette der 1950er Jahre inspirierte Dirndl mit kuppelförmigen, weiten Röcken aus pastellfarbenen Blümchenstoffen, die eigentlich für Bett- und Tischwäsche konzipiert wurden. Sie sind am Ausschnitt mit aufwändigen Dekorationen versehen – mit Spiralenrüschen sowie Herz-, Muschel- bzw. Rosmarin-/Farfallerüschen. Ein Tarn- oder Camouflagestoff-Dirndl mit Rosenfutter entstand 2014 vor dem Hintergrund der Flüchtlingsströme aus Syrien und kontrastiert das Unbeschwerte des Dirndls mit der Ernsthaftigkeit von Uniformen und den assoziierten Aspekten von Leid und Verlust durch Krieg.

Auch andere Dirndl sind durch die ungewöhnliche Materialwahl bestimmt: Jeans-Stoff und Warnwesten, die im Dunkeln leuchten. Die Weste ist zu einem ärmellosen Schnürmieder verarbeitet, das auf der Hüfte mit einem zungenförmig ausgeschnittenen Schößchen bzw. eingesetzten Hüftstreifen aufliegt. Hier erfolgt durch die Materialwahl ein zeitgenössischer Bezug – Jeans als ein aus dem Alltag nicht mehr wegzudenkender Stoff, der zugleich durch seine Belastbarkeit auch die Arbeitswelt assoziiert, den Bereich, aus dem sich das Dirndl heraus entwickelte. Die Warnweste dagegen spielt mit dem ungewöhnlichen Material und nutzt den funktionsbedingten Aufmerksamkeitsaspekt der Weste, um auf eine humorvolle Weise auf den Aspekt von Kleidung und Mode als Aufmerksamkeit generierende Faktoren hinzuweisen – durch die Wahl eines ungewöhnlichen Kleidungsstücks steht die Trägerin im Mittelpunkt.

Janinalindner.com



Deutsche Meisterschule für Mode München

Seit ihrer Gründung 1931 mit 36 Schüler*innen steht die Deutsche Meisterschule für Mode / Designschule München für kreative Exzellenz. Heute vereint sie vier Schulen unter einem Dach und zählt zu den führenden Ausbildungsstätten für Mode und Kommunikationsdesign.

Im Zentrum steht die Städtische Fachschule für Modellistik – das Herzstück der Ausbildung im Modehandwerk. In der zweijährigen Weiterbildung werden Gestalterinnen ausgebildet, die sowohl handwerklich als auch konzeptionell auf sehr hohem Niveau arbeiten. Die Ausbildung endet mit einer Doppelqualifikation: dem schulischen Abschluss als Staatlich geprüfte Modegestalter*in sowie dem Meisterbrief im Maßschneiderhandwerk durch die Handwerkskammer – ein Alleinstellungsmerkmal im deutschen Bildungssystem.

Die Fachschule folgt einem klaren Dreiklang: Fachliche Exzellenz, praxisnahe Berufswirklichkeit, Gestaltungscompetenz-

Die hier gezeigten Arbeiten entstanden im Rahmen einer Kooperation mit dem Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg für die Ausstellung „Dirndl – Tradition goes Fashion....“ Die Studierenden der zweiten Jahrgangsstufe der Fachschule für Modellistik interpretierten das traditionsreiche Kleidungsstück neu. Obwohl das Dirndl keine originäre Tracht ist, lässt es sich durch sieben typische Merkmale definieren – etwa Mieder, Schürze, Rock und Schleife. Bereits drei dieser Elemente genügen, um die Assoziation „Dirndl“ zu wecken und gleichzeitig große gestalterische Freiheit zu ermöglichen.

Die Studierenden untersuchten zehn Stilrichtungen aus aktuellen Designer-Kollektionen. Sechs davon wurden in eigenen Modellen umgesetzt: Dekonstruktion/Rekonstruktion, Dystopian Dark, Romantic Opulence, Workwear, Purismus und Fashion Sport. Die Ergebnisse zeigen, wie aus traditionellen Formen neue Interpretationen entstehen – sportlich, puristisch, dekonstruktivistisch. In jedem Modell erzählen die Gestalter*innen ihre eigene neue Geschichte vom Dirndl Gewand:

Johanna Nitsch – Dirndl goes Dystopian Dark: Dekonstruktive Proportionskontraste, der Einsatz von recycelten Materialien wie Plexiglas und Jeans, gepaart mit forcierter Sexyness erzeugen eine irritierende Dirndl Silhouette.

Klaus Webhofer – Dirndl goes Bauhaus: der charakteristische Dirndl-Schnitt wird auf eine bauhausartig strenge, leicht asymmetrische Linienführung konzentriert, aber umgesetzt in traditionellen Jacquard Webstoffen.

Martin Veit,
Direktor der Deutschen Meisterschule für Mode / Designschule München





Rosalie Postatny

Rosalie Postatny stammt aus einer Schneiderfamilie und absolvierte zunächst eine Ausbildung zur Modeschneiderin in Nürnberg, woran sie eine Ausbildung zur staatlich geprüften Modegestalterin in München anschloss. 2011 legte sie die Meisterprüfung für das Maßschneiderhandwerk ab.

Nach einer Tätigkeit als Schneidermeisterin und Werstattleiterin in einem kleinen Betrieb in Roth und als Lehrkraft an der Berufsfachschule für Bekleidung in Nürnberg, widmete sie sich zunehmend der Erforschung der fränkischen Tracht. 2014 machte sie sich schließlich selbstständig mit dem Ziel, sich auf die Trachten der Fränkischen Schweiz zu spezialisieren und deren Fertigungstechniken zu erkunden. Es schlossen sich Aufträge für Trachten anderer Regionen und für historische Kostüme an.

Rosalie Postatny hat sich ausführlich mit der Geschichte der fränkischen Tracht in ihre Vielfalt beschäftigt und zugleich Überlegungen angestellt, wie die Tracht aktueller gestaltet und besser an die Gegenwart angepasst werden kann. Ihr Interesse gilt auch schönen Stoffen und Borten, die sie in attraktiven Kombinationen zusammenstellt.

Im folgenden Text schildert sie ihre Überlegungen zum Thema „Erneuerte Fränkische Tracht“:

„Techniken und Gestaltungsabsicht - Allgemein:

Der Dirndl-Boom hat schon lange vor Corona keinen Halt gemacht vor Franken und verdrängt immer mehr die heimischen Trachten aus Franken. Trachten aus Gunzenhausen/Weißenburg, Ochsenfurter Gautracht, Bamberger Tracht, Forchheimer Land und Fränkische Schweiz – das sind nur ein paar der Trachteninseln und wohl die bekanntesten. Hier wird teilweise heute noch Tradition und Kultur gelebt. Wer mit der Zeit gehen und verhindern will, dass die heimischen Trachten komplett verdrängt werden, sieht sich gezwungen, irgendwann die Tracht zu erneuern, was regional bereits teilweise passiert. Im Raum um Nürnberg ist das nächste Gebiet das Knoblauchsland. Hier war die Tracht allerdings früher sehr gedeckt und einfach und lässt sich nur schwer auf den modernen Zeitgeschmack übertragen.

Mein Grundgedanke: „Wer als Städter*in gerne Tracht trägt, kann sich genauso gut an heimischen Trachten aus dem Umland erfreuen, statt sich dem Dirndl-Boom hinzugeben, der nichts mit der Fränkischen Kultur gemein hat.“

Da die Fränkische Schweiz schon immer das Lieblingsziel vieler Städter*innen aus Nürnberg und Erlangen war, haben wir uns bei unserer erneuerten Fränkischen Tracht an der des Forchheimer Landes orientiert: Farbenfroh und viele schöne Materialien und teilweise mit Handstickereien. Das macht es nicht nur technisch in der Umsetzung interessant, sondern auch optisch.

In der Verarbeitung wurde sich an alten Herstellungstechniken orientiert. Die Tracht soll (wie damals schon) in der Regel ein Leben lang getragen werden können und auch mitwachsen können, falls sich die Figur verändert. Dadurch, dass Mieder und Rock getrennt getragen werden, ist es möglich die Tracht immer mehr zu erweitern. Vielleicht kommt später noch ein anderer Rock zum Mieder, die Schürze kann ausgetauscht werden und sogar die Schürzenbänder, damit die Tracht ständig individualisiert werden kann.

Es ist sogar möglich das Mieder getrennt von der Tracht z.B. zu einer Jeans, einer Anzughose oder einem Bleistiftrock zu tragen oder den Rock mit einem Taillengürtel und einer chicen Bluse oder einem Rollkragenshirt. -> So lässt sich die Tracht noch viel mehr in den Alltag integrieren. [...]

Rock: Charakteristisch sind auf dem Rock mindestens zwei Bahnen Zierbänder aufgenäht. In der Regel werden Satinbänder oder Samtbänder zweifach aufgenäht oder auch Spitzenbordüren zweifach, bei denen in der Regel mittig dazwischen ein Satin- oder Samtband aufgenäht wird. Die Rocklänge ist mindestens kniebedeckend, da dies der Figur am meisten schmeichelt. Durch die Weite des Rockes – es sind mindestens ca. 2,80 m Stoff im Rock – würde eine kürzere Länge zu sehr stauchen und die Silhouette verzerren. In der Länge nach unten ist er variabel bis ca. Mitte des Schienbeins. Der Saumabschluss wird mit einer gezackten Besenborte verziert. Früher war dieser und auch die Zierborten in der Regel schwarz, nach modernem Zeitgeschmack kann eine zum Gesamtkonzept passende Farbe gewählt werden. Wir haben uns hier für Blau entschieden als Kontrast zu dem Grün des Rockes. Außerdem greift es das Blau des Mieders wieder auf und erzeugt so ein harmonisches Gesamtbild.

Der Rocksäum wurde schon immer mit einem kontrastfarbenen Stoff gefüttert, der beim Laufen und Tanzen hervorblitzt und so ein kleiner Eyecatcher ist, welchen wir gerne übernommen haben. Am Bund wird vorne am Bauch mit großen flachen Falten Weite eingelegt, damit der Stoff nicht zu dick aufrägt am Bauch. Früher wurde hier teilweise gar keine Weite eingelegt, weil durch die vielen Unterröcke und Stofflagen schon „dick aufgetragen wurde“ und der Stoff unter den sehr weit nach hinten laufenden Schürzen sowieso kaum zu sehen war. Unter den Falten vorne kann eine Eingrifftasche versteckt werden. Direkt neben den Falten beginnen die handgestifteten Falten, die komplett rumgehen und so gleichmäßig die Weite verteilen. Unterröcke können in der heutigen Zeit weggelassen werden. Meist empfehlen wir aber wenigstens einen, da der Rock so weniger zwischen die Beine schlupft. Gerade bei schmalhüftigen Figuren kann so auch mehr die Sanduhr-Silhouette gezaubert werden und die Taille sieht automatisch schmaler aus.

Im Rock ist übrigens vorne unterhalb des Verschlusses die Öffnung stets offen und nicht durch Druckknöpfe oder ähnlichem verschlossen – so hat Frau die Möglichkeit auch mal unter der Schürze die Bluse unterm Leibchen etwas zurecht zu zupfen.

Schürze: Die Schürze wird in einfache Falten gelegt und auch hier wird am Bauch etwas Weite weg gelassen um nicht zusätzlich aufzutragen. Typisch sind hier die Spitzenbordüren, die optisch in der Höhe an die Rockbordüren angepasst werden. Auch hier waren die Spitzenbordüren früher schwarz, was sich auf den meist sehr farbenfrohen Schürzenstoffen immer schön abgehoben hat, und auch heute noch so angewandt werden kann. Wir haben uns hier für ein Grün entschieden, passend zum Farbkonzept. Die Schürzenbänder sind wie erwähnt austauschbar, wodurch sich die Schürze immer wieder anders kombinieren lässt.

Früher ging die Schürze übrigens über die Seiten bis nach hinten fast zusammen. Manchmal war nur noch ein schmaler Streifen des Rockes zusehen von hinten. Das entspricht natürlich nicht mehr dem modernen Zeitgeschmack – vordergründig durch die Dirndlmode beeinflusst.

Eine zu schmale Schürze würde hier jedoch das Gesamtbild zerstören und die Silhouette verzerren. Deshalb geht die Schürze bei uns ungefähr bis zur Seitennaht.

Mieder/„Leibchen“: Das Herzstück der Fränkischen Tracht aus dem Forchheimer Land ist das sogenannte „Leibl“ oder „Leibchen“. Charakteristisch ist immer am Ausschnitt und Armloch entlang irgendeine Art von breiter Verzierung angebracht. Typisch sind die breiten und farbenfrohen, mit Blumenmustern versehenen Borten, die in Form gelegt werden. Aus Ermangelung von Borten wurde in manchen Orten früher sogar alles komplett mit Hand bestickt. Eine eher seltene Variante ist die Stoffeinfassung, für welche wir uns entschieden haben. Hierfür werden meist Reste von Schürzenstoffen im schrägen Fadenlauf zugeschnitten, damit sie an den runden Ausschnitten in Form angenäht werden können. Egal ob Borten, Stoff oder Handstickerei, es wird immer darauf geachtet, dass die Blumen optisch schön und symmetrisch angeordnet sind – hierfür wurde dann auch teilweise schonmal der Stoff oder die Borte zerschnitten und neu angesetzt, damit das Gesamtbild passt. In das Leibchen sind flexible Stäbchen (Spiralfeder) eingearbeitet. Diese sind vordergründig dafür da, dass der Stoff des Leibchens keine Falten wirft und die Handstickereien schön zu sehen sind.

Das Mieder wird figurnah, aber nicht wie teilweise in der Dirndlmode so eng gearbeitet, dass die Trägerin sich eingengt fühlt. Die Tunnel der Stäbchen wurden durch zusätzliche Borten verdeckt. Entlang dieser Borten wird beidseitig gestickt. Früher wurde hier nur bis zur Taille gestickt und Borten aufgenäht, da Rock und Schürze all das verdecken. Doch bei unserer erneuerten Tracht gehen die typischen

Verzierungen komplett bis zur Saumkante, da wir unser Leibchen ja auch ohne Tracht tragen möchten. Wir haben uns hier für eine komplett bestickte Variante an den Stäbchen entschieden um zu zeigen, welche Handwerkskunst früher schon verbreitet war bei uns in Franken. Wir möchten diese auch in die Zukunft tragen und bieten hierzu auch Stick-Kurse an, damit Träger*innen diese erlernen können.

Bluse: Die Bluse wird als einziges Teil der Tracht in der Waschmaschine waschbar sein, deshalb ist Baumwolle hier unabdingbar. In der Dirndlmode ist der Trend zu bauchfreien Blusen gegangen und mittlerweile werden Dirndl sogar komplett ohne Bluse getragen. Diesen Trend können wir nicht unterstützen. Die Bluse ist das einzige Teil, das das Mieder vor dem Schweiß der Trägerin schützt. Die handbestickten Miederoberteile können in der Regel nicht gewaschen werden und deshalb ist eine Bluse, die mindestens bis zur Hüftknochenhöhe geht, notwendig. Alles was kürzer ist, rutscht auch ständig hoch und lässt sich schwierig wieder „rausfischen“ und zurecht ziehen.“

Postatny.de



Noh Nee

Rahmée Wetterich von Noh Nee erläutert die Ziel und den Ansatz ihres Labels: „Seit über zehn Jahren steht das Münchner Label NOH NEE der Schwestern Rahmée Wetterich und Marie Darouiche für einen einzigartigen Stil: klassische Dirndlformen, interpretiert mit westafrikanischen Waxprint- und Batikstoffen. Was 2010 als Zufallsprojekt auf einem Interior-Event begann, entwickelte sich zu einer Marke, die Mode mit kulturellem Dialog, handwerklicher Tradition und sozialem Engagement verbindet.“

Die Dirndl sind geprägt von klaren Linien, kräftigen Farben und außergewöhnlichen Mustern. Jede Kollektion, jedes Kleidungsstück, ist ein Unikat und entsteht aus dem Stoff heraus – gefertigt nach dem Muster, nicht nach strengen Vorgaben. Kundinnen sind so vielfältig wie die Modelle selbst: Künstlerinnen, Touristinnen, Bäuerinnen oder Businessfrauen, die in den Dirndl nicht nur Mode sehen, sondern ein Gefühl von Stärke und Identität.

Von Anfang an war es den Gründerinnen wichtig, Nachhaltigkeit nicht nur auf Materialien zu reduzieren, sondern auf die Menschen hinter der Mode auszuweiten. Daraus entstand der Verein The Project Justine, der in Benin, Senegal und Ghana Ausbildungs- und Produktionsstätten aufbaut. Hier entstehen nicht nur Werkstätten, sondern ganze soziale Strukturen mit Kinderbetreuung, Kantinen und medizinischer Versorgung – Orte, die Perspektive, Sicherheit und Würde geben.

Für ihren Brückenschlag zwischen afrikanischer Stoffkultur und bayerischer Tradition wurde NOH NEE 2017 mit dem Bayerischen Innovationspreis Volkskultur ausgezeichnet. Diese Anerkennung bestätigte, dass das „Dirndl à l'Africaine“ weit mehr ist als ein modisches Experiment: Es ist ein Zeichen für kulturelle Zugehörigkeit und Offenheit. Zukünftig will NOH NEE noch konsequenter in Afrika produzieren und eine Tochtermarke aufbauen, die lokale Designerinnen einbindet. Ziel ist es, echte Kreisläufe zu schaffen – vom handgewebten Stoff bis zum fertigen Dirndl – und damit Mode als kulturelle Brücke und soziales Projekt weiter zu stärken.“

Bei den afrikanischen Waxprints handelt es sich um Baumwollstoffe mit Batikmuster, die besonders in Holland und Westafrika hergestellt werden.²⁰ Dabei handelt es sich um zumeist große, dynamische Muster in lebhaften, kontrastreichen Farben. Der Name leitet sich durch das ursprüngliche Batik-Färbeverfahren her, bei dem das Muster des Stoffes im Reservedruck mit einer farbabweisenden Paste aus Wachs, Harz oder Stärke per Hand oder mit Druckstempeln aufgetragen wurde, bevor der Stoff in das Färbebad – zunächst nur Indigo – gegeben wurde. Anschließend wurden die Stoffe ausgewaschen und die Druckpaste entfernt, sodass ein weißes Muster auf farbigem Grund erschien. Für jede Farbe muss dieser Vorgang wiederholt werden. Inzwischen

²⁰ Siehe hierzu Anne-Marie Bouttaux, Wax. Die Farben Afrikas, Hildesheim 2019 (1. Aufl. Paris 2017).



werden die Stoffe maschinell in einer Doppel-Walzen-Technik bedruckt. Dabei sind die Stoffe nicht nur ästhetisch konzipiert, sondern sie markieren besondere Ereignisse, sind Statussymbole und vermitteln religiöse und politische Botschaften.

Berühmtester Produzent der Stoffe ist die 1846 gegründete niederländische Firma Vlisco²¹, wobei inzwischen auch eine Reihe von sehr erfolgreichen afrikanischen Druckereien existiert. Vlisco richtete 1918 sogar ein eigenes Designstudio ein, um speziell auf die Wünsche der afrikanischen Kundschaft einzugehen.²² In Afrika werden die Vlisco-Stoffe besonders wegen ihrer Farb- und Musterqualität geschätzt. Da es sich um importierte und damit gegenüber den Stoffen der afrikanischen Druckereien teure Produkte handelt, dienen sie auch als Statussymbol.

²¹ Siehe die Zusammenfassung der Forschungen von Maarten van Riel, https://cdn.shopify.com/s/files/1/0796/3246/6249/files/VLISCO_History_Article.pdf?v=1734361992, eingesehen am 24.7.2025.

²² Zum Problem, dass von Europa aus „afrikanische“ Textilien, basierend auf einem afrikanischen Musterschatz, entworfen und damit eine „künstliche Tradition“ produziert werden, Bouttaux 2019, op. cit., S. 45-48 unter Bezug auf Terence Granger, The Invention of Tradition in Colonial Africa, in: Edward Hobsbawm, Terence Granger, The Invention of Tradition, Cambridge 1997 (1. Aufl. 1983), S. 211-262.



Die Geschichte der Wax Prints geht bis ins späte 16. Jahrhundert zurück. Eigentlich entstanden diese Stoffe in Java und gelangten über die niederländische Ostindien-Kompagnie nach Europa. Im Laufe der Zeit wurden die Batik-Stoffe auch in den Niederlanden produziert. In der Mitte des 19. Jahrhunderts nutzten niederländische Textilfabrikanten wie Frederick Hendrik Fentener van Vlissingen (der Gründer von Vlisco) die neuen Möglichkeiten des maschinellen Textildrucks, um, basierend auf der Perrotine,²³ eine Wachsdruckmaschine zu konzipieren und die damit hergestellten Baumwollstoffe mit Mustern, die von der indonesischen Insel Java importierte Vorbilder kopierten, in der Kolonie Niederländisch-Ostindien (heute Indonesien) anzubieten. Als sich dieses Vorhaben aber als Misserfolg erwies, da die Indonesier diese Stoffe nicht annahmen, sondern ihre eigenen, im Handdruck hergestellten Arbeiten bevorzugten, suchten die Firmen neue Absatzmärkte für ihre Waren.²⁴

Diese fanden sie an der Goldküste in Westafrika, dem heutigen Ghana, wo sich bereits Handelsniederlassungen und der Hafen Elmina befanden. Das Interesse an bunten, stark gemusterten Stoffen wird mit den von der Goldküste stammenden Soldaten verbunden, die für die niederländische Kolonialarmee im damaligen Niederländisch-Ostindien gekämpft und dort die Batiken aus Java kennengelernt hatten.²⁵ Angeregt durch den Erfolg begannen neben afrikanischen Druckereien auch schottische, britische und schweizerische Fabrikanten Waxprints für den westafrikanischen Markt zu produzieren. Der Erfolg der niederländischen Drucke wird auch darauf zurückgeführt, dass die niederländischen Händler Kontakt zu den Missionsstationen an der Goldküste besaßen und darüber vielfältige Informationen über bestimmte aktuelle Vorlieben der örtlichen Kunden an die Druckereien weitergeben konnten. Die Anpassung an die Kunden hatte zur Folge, dass zunehmend afrikanische Motive und Ornamente Einzug in die Muster fanden und europäische Sujets zurückgenommen wurden.

Nohnee.com

²³ Bei der Perrotine handelt es sich um eine Maschine zum Aufbringen von Appreturen oder Farben, die von Louis-Jérôme Perrot erfunden und in Holland um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Jean Baptiste Theodore Prévinaire und Pieter Fentener van Vlissingen für den Wachsreservedruck weiterentwickelt wurde.

²⁴ Zu den Gründen für den Misserfolg siehe Bouttaux 2019, op. cit., S. 15, 33. Als ein Grund wird genannt, das sich die Kunden/-innen in Indonesien an dem Craququé-Effekt störten, der dadurch zustande kommt, dass die Wachsabdeckung beim Färben minimal aufbricht, sodass Bläschen oder feine Linien entstehen. In Afrika wiederum wurde dieser Effekt gerade geschätzt. Später diente er auch als ein Merkmal, um zu erkennen, ob es sich um einen echten Wax Print handelt, denn hier sind im Vergleich der Stoffabschnitte (2 yards = ca. 1,83m) Unterschiede im Muster erkennbar, während bei den gedruckten Stoffen („Fancy Prints“) die Muster immer gleich aussehen, ebd., S. 33.

²⁵ Ebd., S. 15, 52.

Sandra-Janine Müller

„Inspiriert von regionalen Trachten, Festtagskronen und historischen Handarbeitstechniken aus aller Welt fertige ich Trachtenkunst-Objekte und Kronengebilde mit Aussage.

Meine Arbeiten bewegen sich im Dazwischen, öffnen Wege und bauen Brücken. Dabei verbinden sie mindestens zwei Welten, verknüpfen Tradition und Gegenwart, Tracht und Punk, Heimat und Fremde, Nachdenklichkeit und Lebensfreude, altes Handwerk und Upcycling. Sie fügen zusammen, was zunächst gegensätzlich erscheint, und entwickeln eine lebendige Strahlkraft. Unter ihrer farbenfrohen Oberfläche beziehen sie Stellung und fragen zugleich nach dem, was uns Menschen ausmacht. Unsichtbares bekommt eine Gestalt und erzählt von Krisen und Vergänglichkeit, Naturkraft und Kultursymbiose, Glauben und Hoffnung.“

Die gelernte Maß- und Trachtenschneiderin Sandra-Janine Müller beschäftigt sich schon lange mit historischer und regional verorteter Kleidung, mit den Themen Heimat und Identität. Für sie ist die Tracht etwas Lebendiges, Funktionales, das für alle Gelegenheiten geeignet ist. Dabei interpretiert sie ihre Variation der zeitgemäßen Tracht durch den Bezug auf „Punk“-Aspekte. Beides geht für sie zusammen: „Tracht heißt: Geschichte (weiter)tragen. Punk heißt: gegen den Strom schwimmen. Trachtenpunk heißt: Mut haben zum Eigenen und zum Anderen. Ja-Sagen zur Heimat und zur Welt.“²⁶

Neben dem Dirndl und Posamentknöpfen gilt ihr besonderes Interesse den Festtagskronen. Diese runden Kronen sind Teil verschiedener Trachten und wurden in Handarbeit gefertigt. Zu den berühmtesten Beispielen zählen die Schöppel aus dem Schwarzwald und die Glitterkränze aus der Fränkischen Schweiz. Sandra-Janine Müller greift Form und einzelne Details auf und interpretiert sie mit Fantasie und unter Rückgriff auf verschiedenste Fundstücke neu.

Sandra-Janine Müller studierte Volkskunde und begeisterte sich für Trachten, die sie durch ihre Urgroßmutter aus der Marburger Region kannte. An der Trachtenberatungsstelle in Krumbach absolvierte sie eine Ausbildung zur Trachtenschneiderin. 2010 gründete sie das Label „Trachtenpunk“ und 2015 die Posamentenknopf-Manufaktur. Sie arbeitet mit Markus Frick zusammen. Gemeinsam mit Monika Hoede von der Trachtenkultur-Beratung Bezirk Schwaben, die sich seit langem mit dem Thema Posamentenknopf beschäftigt, publizierte sie das Buch „Schwaben umspinnt. Die Knopfmacherin, der Knopfmacher“, Augsburg 2021. Sie arbeitet mit verschiedenen Museen zusammen, um über Aspekte der Tracht zu informieren, sei es in Vermittlungstätigkeiten oder im Rahmen von Ausstellungsprojekten.

Das Modell „Schwärzester Wald“ beruht auf der Schwarzwälder Tracht aus Gutach und St. Georgen. Sandra-Janine Müller erläutert ihr Konzept bei diesem Entwurf:

„Bei diesem Modell, inspiriert von Schwarzwälder Trachten, geht es um den Menschen als (kleinen) Teil der Natur, ich habe Fruchtbarkeitssymbole eingebaut, aber auch Müll. Meine Kunsttrachten kombiniere ich gerne mit inszenierten Fotos und eigenen Gedichten, die die Aussage verstärken. Beim hier zugehörigen Foto steht das Model wie eine dunkle Königin in einem dunklen Wald. Im Schwarzwald wurden unterschiedliche Trachten getragen. Die berühmte Bollenhut-Tracht kam



nur in einem kleinen Teil des Schwarzwalds vor. Diese St. Georgener und Gutacher Festtagstrachten, bei denen Schwarz dominiert, waren Ideengrundlage für dieses Modell. Typisch sind dort weiße kurzärmelige Hemden mit Puffärmeln unter hochgeschlossenen schwarzgrundigen Samt-Miedern, schwarze Röcke und dunkle Schürzen. Das „Goller“ (der aufliegende Kragen) wird mit roten Bändern unter den Achseln gebunden, es ist je nach Lebensphase rot, lila oder grün verziert und am Hals mit Pailletten bestickt. Ich habe dafür alte Fahrradschläuche verwendet und statt Pailletten Zwirnknöpfe, in die ich Spiegel eingewickelt habe. Mein Mieder habe ich aus Jacquardstoff aus einer historischen Weberei in Hessen genäht. Der Rock besteht aus alten Abendkleidern, verziert mit einem Volant aus Mülltüten. Die Schürze habe ich aus mehreren Secondhand-Kleidungsstücken zusammengesetzt, u.a. einer Sporthose, die ich mit Text („Im Schatten der Bäume, im schwärzesten Wald“) bestickt und an der ich flachgekloppte

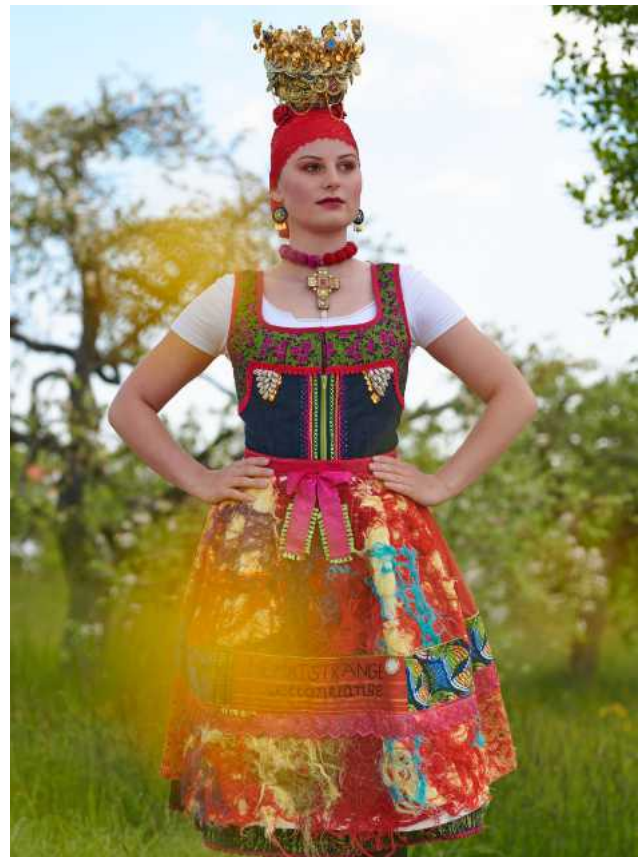
²⁶ www.trachtenpunk.com, eingesehen am 16.7.2025.

Kronkorken, Dosenlaschen und Kaurimuscheln als Zierelemente angebracht habe. Der festliche „Schäppelgürtel“ besteht im Original aus Ringketten, Spiegeln, Silberfiligran und Seidenbändern. Ich habe hierfür Ketten aus dem Baumarkt und Wollknäuel verwendet. Statt Spiegeln habe ich in traditioneller Technik große neonfarbene Zwirnknöpfe gefertigt, in die ich Teile von kaputten Ansteckern als Spiegel eingebaut habe. Zwirnknöpfe sind auch als Wäscheknöpfe bekannt, manche kennen sie noch von alter Bettwäsche oder Hemden. Sie sind normalerweise klein und weiß und bestehen aus einem Aluring, der mit Zwirn bewickelt und bestickt wird. Die sogenannte Brautkrone wird im Schwarzwald „Schäppel“ genannt und wird traditionell aus einem Drahtgestell, bunten Bändern, Hohlglasperlen und Spiegeln gefertigt. Die Bänder werden in Draht eingezwirbelt, dann erst zu kleinen Bäumchen, später zu größeren Sträußen gebündelt. Er ist eine Kopfbedeckung, die unverheiratete Frauen ab der Erstkommunion / Konfirmation an hohen kirchlichen Festtagen und bei Prozessionen getragen haben, zuletzt an ihrer eigenen Hochzeit. In anderen deutschen Trachtenregionen und auf der ganzen Welt gibt es ähnliche Bräuche. Die glitzernden Teile sollten vermutlich böse Geister abwehren und die Trägerin beschützen. Die Krone symbolisierte Reinheit, war aber auch ein Statussymbol.

Der Schäppel wurde von unbescholtenen Jungfrauen bei den allerfestlichsten Anlässen getragen. Bei sonstigen (Kirchen-)Festen kam bei den unverheirateten Mädchen der rote Bollenhut zum Einsatz. Nach der Hochzeit und bei Frauen mit unehelichen Kindern der schwarze. Unter dem Bollenhut und in der Öffentlichkeit wurde ansonsten eine schwarze Haube getragen (Kappe). Bei der Arbeit ein Baumwollkopftuch.

Das für die Brautkronen verwendete Material unterschied sich je nach Wohlstand und Erzeugnissen der Region. Im Schwarzwald gab es viele Glasbläsereien, daher auch viele bunte Hohlglasperlen. In Franken wird die Brautkrone „Flitterkranz“ (Flitter = Messingstanzteile) oder „Hoher Kranz“ genannt und besteht aus vielen kleinen, goldglänzenden Messingteilen, denn Nürnberg war ein Zentrum für leonische Waren (Erzeugnisse aus Draht und Messing). In ärmeren Gegenden wurde auch Wolle, Papier, Stoff und Bast für Kronen verwendet. Ich selbst verwende das, was ich da habe, in diesem Fall Geschenkbander, Stoffreste, Perlen und Dosenlaschen. Zusätzlich habe ich den Schäppel mit einem Puppenkopf, Dekoäpfeln, einem Posamentenknopf, einer Rüsche und flachgeklopften Kronkorken verziert, die ich mit Perlen gefasst habe.“²⁷

Der andere Entwurf „Summer of Fusion“ geht auf die katholische Forchheimer Tracht zurück. Sandra-Janine Müller erklärt: „Mit dieser Kunsttracht möchte ich ein Zeichen setzen für eine Heimat, die Platz hat für die Welt. Auf Grundlage der katholischen Forchheimer Tracht habe ich Stoffe und Ziertechniken verschiedener Regionen miteinander vermischt. Die zahlrei-



chen bunten losen Fäden bilden auf der Schürze ein vielfältiges Ganzes. Vorbild für dieses Modell waren katholische Trachten aus dem Forchheimer Land und der fränkischen Schweiz. Typisch sind hier die gefaltete Ausschnittverzierung, die Brustzwickel und die Art der Stickerei, außerdem der Rock mit tiefen Stehfalten und die weit herumreichende Schürze mit einer Borte auf Höhe des unteren Drittels. Statt Hakenverschluss habe ich in mein Mieder einen Reißverschluss eingebaut, die Stickerei ist bei mir aus Neonfarbener Wolle und die Zwickel habe ich nicht bestickt, sondern mit Kaurimuscheln, Perlmutterknöpfen und Messing-Flitterteilen benäht. Im Rücken sind statt Stickereien geteilte Reißverschlüsse als Zierelemente aufgesetzt. Der Rock ist in traditioneller Machart genäht, u.a. sind die Falten per Hand am Bund angehängt. Statt der üblichen Satinbänder über dem Saum habe ich Reflektorbänder verwendet. Die Schürze habe ich aus alten Fadenresten, sowie Teilen von indischen Saris und afrikanischen Baumwollstoffen zusammengesetzt und mit einem Reflektorstreifen verziert. Die Patchwork-Borte habe ich mit „Heimatstränge, Weltanklänge“ bestickt und mit einem Posamentenknopf und einem kleinen Stifespitzer in Form einer Weltkugel verziert, sowie mit Kronkorken, in die ich Textausschnitte eingearbeitet habe („Amour, Conexion, Hope“).

Die beiden textilen Colliers erinnern an ostafrikanische Massai-Krägen. An ihnen habe ich Ziertechniken oberfränkischer und oberhessischer Trachten angewendet und christliche Madonnen-Medaillons und Kaurimuscheln angenäht. Kaurimuscheln

²⁷ Sandra-Janine Müller, Informationen zu den Werken, 2.8.2025 und 17.9.2025.

sind eigentlich keine Muscheln, sondern Schnecken. Sie waren früher in weiten Teilen der Welt Zahlungsmittel. Das chinesische Schriftzeichen für Geld basiert noch heute auf dem Zeichen für eine Kaurimuschel. In Europa waren sie hauptsächlich als Amulette und Glücksbringer beliebt. Sie erinnern an weibliche Geschlechtsteile und stehen für Fruchtbarkeit, Schutz und Wohlstand.

Das Pendant zum Schwarzwälder „Schäppel“ war in der fränkischen Schweiz der „Flitterkranz“ oder „Hohe Kranz“, der noch heute in manchen oberfränkischen Orten mit der historischen Tracht zu bestimmten Prozessionen getragen wird, z.B. an Fronleichnam. Er war den unbescholtenen unverheirateten jungen Frauen vorbehalten, die ihn bis zu ihrer Hochzeit an den hohen kirchlichen Festtagen aufsetzten. Diese Art von Brautkrone bestand aus unzähligen Metall-Stanzteilen, die in der Sonne glänzten und sich bewegten. Spiegel kommen in vielen Brautkronen vor. Vermutlich sollte dadurch das Böse abgewehrt werden, die Kronen sollten Glück und Fruchtbarkeit bringen und an die jungfräuliche Maria als Himmelskönigin erinnern.

Ich habe für meinen „Flitterkranz“ gebrauchte Kronkorken aus fränkischen Brauereien flachgeklopft, Draht zu kleinen Spirälwurmchen geformt und Spiegel in Posamentenknöpfe eingewickelt, die ich zusätzlich mit Perlen bestickt habe. Statt blauer Spiegelscheiben wie sie oft bei den Originalkronen verwendet sind habe ich blaue Kronkorken mit Perlen und Boulliondraht eingefasst. Für das große goldene Kreuz an der Fadenrestekugel-Kette habe ich quadratische Posamentenknöpfe aus Goldlahn gefertigt und aneinandergenäht.²⁸

In der Krone „Ein Wunder“, in der sie das Thema Krone mit Posamentenknöpfen verbindet, erinnert sie an ihren Großvater, einen großen Gartenliebhaber: „Die letzte Weisheit, die er uns mit auf den Weg gegeben hat war: „Kinder, geht raus in den Garten, schaut euch die Blumen an! Es ist ein Wunder, wie sie ihre Blütenblätter entfalten!“. Das ruft auf, nicht nur die Herrlichkeit der Natur zu bewundern, sondern auch dazu, mit mehr Achtsamkeit durch den Alltag zu gehen und den Blick auf die kleinen Dinge nicht zu verlieren.“²⁹

Zu seinem Gedenken entstand die Krone mit Blumenschmuck, wobei die Blüten aus Posamentenknöpfen mit eingearbeiteten Wortcollagen aus Zeitschriften, Wollgarn, Filz sowie Stickerei gearbeitet sind. Es entsteht dadurch eine Krone, die das Erscheinungsbild eines üppig mit blühenden Blumen ausgestatteten Blumentopfs besitzt.

Ein weiteres Thema für Sandra-Janine Müller bilden Posamentenknöpfe: „Posamentenknöpfe bestehen aus Holzformen, die mit Garn in speziellen Techniken bewickelt, bewebt oder bestickt werden. Sie hatten ihre Blütezeit in der stilistisch ver-

spielten Rokoko-Epoche des 18. Jahrhunderts. Als sie mit der Industrialisierung aus der Mode kamen, geriet das Geheimnis um ihre Herstellung in Vergessenheit, auch der Beruf des Knopfmachers starb aus. Zum Glück haben sich etliche Originale an verschiedenen regionalen Trachten erhalten. Auch die kleinen weißen mangelbaren Wäscheknöpfe, die einen Aluminiumring als Kern haben, gehören zur Familie der Posamentenknöpfe, sind aber jünger. Anstoß zur Wiederbelebung der alten Techniken gaben Forschungen der Trachtenberaterin Monika Hoede aus Bayerisch Schwaben.

Ich habe mich auf das alte Handwerk spezialisiert, rekonstruiere historische Muster und habe viele neue entwickelt. Die Anfertigung eines einzelnen Knopfes dauert je nach Größe, Material und Technik zwischen 6 Minuten und 6 Stunden. Als erste in Deutschland habe ich wieder ein Gewerbe als Posamentenknopfmacherin angemeldet und teile seit 15 Jahren mein Fachwissen regelmäßig in professionellen Kursen. Außerdem verschicke ich europaweit Materialien zur Posamentenknopf-Herstellung und freue mich über die wachsende Fangemeinde des alten Handwerks und die neue Lebendigkeit, die die Knopfmacherei durch sie bekommt.“³⁰

Trachtenpunk.com; posamentenknopf-manufaktur.de

³⁰ Ebd.



²⁸ Ebd..

²⁹ Ebd.



Posamente

Posamentenknöpfe

Der Beruf des Knopfmachers bezog sich ursprünglich auf den Hersteller textiler Knöpfe. Das Anfertigen von Metallknöpfen wurde von Silber- und Goldschmieden, Gießern und anderen metallverarbeitenden Berufen übernommen. Knopfersteller fertigten zumeist auch andere Produkte aus dem Bereich der Posamente wie Kordeln, Borten und Quasten oder handelten mit Kurzwaren. Textile Knöpfe waren bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Teil besonders der männlichen Kleidung und schmückten Westen und Jacken/Röcke. Im Zuge der Industrialisierung wurden diese Knöpfe zunehmend durch die maschinell herzustellenden Metallknöpfe verdrängt.

Das Knopfmacherhandwerk wurde durch die hugenottischen Glaubensflüchtlinge aus Frankreich im 17. Jahrhundert nach Deutschland, besonders in die evangelischen Regionen, vermittelt.

Textile Knöpfe finden sich z. Bsp. an der Schwälmener Trachtenjacken für Frauen (Hessen) und Riesener Westen (nördliches Schwaben). Hier arbeiteten die Knopfmacher zudem die Besätze der Feierabend- oder Troddelkappen, die mit Posamentenbesatz mit Fransen verziert waren.

Zu den Vorarbeiten der Knopfmacher zählte die Aufarbeitung des Garnes durch die Garnhaspel zum Auf- und Abwickeln von Garn. Sie bedienten sich zudem des Kravieleisens, das dazu diente, das Garn zu glätten, indem es über Spillen, drehbare, polierte Eisenstäbe, gezogen wird. Der Knopfmacher über- oder umspinn einen gedrehten Holzrohling, wobei er diesen mit ungezwirntem Seidengarn oder Metallfäden umwickelt. Die Holzformen konnten rund, flach oder gewölbt gearbeitet sein. Weiterhin gab es Längsovale, sog. „Oliven“, für Knebel. Alternativ zum Holzrohling konnten Ringe aus verzinnem Eisen draht dienen, die mit Leinen überzogen und ausgestopft waren. Die Knöpfe wurden auf einen Pfriem oder Ahle, einen spitzen Metallstab,³¹ gesteckt, der eigentlich dazu diente, Löcher in ein Material zu stechen. Der hölzerne Knopfrohling wurde auf die Spitze aufgesetzt, damit er mit der Nadel umstickt werden konnte. Hierfür besaß der Knopf in der Mitte ein Loch. Dieses diente auch zum Vernähen der Garne und zum Festnähen der Knöpfe auf der Kleidung.

Bei den Knopfmachern wurde auch die Gimpe gefertigt. Sie diente ihnen als Randeinfassung zum Schutz und zur längeren Haltbarkeit der textilen Bespannung. Bei der Gimpe (franz. guimpe) handelt es sich allgemein um eine Zierkordel oder ein schmales Band, das als Besatz an Kleidungsstücken, Polstermöbeln oder textilen Raumdekorationen verwendet wird. Die Gimpe verfügt über einen Kern (Seele) aus Baumwolle oder Jute, die mit einem höherwertigen Garn aus Seide oder Metall (Draht oder Lahn) eng umwickelt wird. Die Gimpe wurde vom Posamentierer auf der Gimpmühle oder Faden-

mühle hergestellt. Durch eine Vielzahl von Dekorationen so durch Besatz von Klöppelspitze und Webarbeiten konnte sie zu Borten weiterverarbeitet werden. Diese Elemente wurden auch in den Knopfmacher-Werkstätten hergestellt, wie Stiche des 18. Jahrhunderts so in Diderots und d'Alemberts „Encyclopédie“ (Paris 1751-1772, Bd. 19, Taf. 1) überliefern.³²

Eine größere Haltbarkeit konnte außerdem durch einen Rand aus Schling-/Languettenstichen aus Wollgarn (Kamellaargarn, eine Mischung aus Angorawolle und Seidengarn) erzielt werden. Dieses Garn wurde von den Knopfmachern mit dem Dreh- und dem Spulrad gezwirnt/gedreht und diente auch für das Umnähen von Knopflöchern.

Nach der Vorbereitung der Garne schafft der Knopfmacher zunächst eine Grundlage, eine Grundbespannung für die Knopfmuster, wobei die Fäden der jeweiligen Wicklung oder Tour eng parallel nebeneinander liegen. Die Wicklungen bilden Eckanker aus und können von weiteren Touren überkreuzt werden. Diese einfachen Knöpfe werden auch als „Glatte Knöpfe“ bezeichnet. Das Grundgerüst gab den Wicklungen Halt. Die Garne kreuzen sich durch die Wicklung in der Mitte, woraus sich eine Grundeinteilung in Kreisausschnitte ergibt. Entsprechend werden vier-, sechs- und achtkreuzige Knöpfe unterschieden.

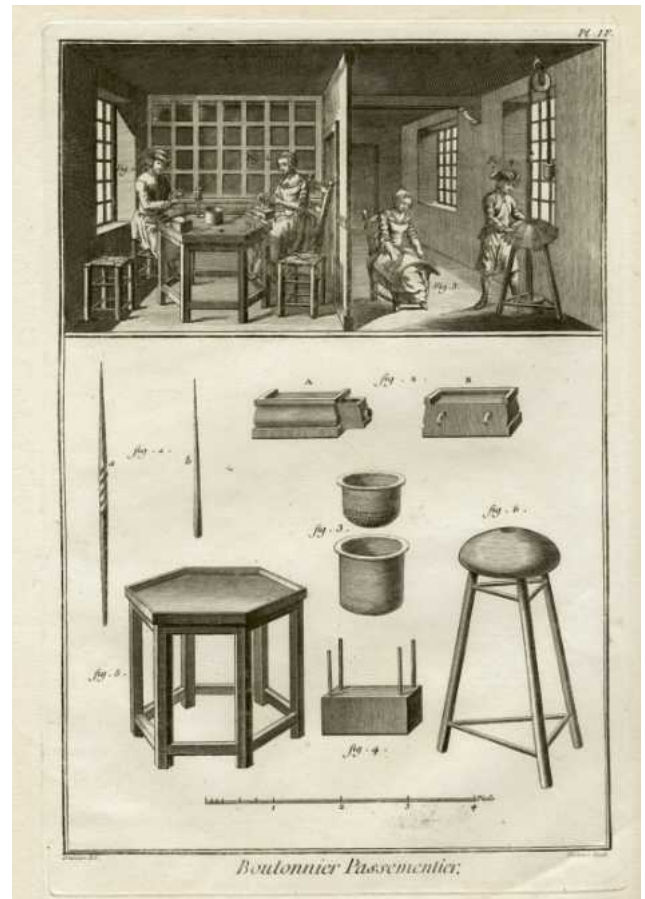
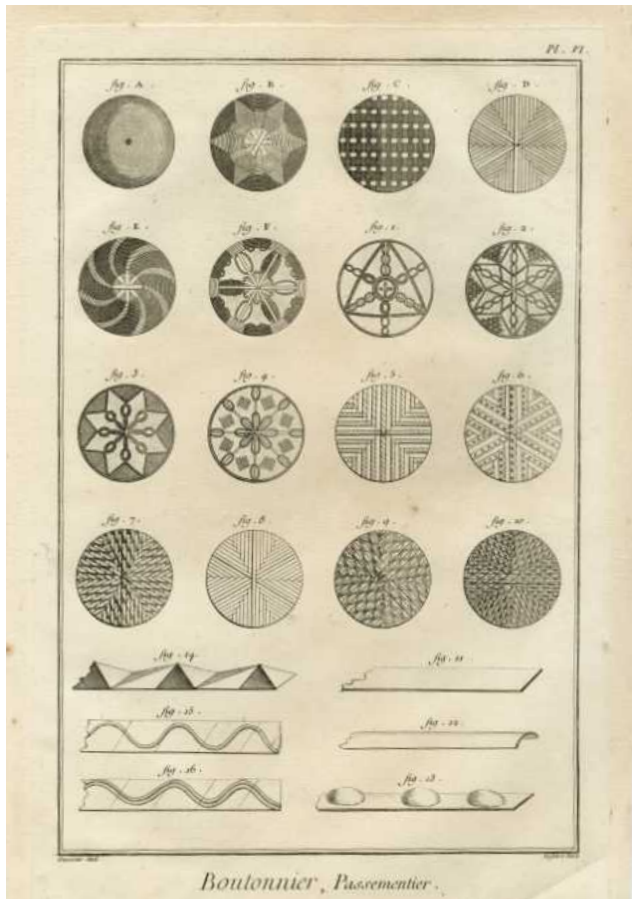
Die Grundlage erhielt eine Verzierung mit „Augen“ (die farbige Gestaltung der Knopfmittle) oder „Kettstichen“, bevor die eigentlichen „Figuren“ mit Gimpe aufgenäht werden.³³ Bei den „gestochenen Knöpfen“ sind die „Figuren“ mit Stichen fixiert. Bei den „gestochenen Knöpfen“ (Bouton en points) konnten noch gimpen- oder kordelartige Effekte (Gorl – Begriff aus dem Erzgebirge; franz. roster) erzielt werden, indem ein unter dem Knopf befestigter Hilfsfaden mitgeführt und um das Garn, das auf die Nadel gefädelt ist, gewickelt wird. Die Nadel kann auch so durch die gewickelten Fäden hindurchgeführt werden, dass sich ein gewebter Effekt ergibt.

Es bestehen verschiedene Grundmuster, wobei sich regionale Vorlieben herausgebildet haben. Innerhalb der Grundformen existiert ein großer Raum für Gestaltungsmöglichkeiten und Interpretationen. So existieren verschiedene Stern- und Rosenmuster, aber auch Schnecken-, Ähren-, Rauten- oder Würfelmuster. Daneben gibt es noch charakteristische Einzelmotive wie die Messerspitzen, die auf die Spitzen der Sterne in einer kontrastierenden Farbe überstochen werden. Bei den „Reichen Knöpfen“ wurden Silber- und Goldfäden verwendet, gerne in Kombination mit Folienauflagen aus Silberblech.

³¹ Bei Diderot und d'Alembert, Encyclopédie, Paris 1751-1772, Bd. 19, Taf. 1: fer à rouler und broche.

³² Siehe auch die Lithografie von Johannes Michael Voltz, Der Bortenwirker und der Knopfmacher, um 1830, Abb.: Monika Hoede, Sandra-Janine Müller und Jürgen Sturma, Schwaben umspinn. Die Knopfmacherin, der Knopfmacher, Augsburg 2021, S. 11.

³³ Die Darstellung folgt ebd., hier S. 46-57.



Posamente - Passementerie

Von großer Bedeutung für die Wiederentdeckung der Posamentenknöpfe war das am Anfang der 2000er Jahre bei der Trachtenkultur-Beratung des Bezirks Schwaben ansetzende Interesse für diese textilen Knöpfe und die Recherchen in die Methoden ihrer Herstellung, die in der Publikation von Büchern, der Konzeption von Ausstellungen, in Workshops und Kursen mündete. Seit 2016 wird hier auch das Knopfmacher-Zertifikat angeboten.

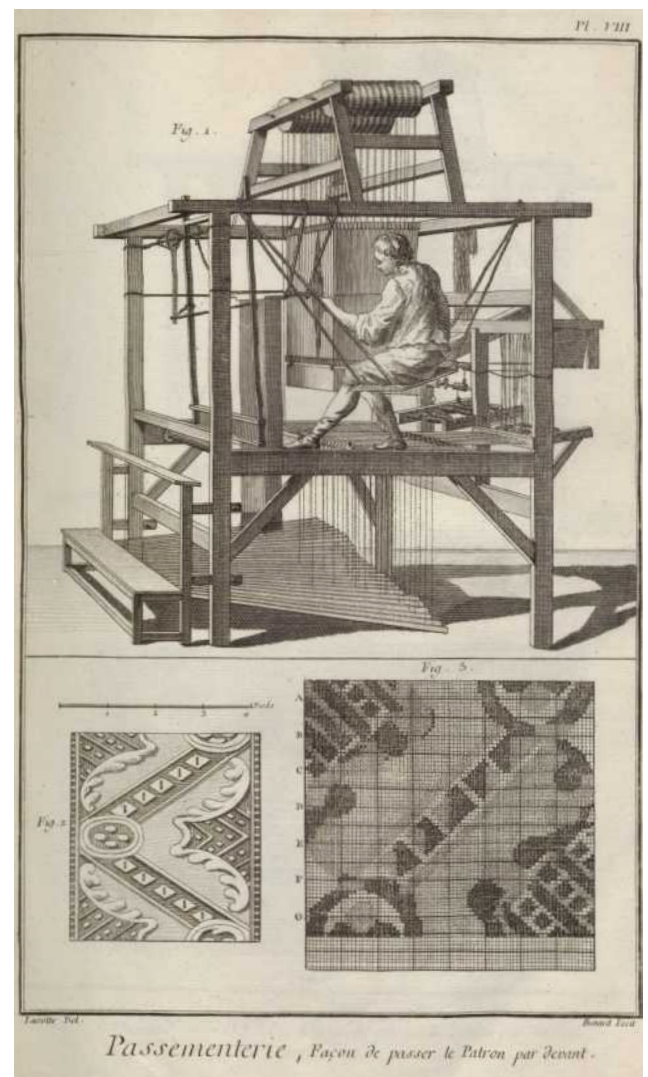
Posamentenknöpfe, die Knöpfe bei denen Fäden um einen Holzkorpus zu Mustern gelegt und gewickelt werden, bilden einen textilen Sonderbereich im großen Feld der Knöpfe aus. Für die Kleidung, besonders für die Haute Couture, werden oftmals spezielle Knöpfe hergestellt, die in Struktur und Farbigkeit auf den Stoff des Kleidungsstücks Bezug nehmen bzw. das Firmenlogo einbeziehen und immer neu gestalten.

Der klassische Arbeitsprozess bei der Knopferstellung beginnt mit der Anfertigung eines Modells, nach dem eine Metall-, Wachs- oder Silikonform hergestellt wird. In diese Form wird geschmolzenes Metall gegossen und geschleudert. Das Objekt wird anschließend aus der Form gelöst und die Gießnähte werden entfernt. Das Metall wird dann poliert, vergoldet, versilbert, galvanisiert, patiniert oder lackiert. Bei Materialien wie Horn oder Perlmutter werden die Vorlagen am Computer erstellt und dann an Laserschneidemaschinen übermittelt. Nach wie vor werden trotz des Einsatzes moderner Techniken viele Arbeitsschritte per Hand durchgeführt, darunter das Zusammenfügen von Kettenelementen, das Einsetzen von Glassteinen und Perlen. Die Erstmuster werden an Handmaschinen erstellt.

Die Firma Desrues, die 1985 von Chanel Paraffection erworben wurde, gehört zu den berühmtesten Knopferstellern für die Haute Couture. George Desrues hatte bei dem Schmuckgestalter Monsieur Chandelier gelernt, bevor er 1929 seine eigene Firma gründete, in der er Knöpfe, Modeschmuck und Accessoires produzierte. Er war für Modehäuser wie Vionnet, Balmain, Lanvin, Givenchy tätig. Seit den 1960er Jahren fertigte er die Knöpfe für Chancels Kostüme. Inzwischen ist die Firma in Plailly in der Pikardie ansässig und fertigt in traditionellen und modernen Techniken.³⁴

Daneben werden Knöpfe aus natürlichen Materialien wie Perlmutter, Holz, Knochen oder Steinnuss (Tagua-Nuss, Samen einer südamerikanischen Palmenart) gefertigt, in Scheiben gesägt, gedrechselt, eingefärbt, poliert.

Posamente (passements) sind Besatzartikel, die keine eigene Funktion besitzen, sondern als Dekorationselement auf andere Textilien aufgebracht werden. Dabei handelt es sich um Bänder, Bordüren, Borten, Litzen, Kordeln und Quasten, Schnüre und Tressen, aber auch um besponnene Zierknöpfe und Rosetten. Nachdem Posamente ursprünglich nur aus Metallfäden gearbeitet waren, wurden sie zunehmend auch aus textilen Fasern hergestellt. Posamente entstehen auf Seilmaschinen, Flecht- und Wirkmaschinen in Handarbeit, wobei der Posamenterie-Webstuhl einem klassischen, allerdings schmalen Webstuhl entspricht. Borten werden inzwischen auf Jacquard-Webstühlen gefertigt, während andere Formen des Besatzes auf Handwebstühlen entstehen.



³⁴ Vgl. desrues-paris.com.

Declercq Passementiers

Die Firma Declercq Passementiers ist besonders im Bereich der Innenausstattung tätig und fertigt verschiedene Posamente als Dekoration von Möbeln, Vorhängen oder Kissen. Diese werden aus unterschiedlichen Kordel-, Band- und Bortenelementen gebildet. Dabei erfolgt eine farbliche und stilistische Anpassung an das Umfeld. Der Variationsreichtum ist erstaunlich und faszinierend.

Die Firma Declercq wurde 1852 von Joseph Bertaud gegründet, der einen kleinen Posamentenbetrieb in Paris erwarb. Seine Urenkelin Jacqueline Perret Declercq führte den Betrieb fort, zunächst mit ihrem Vater Gaston Perret, der den Betrieb in La Passementerie Nouvelle umbenannt hatte, und dann mit ihrem Sohn Claude. 1971 erfolgte der Umzug in die heutigen Räumlichkeiten. 1972 wurde ein anderes renommiertes Posamenten-Unternehmen erworben – Louvet & Mauny. 1977 erfolgte der Kauf eines weiteren Hauses, der Maison André Boudin, welches besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für seine Posamente berühmt war. Claude Decercq übernahm das Unternehmen 1977. Seit 1980 ist auch sein Sohn Jérôme Declercq beteiligt, unter dessen Ägide das Haus 1996 in Declercq Passementiers umbenannt wurde.³⁵ Seine Tochter Élisabeth ist seit 1990 im Familienunternehmen aktiv.

Die Werkstätten befinden sich in Montreuil-aux-Lions in der Picardie, ein Showroom/Museum mit historischen Webstühlen und Beispielen aus dem umfangreichen Firmenarchiv in der rue Etienne Marcel in Paris. Die Firma Declercq war an zahlreichen bedeutenden Restaurierungsvorhaben beteiligt, so für das Schloss Versailles, die Pariser Oper, die Schlösser Chantilly und Fontainebleau, das Hôtel de la Marine in Paris.

Neben klassischen, an historischen Vorbildern orientierten Kollektionen werden immer wieder aktuellere Kollektionen vorgestellt, die in Formensprache und Farbigkeit an moderne Wohnvorstellungen angepasst sind.

Auch wenn Declercq vornehmlich im Bereich der Innenausstattung tätig ist, fand immer wieder eine Zusammenarbeit mit Modehäusern statt. Schmalere Borten, Kordeln und Quasten eignen sich als Besatz von aufwändigen Kleidern bzw. auch für Theaterkostüme. Gerade in Hinblick auf qualitätsvolle, spezielle Borten und andere Formen von Besatzartikeln ist die Mode auf die Posamenten-Hersteller angewiesen. Der Vorteil einer direkten Zusammenarbeit ist, dass die farbliche und stilistische Entsprechung aller Teil gewährleistet ist.

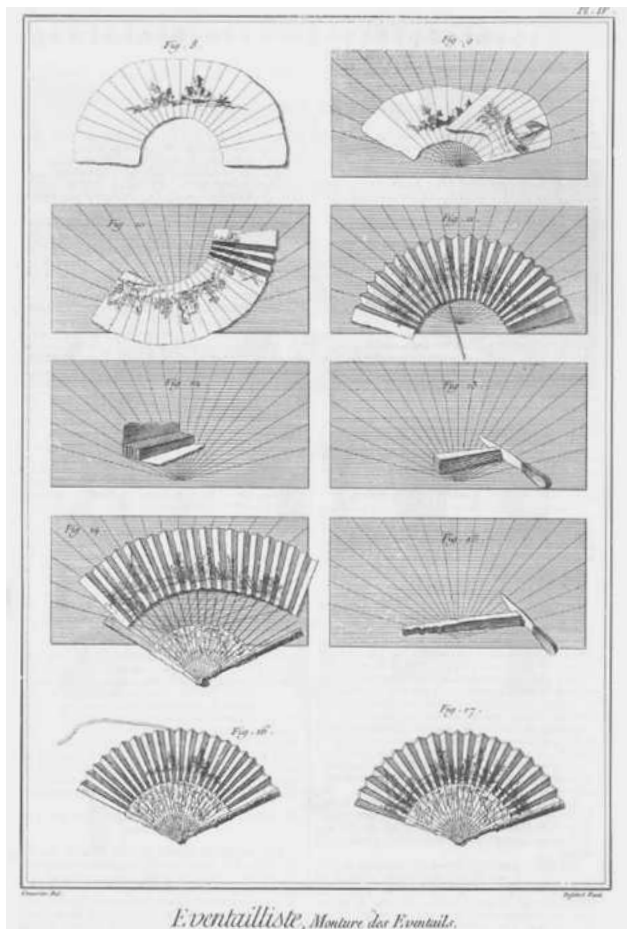
Declercqpassementiers.fr

³⁵ Siehe ausführlicher zur Geschichte des Hauses: Catherine Deydier, Raphaëlle Le Baud u. a.: *Passementeries. L'Excellence Declercq Passementiers*, Paris 2023.



Oberflächenbearbeitung

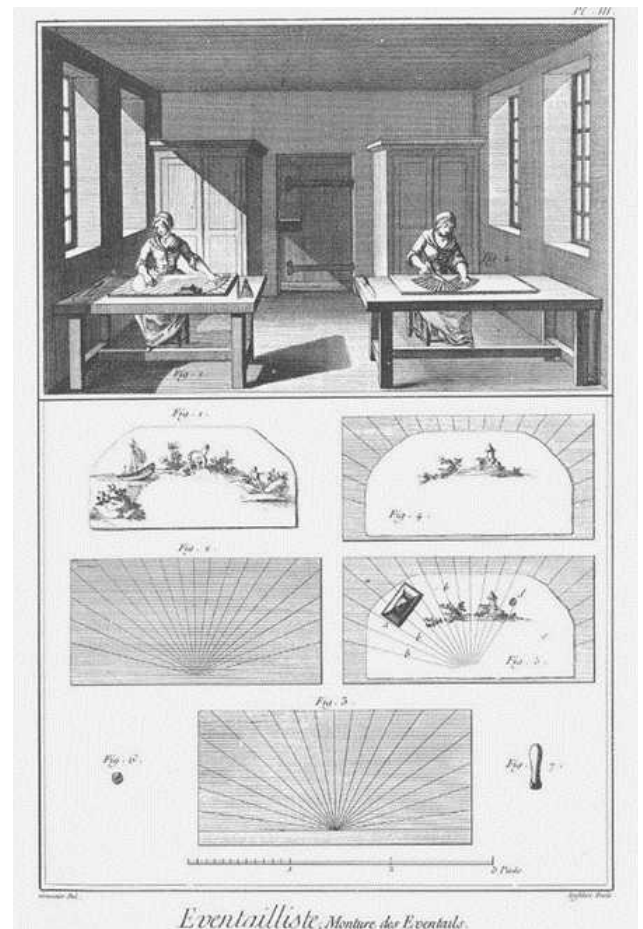
Plissee – Plissée / Plissage – Faltenleger



Beim Plissee (franz. Falten) handelt es sich um regelmäßige, künstlich eingefügte und fixierte Falten im Gegensatz zu einer gerafften oder natürlich fallenden Draperie. Handplissee wird heute noch im Bereich der Couture, der Tracht und der Bühnenkostüme benötigt.

Plissee gibt es seit dem Altertum, so z. Bsp. in Ägypten wie in den weißen, fein und regelmäßig gefalteten Gewändern in den Wandmalereien, Reliefs und Statuen überliefert ist. Im Mittelalter und im 16. und 17. Jahrhundert wurden Falten besonders im Bereich der Kragengestaltung benötigt. Hierfür gab es bereits spezielle Werkzeuge, die über die Kombination von Druck und Hitze funktionierten. Im Mittelalter entstand das Stäbchen-Plissee, bei dem die Regelmäßigkeit der Falten durch Holzstäbchen erzielt wurde und die Fixierung über eine Stärke aus Weizenmehl erfolgte. Im 18. Jahrhundert kamen Tolleisen oder Volantzangen zum Einsatz. Die Haltbarkeit der Falten konnte zusätzlich durch Wachsen gesichert werden. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden hölzerne Plissierbretter verwendet, auf die der Stoff gelegt wurde und über den eine gerillte Rolle, die die Vertiefungen des Bretts wiederholte, gezogen wurde.

Heute werden die Stoffe im Bereich der Couture und Tracht im „Plissage au carton“-Verfahren per Hand gefältelt. Hierfür



werden Papier- bzw. Kartonformen verwendet. Die Methode wurde in den 1760er Jahren von Fächermachern (eventailliste) entwickelt und wird mit dem Fächermacher Martin Petit verbunden. Dieses war ein kostspieliges Verfahren, da Papier teuer war und die Formen zumeist nur einmal verwendet werden konnten, da die „Nassfestausrüstung“ des Papiers noch nicht entwickelt war. Inzwischen werden spezielle Kartons verwendet, die diese Anforderung erfüllen sowie diejenigen von Falzbarkeit, Bruchfestigkeit und Dampfdurchlässigkeit.

Beim „Plissage au carton“-Verfahren, dem Hand- oder Schablonenplissee, werden zunächst zwei Lagen von Pappformen hergestellt oder bestehende Formen ausgewählt. Für neue Formen wird das Muster zwar per Hand und Rillstift entworfen, aber dann inzwischen vielfach auf dem Computer berechnet. Ein Drucker druckt es auf speziellen braunen Pappen aus. Anschließend werden die Linien mit einem Falzbein nachgezogen. Per Hand wird dann entlang der Linien die Pappe zu den gewünschten Formen gefaltet.

Bevor der Stoff in die durch Gewichte, Zwingen oder Klemmen glattgezogenen Formen eingelegt wird, wird er sorgfältig gebügelt und geglättet. Nachdem der Stoff in die Kartonform hineingelegt und durch den oberen Teil der Form, das

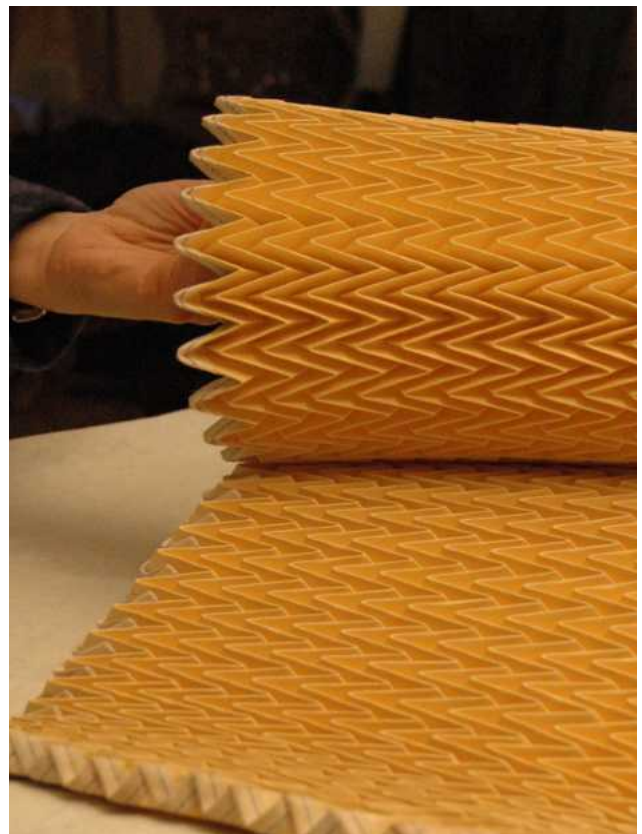
Deckblatt, abgedeckt ist, wird diese zusammengeschoben, eng gerollt, mit Klemmen, Fixier- oder Plissiereisen unter Druck zusammengehalten und anschließend unter Wasserdampf zwischen 85°C und 160°C für mehrere Stunden je nach Gewebe in einen Ofen oder Dampfschrank, den „Etuve“, gelegt. Die Abkühlung von Form und eingelegtem Stoff dauert bis zu einem Tag. Erst dann kann der Stoff aus der Form genommen werden. Die Falten sind nun fixiert.

Die Dampfschränke waren zunächst recht einfach gestaltet: eine mit Kupferblech ausgekleidete Holzkiste mit Bodenwanne, in der das Wasser erhitzt wurde und dann in den Schrank aufstieg. Inzwischen wurden verschiedene praktischere Methoden zur Erzielung und Überprüfung der Dampftemperatur entwickelt. Hierbei können nun Dampftemperatur und trockene Hitze einander abwechseln. Die Abkühlung erfolgt durch Zufuhr von Frischluft und Ablassen des Dampfes über ein Ausblasrohr.

Es werden verschiedene Grundfaltenarten unterschieden: Beim Liegeplissee verlaufen die Falten in eine Richtung. Beim Tollplissee (Kellerfalten) handelt es sich um zweiseitige, gegeneinander verlaufende Liegeplisseefalten, und unter Stehplissee werden gerade, ziehharmonikaartige Falten verstanden. Aus diesen grundlegenden Falten können zahlreiche Variationen entwickelt und kombiniert werden wie das strahlenförmige, enggefältelte Sonnenplissee, das Waffelplissee, das Rautenplissee oder das Bahnenplissee, bei dem sich schmale und breite Plisseebereiche abwechseln, aber auch abgerundete Falten, Ziehharmonika-Effekte sowie Pfauen-, Band-, Fortuny- und Origamifalten, pyramidenartige und eine Vielzahl anderer Faltenanordnungen.

Im Laufe der Zeit wurden unterschiedliche Hilfsmittel zur Herstellung von Falten erdacht: Flöten, Kräuselmachines, Plissee-Eisen oder -Walzen und schließlich die Rundfältlungsmaschine. Im 19. Jahrhundert wurden verschiedene Plissiermaschinen entwickelt, die den Prozess des Plissierens vereinfachten, wobei aber die maschinenplissierten Stoffe zunächst durch die Scharfkantigkeit der Falten erkannt werden konnten. Computergesteuerte Plissiermaschinen kamen 1980 auf den Markt. Allerdings können komplizierte Plissees oder solche mit Zwischenfalten oder Spitze maschinell nicht hergestellt werden. Auch für empfindliche Materialien wird das Handplissee als schonendere Variante bevorzugt.

Stoffe mit Kunstfaseranteil wie Polyester und Trevira sowie Wolle-, Kammgarn- und Seide-Gemische eignen sich besonders für Plissees, da hier die Falten dauerhafter eingefügt werden können. Bei Naturfasern verlieren die Falten im Laufe der Zeit ihren Halt und müssen erneuert werden.





Stehplisse



Liegefalte



Andrea Schatz

Andrea Schatz aus Rechtmehring (bei Wasserburg, Landkreis Mühldorf) übernahm 2004 die Ausstattung der Münchner Plisse-Werkstatt Hüls, die letzte der ehemals nahezu 20 Plisse-Werkstätten Münchens, und damit auch 150 der alten Formen aus dem speziellen Karton, der beim Dämpfen kein Wasser aufnimmt. Inzwischen sind Formen aus weiteren aufgelösten Plisse-Werkstätten hinzugekommen und der Formenschatz ist entsprechend angewachsen. Andrea Schatz fertigt Plissees aus ihrem bestehenden Formenschatz für die Bereiche Mode und Tracht sowie für das Theater an.

Die Harfenistin und passionierte Schneiderin kam über ihr Interesse an der Tracht zum Plisse. Bei Andrea Schatz werden die Stoffe bei 160°C und niedriger Luftfeuchtigkeit plissiert. Durch die Kombination aus Druck, Temperatur und Wasserdampf werden die Falten fixiert. Je nach Stoff und Plisseart unterscheidet sich die Zeit, die der Stoff im Ofen verbleiben und wie lange er anschließend auskühlen muss.

Plisse-schatz.de

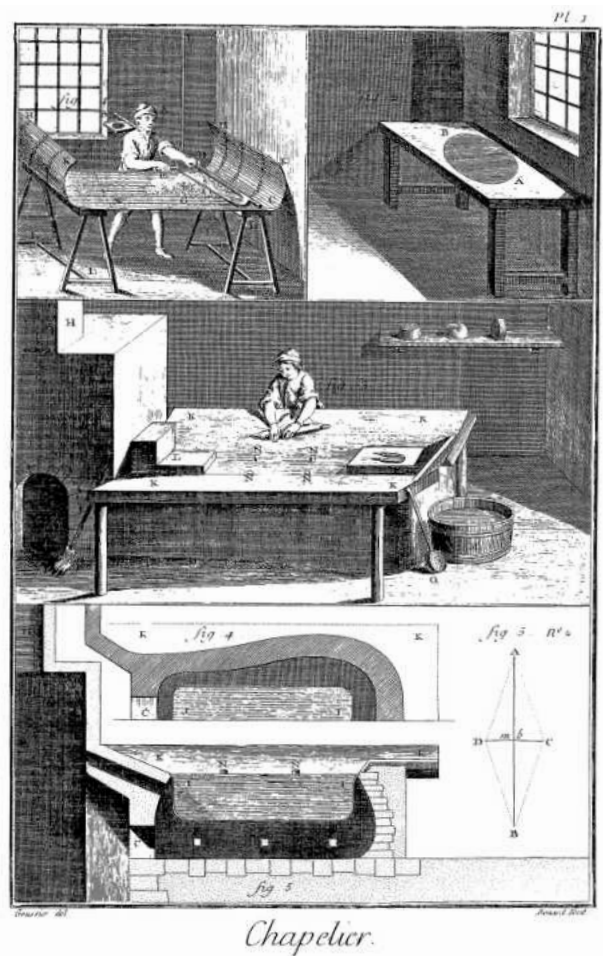


Hüte

Hüte und alle Formen von Kopfbedeckungen bilden einen wichtigen Bestandteil sowohl der Tracht als auch der Mode und des Theaters. In der Mode ergänzen die Modisten mit ihren Entwürfen diejenigen der Couturiers und schaffen zudem eigenständige, unabhängige Kreationen. Neben den Schuhmachern, Herstellern von Modeschmuck, Handschuhmachern gehören die Modisten zu den wichtigsten Herstellern von Accessoires der Mode.

Der Modist/die Modistin (veraltet auch Putzmacherin) ist in Deutschland ein staatlich anerkannter Ausbildungsberuf. Modisten fertigen Kopfbedeckungen aller Art, sowohl im Rahmen der Kleidung als auch des Theaterkostüms. Die Kopfbedeckungen können das ganze Feld von eher praktischen Hüten und Mützen bis zu extravaganten Gebilden für besondere Anlässe oder kleine, oftmals fragil anmutende Arrangements an Kämmen oder Reifen, sog. Fascinators, umfassen. Gearbeitet wird in den verschiedensten Materialien, darunter Stoff, Pelz, verschiedene Filze (z. Bsp. aus Schaf- oder Kaschmirwolle, Kaninchen-, Hasen- oder Biberhaar) mit unterschiedlicher Oberflächenstruktur (glatt, aufgeraut oder langfaserig). Auch Stroh, Leder und sogar Papier kommen zum Einsatz. Zum Teil wird mit Hutstumpen gearbeitet, grob vorgeformten Hutrohlingen aus Filz oder Stroh, die von der Modistin weiterverarbeitet werden, indem sie mit einer flüssigen Appretur, einem Steifungsmittel, z. Bsp. Gummiarabicum, versehen werden und in Wasserdampf erhitzt werden. Dieses ermöglicht das Plattieren, worunter das Aufziehen des befeuchteten Stumpens auf einen Hutblock aus Lindenholz oder Metall verstanden wird. Auf diesem erhält der Hut die gewünschte Form, wobei er beschnitten, gesäumt, gefaltet und in Form gebracht wird. Hier erhält der Hut sein endgültiges Aussehen und anschließend wird die Dekoration aufgebracht.

Für Strohhüte wird das Stroh geflochten oder aber auf Mottlets, lange Zöpfe aus Stroh, z. Bsp. aus Roggenstroh, zurückgegriffen.³⁶ Diese werden spiralgig mit einer speziellen Nähmaschine zusammengeñäht. Je nach Gegend und lokalen Vorkommen werden unterschiedliche Stroharten verwendet wie Weizenstroh (Italien, Schweiz), Toquillastroh (aus den Blättern der in Südamerika heimischen Toquillapalme für Panama-Hüte), Raffia (aus dem Bast der Blätter der Raffiapalme), Sisal, Hanffasern. Neben der Mottlet-Technik können Strohhüte aus zusammengeknüpftem Stroh (z. Bsp. Panama-Hüte) entstehen, kann das Stroh geflochten oder gewebt werden. Bei gewebtem Stroh muss die Strohfläche in Form gepresst oder zerschnitten und dann zusammengeñäht werden. Qualitätsvolle Strohhüte werden eher geflochten oder geñäht, da hierdurch der Hut nach Wunsch dreidimensional und auch komplizierter sowie aufwendiger gestaltet werden kann.



Spezielle Strohnähmaschinen dienen nicht nur zum Fertigen von Hüten aus z. Bsp. schmalen Reisstrohborten, sondern auch aus Crinolborten. Die Formen entstehen während des Nähens durch Falten oder Knicken und können auch einen ungewöhnlichen und extravaganten Charakter erhalten. Bei Crinol handelt es sich um ein elastisches, durchscheinendes, glänzendes Material, das ursprünglich aus Rosshaar, heute aber eher aus Baumwolle, Nylon oder Polyester gefertigt wird. Der Vorteil von Crinol ist die gute, leichte Verarbeitung, die Formstabilität und eine große Farbbreite.

Neben Borten, Bändern, Schleifen, Spitzen, Schleiern bilden besonders natürliche Federn und künstliche Blumen traditionelle Dekorationselemente.

³⁶ Zur Geschichte der Strohhüte siehe Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch, Ausst. kat. Hauptsache: Hüte, Hauben, Hip-Hop-Caps, Bayerisches Nationalmuseum München 2022/2023, München 2022, S. 50-55.



Stephan Dietrich – Theatrum mundi

Stephan Dietrich gründete seine Werkstatt „Theatrum Mundi – Werkstatt für Kopfputz und Theaterhüte“. Er arbeitet international mit Theatern so in Wien, Stockholm und St. Petersburg zusammen. Die genauen kostüm- und modehistorischen Kenntnisse, das Einlassen auf die Fantasiewelten des Theaters, auf bestimmte Themen finden ihren Widerhall in seinen Kopfputzkreationen für die Gegenwart. Tradition und Moderne verschmelzen zu neuen Formen und Modellen. Gerade beim Theater spielen als grundlegende Bedingungen das Bewusstsein für Proportionen, Stimmigkeit in Kontext der Gesamtausstattung und Inszenierung, die Fernwirkung, Leichtigkeit, Stabilität, fester Sitz sowie das Erfüllen von Anforderungen durch die Tätigkeit der Schauspieler, Sänger und Tänzer eine große Rolle.

Stephan Dietrichs modische Kreationen bezeugen seine Tätigkeit für das Theater. So finden sich verschiedene Zylindermodelle in unterschiedlichen Größen, Materialien und geschwungener Kontur, Damenhüte, die mondäne Modelle der 1930er und 40er Jahre neuinterpretieren, Bergères – romantische Schäferinnenhütchen des 18. Jahrhunderts mit breiter Krempe und flachem Kopf in gehäkeltem Abaco, aber auch Brautkronen. Andere Hüte basieren auf dem Canotier, Boater oder Kreissäge – einem runden Strohhut mit flachem Kopf und breiter, gerader Krempe für den Sommer – und dem chinesischen Strohhut von nach oben hin spitz ausgezogener, leichter Pagodenform, dem Stephan Dietrich eine ungewöhnliche, gewellte, muschelartige Oberfläche verleiht. Hier diente als Inspiration das Chinesische Teehaus im Garten von Sanscoucci, das der Architekt Johann Gottfried Buring im Auftrag Friedrichs II. 1755 bis 1764 errichten ließ.

Dieses Interpretieren historischer Formen, ihre ungewöhnliche Variation, sei es durch Reduzierung, Veränderung von Details, Größe und Proportionen oder Materialwahl statuen plötzlich historische Formen mit Witz, leichter Ironie und eleganter Zeitgemäßheit aus.

Dieses wird an den Exponaten deutlich. Die poetische Brautkrone „Marie“ trägt auf einem abgerundeten offenen Filzkörper feine Hortensienblüten aus Seide und Perlen und wird auf der Rückseite von einer großen Organdyschleife mit lang



herabhängenden Bändern begleitet. Stephan Dietrich bezieht sich in der Form und der Tragweise auf die Brautkronen, die in vielen Regionen Teil der Tracht sind – wie z. Bsp. die Flitterkränze in der Fränkischen Schweiz oder der Schäppl im Schwarzwald. Diese Brautkronen sind allerdings in der Regel durch eine Fülle von bunten, glitzernden Elementen und floralen Motiven aus Metalldrähten und Perlen verziert. Dieses ersetzt Stephan Dietrich durch eine eher naturalistische Auffassung und eine zurückhaltende, elegante Farbgebung, wodurch die Traditionen der Tracht mit einem modernen, romantischen Ansatz kombiniert werden. Die Radhaube „Agnes“ ist aus Rindsleder gefertigt, in das per Lasercut ein aufwendiges Schlaufenmuster eingeschnitten ist. Diese Radhaube sitzt auf dem Hinterkopf an. Besitzen die traditionellen Radhauben eine große Schleife im Nacken, so ist diejenige von Stephan Dietrich auf einer schwarzen tüllartigen Montur mit Fransenbesatz befestigt, die unter dem Kinn gebunden wird. Die oftmals floralen goldenen Stickereien oder Spitzenmuster werden durch ein eher grafisches Muster ersetzt, das eine kalligrafische Ten-



denz aufweist bzw. den üppigen Schnur-Arrangements auf Uniformjacken des 19. Jahrhunderts verwandt scheint. Material und Farbgebung weichen gänzlich von den Beispielen aus dem Bereich der Tracht ab. Durch den Wechsel von Ähnlichkeiten und Abweichungen entsteht ein spannungsvolles Spiel von Assoziationen. Auch bei Hüten für Herren erfindet Stephan Dietrich aus traditionellen Typen neue Formen – so bei dem Modell „William“ – ein Homburg mit hohem Kopf. Folgt die Grundform dem Homburg, so lässt der lang gezogene, hohe Kopf an den Zylinder denken, der nun aber einen flachen Kopf und keine seitliche Einbuchtung aufweist. Der Hut ist aus Melousine gefertigt, einem Filz aus Kaninchenhaaren, der einen leichten Glanz besitzt, welcher das helle Goldgelb gut zur Geltung bringt. Diese elegante Oberfläche wird etwas durch ein rustikaleres Element in den längeren Fasern gegengesteuert.

Stephan Dietrich besitzt eine große Offenheit gegenüber den Materialien. Er verwendet italienische Strohborten, Schweizer Kunststroh aus Cellophanfasern, Lackstroh in

unterschiedlichsten Farben, Filz, garniert dieses mit Federn, Schleifen aus Seide und Rips. Gerne kombiniert er glatte Strohhüte mit einer Borte aus langen Strohhamen, die wie Federn für Leichtigkeit und Dynamik sorgen.

Stephan Dietrich arbeitete zunächst als Kostüm- und Bühnenbildner mit besonderem Interesse an der Barockoper. Das Modisten-Handwerk erlernte bei der Modistin Christel Obermann, die an der Deutschen Oper in Berlin, aber auch für Filmproduktionen arbeitete. Nach ihrem Tod im Jahre 2013 konnte er Teile ihrer Werkstatt übernehmen.

Dietrich-huete.de; theatrum-mundi.com

Eisenblätter & Triska

Katrin Eisenblätter und Astrid Triska fertigen handgenähte Hüte von hohem Tragekomfort und großer Tragbarkeit. Eine Spezialität sind ihre Strohhüte, die mit Stoffblumen und großen Schleifen verziert werden, welche als Dekoration oder als Halterung fungieren und den Hüten ein poetisch-romantisches oder elegantes Flair verleihen. Stroh wird auch für kleinere Hütchen verwendet, wobei es hier nicht nur als Hut oder Hutband, sondern auch als Ranke oder Blatt dient und die großen Stoffblumen und kleinen Schleier begleitet. Eine andere sommerliche Kopfbedeckung bilden große, üppige Stoffblüten mit Perlenmitten, welche dann ebenfalls mit Schleiern oder steifen transparenten Stoffflächen zu Haarschmuck kombiniert werden, um mit Kämmen oder Stirnreifen im Haar getragen zu werden

Neben den Strohhüten arbeiten Eisenblätter & Triska auch mit Federn, die fächerartig zu mondänen Hüten oder auf einer kleinen, federbedeckten Grundlage zu großen exotisch anmutenden, fantasievollen Blüten arrangiert werden. Die Farbigkeit ist fein aufeinander abgestimmt, wobei leuchtende Akzente gesetzt werden können oder ein harmonisches Miteinander angestrebt wird. Die natürlichen Qualitäten, gerade bei Pfauenfedern – ihr attraktiver Schimmer im Licht und ihre Farbvielfalt –, werden ausgenutzt ebenso wie die unterschiedliche Form und Kontur der Feder an sich.

Handelt es sich hierbei eher um sommerliche Hüte, die zu Festen und speziellen Gelegenheiten getragen werden können, so finden Federn bei Eisenblätter & Triska auch bei Herbst-Winter-Hüten aus Filz Verwendung. So können an Filzhüte von intensiver Farbigkeit, die in ihrer Grundform Männerhüten verpflichtet sind, größere Flügel als Dekoration eines farblich kontrastierend gewählten Hutbandes erhalten. Hierbei handelt es sich um Flügel aus alten Beständen, die zusammen mit anderen Federn bei Werkstattauflösungen übernommen wurden und einen Grundstock des Ateliers bilden.

Katrin Eisenblätter erhielt ihre Modistinnen-Ausbildung 1987-1990 im Münchner Traditionsbetrieb Berta Häusler, wo sie auch ihre Gesellenzeit verbrachte (1992-1993). 1990 war sie über ein Euro-Stipendium der Carl-Duisberg-Gesellschaft am Nationaltheater Dublin tätig, und 1991 arbeitete sie in der Textilrestaurierung des Stadtmuseums München. Seit 1993 war sie in der Kostümabteilung der Münchner Kammerspiele und des Staatstheaters am Gärtnerplatz beschäftigt. 1993 legte sie ihre Meisterprüfung ab.

Astrid Triska absolvierte ihre Lehre 1987-1990 im Hutsalon Coquette in München-Schwabing und ihre Gesellenzeit 1990-1993 bei Friedl Stauber-Stendel in München. 1993 legte sie ebenfalls ihre Meisterprüfung ab.

Nachdem beide zunächst eine Hutwerkstatt in der Galerie Artefakt in München hatten, eröffneten sie 2000 ihr Ladengeschäft mit Werkstatt „Eisenblätter & Triska“.

Ihre Arbeiten wurden mit dem Bayerischen Staatspreis, dem Förderpreis der Stadt München und dem Danner-Preis ausgezeichnet (1999). Mehrfach waren ihre Hüte in der Galerie Handwerk ausgestellt, aber auch im Modemuseum im Münchner Stadtmuseum neben anderen nationalen und internationalen Ausstellungen.

Eisenblaetter-triska.de



Modisten lassen sich aber auch durch Kopfbedeckungen aus dem Bereich der Tracht inspirieren bzw. erforschen die Herstellung von solchen Arbeiten und arbeiten diese nach.

Übrigens hat sich auch die Münchner Modistin Nicki Marquardt mit dem Thema der Trachtenhüte beschäftigt und u. a. die Münchner Riegelhaube in goldenen Milan-Strohborten und die Radhaube mit spitzenartigen Ornamenten aus Milan-Strohborten neu interpretiert.



Doris Limmer

Die in Augsburg ansässige, gelernte Modistin Doris Limmer fertigt Hüte für jede Gelegenheit, gerne auch nach historischen Vorbildern an. Neben modischen Hüten handelt es sich dabei um fantasievolle Fascinators, Kappen, Fliegermützen, Zylinder, elegante Turbane und auch um Radhauben.

Als Vorlage für die Schirmhaube diente eine im Stadtmuseum Nördlingen ausgestellte Haube von 1840/1860 (Inv. Nr. 14052). Das Rad ist rund Richtung Gesicht gebogen, sodass sich eine schirmartige Wirkung ergibt. Doris Limmer fertigte eine Schirmhaube mit schwarzer Spitze und schwarzen Moirébändern und eine Goldradhaube mit Metallklöppelspitzen (sogenannten Muschelspitzen) für die Sammlung der Trachtenkultur-Beratung des Bezirks Schwaben in Krumbach. Dabei dienten ihr Dokumentationen als Basis.³⁷ Die historischen Herstellungstechniken hat sie erarbeitet, viele der heute bei Modisten üblichen Materialien sind weniger geeignet, um die historische Eleganz der Form zu erreichen.

Radhauben sind Teil verschiedener regionaler Trachten. Die Radhaube, die sich in Süddeutschland im 19. Jahrhundert aus weniger ausladenden Haubenformen entwickelte, wird nach Material (z. Bsp. goldene oder silberne Metall-, Tüll- bzw. Flor-, Gimpenspitze) und Form (Große Radhaube, Pfauenrädle, Fächeshaube, Reginahaube) unterschieden. Der Status der Trägerin spielte eine erhebliche Rolle bei der Wahl der Haube, die Unterschiede zeigen sich in Größe und Material. Die großen ausladenden Radhauben finden sich ursprünglich als Brauthauben zur Hochzeit angeschafft auf den größeren Höfen und bei Gattinnen von Müllern und Wirten. Die hellen bunten Haubenbänder wurden im Alter häufig ausgetauscht, so dass die Hauben ein Leben lang an Festtagen zum Kirchgang getragen werden konnten. Kleinere Haubenformen wurden auch zu weiteren Anlässen angezogen. Die Haube besteht aus dem Haubenboden, der der Haube am Hinterkopf Halt bietet, dem Rad, das am Boden angenäht wird und dem Haubensteg, der sich um das Gesicht legt. Das Rad wird ähnlich wie die bei den Modisten früher als Gesellenstück übliche Hutspinne aus einem Drahtgestell mit „Speichen“ bzw. Streben geformt. Dieses Gestell gibt den daran angenähten Spitzen halt. Die Haubenbänder - eine Schleife im Nacken und die Kinnbänder zum Binden - sind häufig breite Seidenbänder. Das vermeintliche Rad der Schirmhaube ist am Haubenrand angenäht. Es wirkt, da die



Haube im Ries am Hinterkopf fast aufrecht getragen wird, wie ein Rad ist aber eigentlich ein weit ausladender drahtgestützter Haubenstrich. Der Haubenstrich wurde laut dem Frauenzimmer-Lexicon von 1773 auch Carcasse genannt, das Halt gebende Gerippe aus Draht.³⁸

Die Radhaube entwickelte sich aus bescheideneren Vorgängern, wie der Visierhauben ohne Boden, Mollhauben (gesteppten weißen Leinenhauben), Barthauben bzw. Bandhauben ohne Rad aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert. Ihre üppige Form passt bestens zu den zeitgleich modischen Keulenärmeln der Biedermeierzeit. Auf ihrem größeren Rad konnte noch mehr kostbare Ornamentik gezeigt werden. Womöglich gewann das Rad nach und nach an Größe. Zunächst noch zurückhaltender, je nach Haubenart stärker gebogen, weiter nach hinten verschoben oder auf einem zylinderförmigen ebenfalls prächtig verzierten Bereich aufgesetzt, drängte es in Laufe des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund und zugleich in die Fläche, so dass es den Kopf der Trägerin pfauenradartig umgab.

Zu den bekanntesten und prächtigsten Ausformungen gehört die von Michael Selb Bodensee-Radhaube getaufte Radhaube.³⁹ Sie ist durch die verwendete Spitze gekennzeichnet. Diese Lamés Spitze oder Hohls Spitze ist mit der älteren Chainettes-

³⁷ Monika Hoede, Hauben in Bayerisch-Schwaben. Teil 1 – Materialsammlung, Augsburg 2023, besonders S. 30-34. Monika Hoede, Hauben und Frauenhüte in Bayerisch-Schwaben. Teil 2 – Dokumentationen. Augsburg 2023.

³⁸ Kammel / Pietsch 2022, op.cit., S. 104 zu den Carcassen und entsprechenden Hauben.

³⁹ Siehe hierzu ausführlich: Michael Selb, Die goldene Bodensee-Radhaube, Hohenems 2011. 2010 wurde die Goldene Bodensee Radhaube in Lamés Spitze in das immaterielle Kulturerbe der UNESCO aufgenommen.



Die Schirmhaube entspricht in ihrem aufwendigen nur beim genauen Betrachten zu sehenden Grundaufbau ohne das Rad den in im 18. Jahrhundert verbreiteten Hauben mit üppiger Bandbesatzzier. Diese Hauben sind auf Porträts meist in der weißen Variante mit Spitzenbesatz zu finden. Hier besteht der Besatz aus Zackenmoirébändern. Das schirmartig gebogene vermeintliche Rad findet Stütze durch den besonders dünnen umsponnenen Haubendraht. Bestehende Spitzen wurden verwendet, um die zarten Ornamente auf dem Haubensstrich stimmig zu verteilen. Frau Limmers Schirmhaube zeigt basierend auf einem historischen Vorbild im Stadtmuseum in Nördlingen keine gerade Halbkreisfläche wie vergleichbar große Radhauben. Der breite Spitzenstrich ist leicht nach vorne gebogen, sodass sich ein schirmartiger Effekt ergibt, auch die Nackenschleife mit besonders lang herabhängenden Bändern ist anders gestaltet als die Radhauben des Bodenseeraumes. Schirmhauben sind aus dem Allgäu, Mittelschwaben, Schwaben, Mittelfranken und Württemberg bekannt. Sie wurden an höchsten Festtagen getragen.

Spitze verwandt.⁴⁰ Sie entsteht zumeist aus sieben Fäden, fünf davon Goldfäden in drei unterschiedlichen Arten. Der wichtigste Faden ist der Plattfaden, im Französischen als Lamé bezeichnet, auch als Lahn oder Plätt bekannt. Verwendet werden neben den plattgewalzte Metalldrähte gesponnene Metallfäden und Hanfschnüre. Zur Fertigung der Ornamente wurde eine unter anderem aus Spanien bekannte Technik verwendet, wobei die Muster von beiden Seiten sichtbar und deswegen in sorgfältiger Qualität ausgeführt sein mussten. Die Technik galt als weitgehend verloren, zumal sich keine schriftlichen Anleitungen erhalten haben und wurde durch das genaue Studium alter erhaltener Arbeiten rekonstruiert. Im Bodenseeraum finden sich unterschiedliche Motive in den Radhauben, die in der Regel mit einzelnen Familien verbunden sind. Generell fällt auf, dass sich die Muster selten wiederholen. Die Gold- und Silberradhauben finden sich in katholischen Orten in Südschwaben, dem Allgäu, Oberschwaben, im Bodenseegebiet, der Ostschweiz und in Vorarlberg.

Die von Doris Limmer gefertigte Goldradhaube nutzt sogenannte Muschelspitze, geklöppelte Metallspitze, um das aus selber umsponnenen Draht gebogene und genähte Rad zu füllen, der Boden ist mit einem Hohlspitzenteil besetzt.

Doris Limmer nutzte ihre Erfahrungen, die sie im Nachschöpfen der historischen Beispiele gewonnen hat, für eine moderne Hutkreation. Hierfür nutzt sie die Idee des schirmartig gebogenen Rades, kippt es nun aber aus der Vertikalen ins Horizontale und ergänzt es zu einem Kreis. Das Rad mit seinen „Speichen“, die seine Stabilität gewährlisten, wird nun als linear-geometrischer, reduzierter Schirm um den Kopf herumgeführt und umgibt eine kleine Kappe. Die Schleife auf der Rückseite des Kopfes wird in eine üppige Tüllrüsche übersetzt. Doris Limmer zeigt in diesem Entwurf, wie historische Vorläufer als Inspiration für zeitgenössische, moderne Gestaltungsideen dienen können. Die Silhouette des Hutes erinnert an Schirmhauben, wie diejenige in der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums München (Inv.Nr. 17/82), bei der der gewölbte Schirm am Haubenboden ansetzt und „wie ein Lampenschirm den Kopf der Trägerin umhüllt“.⁴¹

Monika Hoede, Trachtenkultur-Beratung des Bezirks Schwaben in Krumbach

Limmer-hutwerkstatt.de

⁴⁰ Siehe hierzu die Forschungsarbeiten von Ann E. Wild zu den Vorgängern der Hohlspitze: Ann E. Wild, Chainettes. Gold- und Silber-Bändchenspitzen. Gold and Silber Tape Lace, Freiburg 2019. Ann E. Wild, Dieter Wild, Gold Spitzen Geschichten. Metallspitzen aus vier Jahrhunderten, Freiburg 2023.

⁴¹ Kammel / Pietsch 2022, op. cit., S. 138, Kat. Nr. 08/23, siehe zu Radhauben und Schirmhauben allg.: ebd., S. 135-136.

Dagmar Rosenbauer

Auf Brautkronen bezieht sich Dagmar Rosenbauer in ihren Flitterkränzen. Diese auch in Franken getragenen Kronen wurden auf den Kopf gesetzt und mit Schleifenband unterhalb des Kinns befestigt. Auf einem stoffbezogenen Unterteil aus Karton setzt der Kronenaufsatz an, der aus leonischen Drähten,⁴² Goldfolienanhängern und farbigen Glasperlen besteht.⁴³

Unter leonischen Drähten werden feine Geflechte aus Messingdraht verstanden. Vorher wurde Kupferdraht verwendet, der zunächst versilbert und dann vergoldet wurde. Diese feinen Drähte ersetzten die vorher arbeitsaufwändig hergestellten, kostbaren Metallfäden, bei denen um einen Textil- oder Lederfaden (Seele) dünne Goldfolie oder geplätteter Golddraht (Lahn) gewickelt wurde.

Die Möglichkeiten des Drahtziehens erweiterten sich im Laufe der Zeit, sodass unterschiedliche Arten von Drähten hergestellt werden konnten. Um 1580 wurde eine Maschine zum Plätten der Drähte erfunden: fein gezogener Golddraht wurde zwischen polierten Stahlwalzen flach gedrückt.

Die Bezeichnung „leonisch“ leitet sich vermutlich von der Stadt Lyon her, dem bedeutenden Seidenweberei-Zentrum in Frankreich, wo solche dünnen Drähte aus Edelmetallen zur Dekoration der Seidenstoffe angefertigt wurden. Das Handwerk wurde angeblich von dem aus Frankreich geflüchteten Hugenotten Anthoni Fournier nach Nürnberg gebracht, wo er 1569 eine Werkstatt gründete. Seine Söhne errichteten zudem 1621 mehrere Werkstätten, darunter auch eine solche in Roth. Schon um 1500 wurde in Roth mit Hilfe der Wasserkraft durch die Flüsse Rednitz und Roth Draht gezogen. Mit Erfindung des Jacquard-Webstuhls und der Dampfmaschine konnte die Produktion erweitert werden, aus der dann die „Leonische Drahtwerke AG“ (heute: Leonie AG) hervorging.

Zu den leonischen Waren zählten nicht nur die in unterschiedlichen Qualitäten produzierten Metalldrähte selbst, sondern auch die aus ihnen hergestellten Produkte. Vornehmlich wurden sie für Stickereien – besonders für liturgische Gewänder und Altarschmuck –, Uniformelemente, Bordüren und Bänder, Tressen, gewebte Stoffe für Kleidung und Innendekoration, Häkelspitzen, Posamente wie Kordeln, Galons, Quasten oder Fransen verwendet. Zu den Vormaterialien zählen Gespinste, Runddrähte, Platte, Bouillon. Sie wurden zudem eingesetzt für Weihnachtsbaumschmuck, Modeschmuck, Verpackungen, Klosterarbeiten, Trachten-Accessoires.

Dagmar Rosenbauer begann 1979 mit dem Anfertigen von

Flitterkränzen. Anlass war der Auftrag, eine traditionelle Brautkrone der südlichen Fränkischen Schweiz anzufertigen. Autodidaktisch erarbeitete sie sich die Fertigung solcher Kopfbedeckungen und sammelte das hierfür benötigte Material. Hieraus ergab sich ein Unternehmen, das traditionelle Kopfbedeckungen verschiedener Regionen restauriert, neu anfertigt oder auch interpretiert, indem z. Bsp. eine gewünschte, vom historischen Original abweichende Farbigkeit umgesetzt wird. Verwendung finden nur traditionelle Materialien wie Glasschliff- und Hohlglasperlen, Messing- und Metallstanzeile, Pappe, Draht und historische oder historisch nachgearbeitete Stoffe. Zu den traditionellen Kopfbedeckungen aus Franken zählen der Hohe Kranz oder Flitterkranz (südliche Fränkische Schweiz, Foto S. 41 unten) und der Flimmerlekrantz (nördliche Fränkische Schweiz, Foto S. 41 oben). Inzwischen fertigt Dagmar Rosenbauer auch über den bayerischen Raum hinausführende Kopfbedeckungen an.

Dagmar Rosenbauer verdreht Metalledraht und bildet daraus Rosetten, die sie mit Perlen oder Glassteinen kombiniert, die sie mit Flitter – feinen, gestanzten und unterschiedlich geprägten Metallplättchen oder -blättchen – zusammenfügt, sodass aufwändige Kronen entstehen. Diese wurden seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Fränkischen Schweiz von unverheirateten jungen Frauen zu kirchlichen Festtagen getragen. Die Wahl der Krone erfolgte wohl unter Verweis auf die jungfräuliche Himmelskönigin Maria. Die Hochzeit war dann auch die letzte Gelegenheit, diese Kronen zu tragen.

Die Vorbereitungen sind sehr aufwändig. So müssen die Metallplättchen einzeln per Hand aufgefädelt, die Drähte an einer Bohrmaschine zu Stielen verwirbelt werden, an deren Enden die Metallplättchen befestigt werden. Neben den Rosetten und dem Flimmer finden sich Draht- oder Perlengirlanden, Metallgespinst, kleine Blütensträuße oder Ährenbündel aus Metalledraht. Je nach Vorbild können noch tropfenförmige Glaselemente oder Stoffblumen eingefügt werden.

Solche Kronen finden sich in ähnlichem Erscheinungsbild auch in anderen Regionen Bayerns. In Oberbayern werden sie als Kranl bezeichnet.⁴⁴ Auch hier sind sie aus Metalledrähnen und unterschiedlichen Metallplättchen, Seide (als Garn, Stoff oder Schleifenband), Glassteinen, Perlen und kleinen Spiegelementen gefertigt.

Trachtenmarkt.de

⁴² Siehe auch Fabrikmuseum der Leonischen Industrie in Roth, Mittelfranken: fabrikmuseum-roth.de

⁴³ Vgl. Bsp. aus Mittelfranken, 19. Jahrhundert, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. T83/438, siehe Andreas Ley, Ausst. kat. Hüte, Hüte, Hüte ... : von Kopf bis Hut - Kopfbedeckungen aus der Sammlung des Modemuseums im Münchner Stadtmuseum vom 18. Jahrhundert bis 2000, Münchner Stadtmuseum 2000, Wolfratshausen 2000, S.181, Abb. 198, Kat. Nr. 133.

⁴⁴ Vgl. Kranl aus Lenggries, 2. Viertel des 19. Jahrhunderts, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. T5794, Kammel/Pietzsch 2022, op. cit., S. 139, Kat. Nr. 08/35.



Gewebe / Stoffe

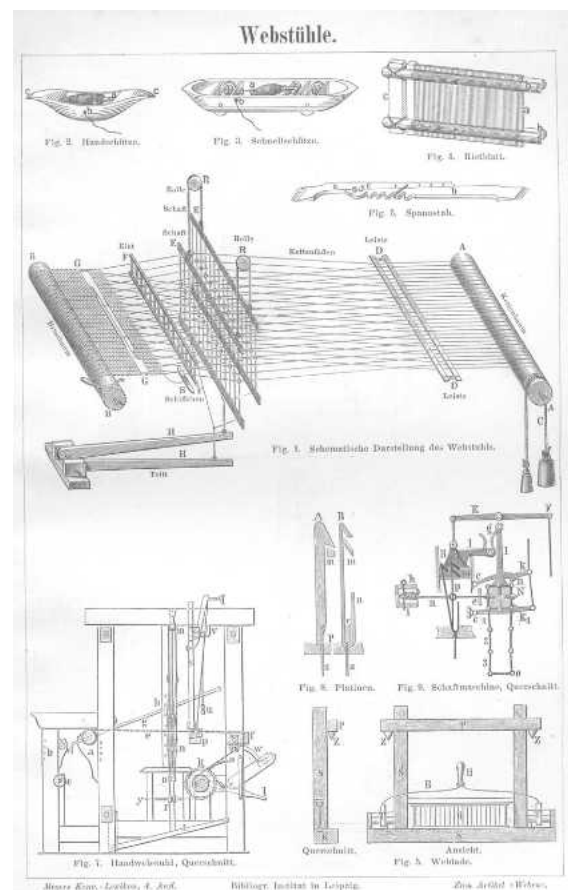
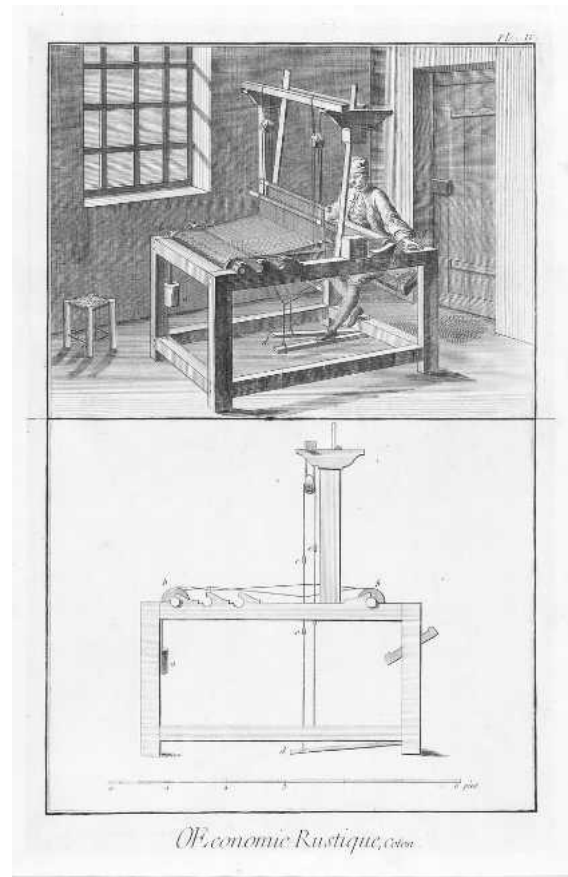
Historischer Überblick

Gewebte Stoffe haben sich schon aus der Zeit um 5000 v. Chr. in Ägypten und seit dem 4. Jahrtausend in Mesopotamien erhalten. Hierbei handelt es sich um Leinengewebe aus Flachs bzw. auch um Wollstoffe. Die Seidenweberei lässt sich mindestens seit dem 2. Jahrtausend v. Chr. in China belegen. Bei den Germanen und Kelten haben sich aus der Zeit vom 2.-4. Jahrhundert n. Chr. Wollgewebe erhalten, die durch Brettchenkanten eingefasst sind. Bei dem Brettchenwebstuhl handelt es sich um eine Sonderform, die für die Ausfertigung von Randeinfassungen und Bordüren verwendet wurde.

Das Weben von Stoffen erfolgte lange in häuslichen Werkstätten, aber es kam früh zur Gründung von Interessengemeinschaften in Form von Gilden und Zünften, die sich hauptsächlich nach dem bearbeiteten Material gliederten. Eine der frühesten solcher Weberzünfte ist in Köln für das Jahr 1149 überliefert. Eine der längsten Ausbildungszeiten bestand aufgrund der komplexen und komplizierten Muster für die Damastweber.

Gerade im Bereich der Seidenweberei waren italienische und französische Werkstätten führend und schufen Arbeiten von besonderer Qualität, Raffinesse und von modischer Wegweisung. Englische und deutsche Seidenwebereien, besonders solche in Brandenburg und Preußen, profitierten von der Aufhebung des Edikts von Nantes (1598) durch Ludwig XIV. im Jahre 1685. Da dieses den Protestanten die Ausübung ihrer Religion verbot, flohen zahlreiche Hugenotten in die benachbarten Länder. Da unter diesen besonders viele im Bereich der Seitenindustrie tätig waren, befruchteten sie mit ihren Kenntnissen und Erfahrungen die Seidenindustrie ihrer neuen Heimat.

Das deutsche Zentrum für Seidenweberei war nach Köln, wo bereits im 16. Jahrhundert Seidenweber ansässig waren, lange Zeit Krefeld, wo 1720 die Brüder Friedrich und Heinrich von der Leyen eine Seidenmanufaktur unter preußischer Ägide einrichteten.



Der Webstuhl – die Grundformen

Das Weben erfolgt auf Webstühlen, die sich in Größe und Anordnung (vertikal / Gewichtwebstuhl und horizontal / Flachwebstuhl) unterscheiden, aber weitgehend nach dem gleichen Prinzip arbeiten. Grundlage bilden zwei Fadensysteme, die auf diverse Weisen durch das Verflechten der Fäden miteinander verbunden werden. Dabei wird das eine Fadensystem, die Kette, unter Spannung befestigt und installiert, während das zweite Fadensystem, die Schussfäden, beweglich bleiben.

Zur Vorbereitung des Webens sind einige Arbeitsschritte nötig, die die Vorbereitung des Fadens wie das Aufspulen und das Schären der Kette mit Hilfe eines Schärbrettes oder eines -baumes umfassen. Unter Schären wird das partielle Aufwickeln der Fäden in Fadendichte der Kette verstanden. Die Schärbänder werden auf einer Schärtrommel oder einem Schärbaum bzw. Schärrahmen aufgewickelt.

Beim traditionellen Weben wird zunächst die Kette eingerichtet, also die Kettfäden gespannt, durch die dann der Schuss, der Schussfaden, rechtwinklig verkreuzt hindurchgeführt wird. Die Kettfäden bilden den Träger, in den nacheinander die Schussfäden durch die zumeist gesamte Webbreite mit einem Webschiffchen, auf dem sich der Faden befindet, gezogen werden. Hierfür werden die in einem Rahmen befestigten Kett- /Längsfäden gehoben oder gesenkt, so dass durch den entstehenden Zwischenraum – das Fach – der Schuss-/Querfaden geführt werden kann, sodass die rechtwinklig verkreuzte Gewebestruktur entsteht.

Beim Flach- oder Trittwebstuhl verlaufen die Kettfäden waagerecht. Sie werden vom Kettbaum abgewickelt und zum Warenbaum, auf dem sich das Gewebe befindet, hin wieder aufgerollt. In der Mitte des Webstuhls sind zwei Schäfte quer zu den Kettfäden angebracht, wobei jeder Schaft aus einer oberen und einer unteren waagerechten Tragschiene besteht, die mit Drähten verbunden sind. An jedem Schaft ist eine Reihe von Litzen senkrecht aufgehängt. Durch die sog. Augen in der Mitte dieser Litzen verlaufen die Kettfäden. Durch die Mechanik – mittels Pedalen – wird jeweils ein Schaft angehoben und der andere Schaft gleichzeitig gesenkt und damit auch die Litzen sowie die Kettfäden auf und ab bewegt: Während ein Kettfaden angehoben wird, werden die benachbarten Kettfäden gesenkt. Dadurch wird die Kette gespreizt. Hierdurch bildet sich ein sog. Fach für den Schützen oder das „Schiffchen“, das eine Weiterentwicklung des ursprünglichen, mit dem Faden umwickelten Holzstabs bildet.

Mit dem Webschiffchen wird der Schussfaden quer zu den Kettfäden eingefügt. Mit dem Weberblatt, das sich zwischen den Schäften und dem Warenbaum befindet, wird nach jedem Schuss der letzte Schussfaden an das schon fertige Gewebe angepresst.

Zur Entwicklung des Webstuhls

Das Weben ist bereits für das 6. Jahrtausend v. Chr. durch Funde im anatolischen Raum nachweisbar, wobei es sich hier um senkrechte Gewichtwebstühle handelt, bei denen die Kette durch keramische Gewichte gespannt wurde. Solche Webstühle lassen sich auch in Griechenland und im nordalpinen Raum, so bei den Germanen und Kelten, finden. Die älteste Darstellung eines Webrahmens stammt aus Ägypten und wird in die Zeit um 4400 v. Chr. datiert. In China wurde eine Variante des horizontalen Webstuhls, der Rückenband- oder Hüftwebrahmen, verwendet. Hier lassen sich auch die ersten Trittwebstühle mit Pedalen nachweisen (5.-3. Jahrhundert v. Chr.). Für Europa wird die Einführung des Trittwebstuhls ins 11. Jahrhundert datiert.

Das Handweben wurde 2023 deutschlandweit in den Bereich der traditionellen Handwerkstechniken aufgenommen.⁴⁵

Neben den Handwebstühlen wurde bereits 1785/1787 durch Edmund Cartwright der sog. „power loom“ (Kraftstuhl), die erste mechanisierte Webmaschine, erfunden.

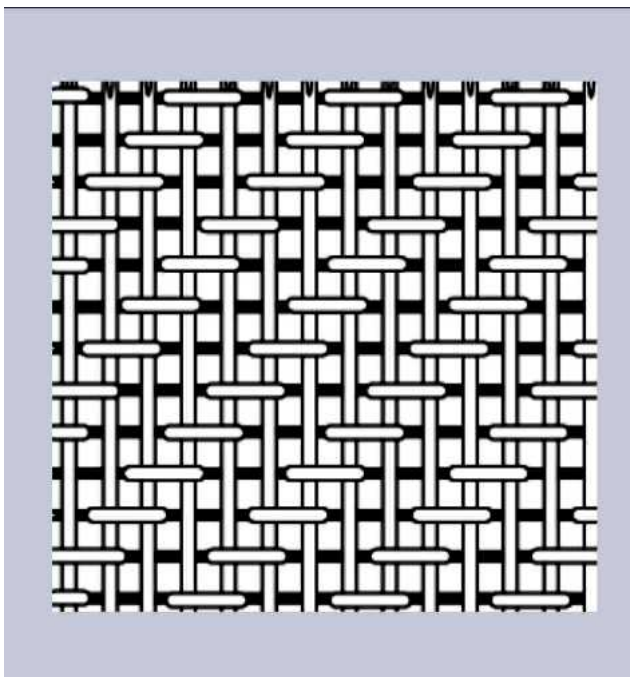
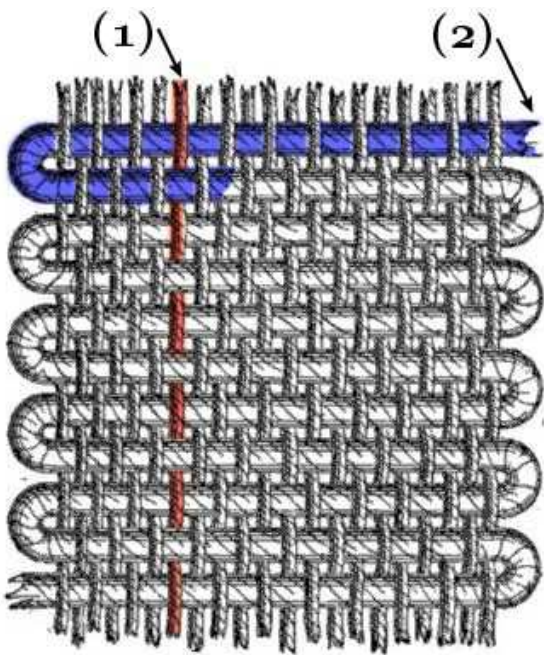
Eine erste Erleichterung bzw. Verschnellerung des Webvorgangs erfolgte schon 1733 mit der Erfindung des „fliegenden Schützen“ durch John Kay. Hierbei wird das Schiffchen mit sog. Treibern durch das Webfach bewegt, welche sich an beiden Seiten des Webstuhls in dem Schützenkasten befinden. Sie werden mit einer Schnurvorrichtung verbunden und durch den Weber mit einem Zug in Bewegung versetzt.

1805/1806 entwickelte der französische Seidenweber Joseph-Marie Jacquard (1752–1834) in Lyon einen neuartigen, dann auch nach ihm benannten Webstuhl, bei dem, gesteuert durch eine Lochkarte, pro Schuss die Kettfäden einzeln und unabhängig voneinander hochgezogen werden. Dieses erfolgt über einzelne Litzen, die an Hebeschnüren befestigt sind, welche an speziellen Haken (Platinen) hängen. Durch die vertikale Bewegung der Platinen werden bei jeder Maschinenumdrehung einzelne Kettfäden in den oberen oder unteren Teil des Webfaches geleitet. Diese Bewegung wird durch die Lochkarten gesteuert. Trotz Steuerung durch die Lochkarten ist die Arbeit, auch bedingt durch die Feinheit der Fäden, die von Spulen im Spulengatter abgewickelt werden, sehr langwierig. So wird für etwa 25 Zentimeter Seidenstoff bei einer Webbreite von 60 cm ein Arbeitstag benötigt. Da die Fäden einzeln hochgezogen werden, ist auf Jacquardwebstühlen die Anfertigung komplizierter und komplexer Muster möglich.

Der erste vollmechanische Webstuhl erhielt bereits 1785 ein Patent in England. Ab 1830 waren diese Art von Webstühlen dann in Europa üblich, womit ein Rückgang der Handweberei und der Einkommensmöglichkeit für die im häuslichen Bereiche erfolgenden Webarbeiten einherging. Der Verlust

⁴⁵ Siehe weiterführende Informationen: <https://www.bavarikon.de> und Bayerisches Landesverzeichnis des Immateriellen Kulturerbes: <https://www.ike.bayern.de/verzeichnis/000499/index.html>.

dieses Verdienstes bzw. die schlecht bezahlte und anstrengende Arbeit in den Fabriken führte international in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu zahlreichen Aufständen. Gerade auf dem Land diente das Weben als Möglichkeit, das Einkommen aufzustocken. Die Heimweber arbeiteten in der Regel für Verleger, die sie mit den Materialien ausstatteten und dann die gefertigten Waren, z. T. in Austausch für neue Materialien übernahmen, um sie zu verkaufen.



Leinwand- und Köperbindung

Die Bindungen

Je nach Bindung oder Fadenverkreuzung entstehen auf den Webstühlen verschiedenen Gewebearten. Als Materialien kommen u. a. Wolle, Baumwolle, Leinen, Seide zur Verwendung.

Als Grundbindungen gelten die Leinwand-, die Köper- und die Atlasbindung. Bei der Leinwandbindung handelt es sich um die älteste und einfachste Bindungsart, bei der noch deutlich wird, dass sich das Weben aus dem Flechten entwickelt hat. Hierbei liegt jeder Kettfaden abwechselnd über und unter einem Schussfaden und jeder Schussfaden abwechselnd über und unter einem Kettfaden. Dieses ergibt ein Webmuster, das von beiden Seiten gleich aussieht. Die Bezeichnung dieser Bindungsart variiert noch nach den verwendeten Materialien. Handelt es sich um ein Seidengeewebe wird auch von einer Taftbindung gesprochen, bei Wolle von einer Tuchbindung und bei einem Baumwollgewebe auch von einer Kattunbindung. Durch die Leinwandbindung entstehen kräftige, strapazierfähige Gewebe, die sich jedoch nicht zu Drapieren oder Raffen eignen. Als Variante gilt die Ripsbindung. Hier können nun die Kettfäden zwei oder mehr Schussfäden überdecken (Quer- oder Kettrips) oder aber die Schussfäden überdecken zwei oder mehr gleichbindende Kettfäden (Längs- oder Schussrips). Auch die Panamabindung, welche durch ein würfel- oder schachbrettartiges Muster charakterisiert ist, das durch zwei oder mehr parallel verlaufende Kett- und Schussfäden entsteht, bildet eine Variante der Leinwandbindung.



Die Körper- oder Twillbindung ist an dem diagonal verlaufenden Körpergrat erkennbar, der sich aus den diagonal aneinanderreihenden Bindungspunkten bildet. Der Schussfaden geht über den Kettfaden und dann unter mindestens zwei Kettfäden hindurch, wonach sich der Rhythmus wiederholt. Hieraus ergibt sich eine Oberflächenstruktur mit diagonalen Rillen oder Graten. Das bekannteste Gewebe dieser Art ist Denim. Varianten bilden der Fischgrät- und der Diamantkörper, die durch ein Zacken- bzw. durch ein Rhombenmuster bestimmt werden.

Die Atlas- oder Satinbindung hat einen Bindungsrapport von mindestens fünf Kettfäden und fünf Schussfäden. Jeder Kettfaden hat innerhalb dieses Rapports nur einen Bindungspunkt, an dem sich die Fäden begegnen. Kennzeichnend ist, dass sich die Bindepunkte in keiner Richtung berühren, da die nächste Fadenverkreuzung erst zwei oder mehr Kett- und Schussfäden entfernt ist. Hieraus entsteht ein glattes und gleichmäßiges Gewebe. Die beiden Seiten des Gewebes unterscheiden sich voneinander. Durch die höhere Fadendichte entstehen glänzende, anschniegsame, drapierfähige, aber fragile Gewebe. In dieser Bindungsart entstehen z. Bsp. Damast und Satin.



Die Damastweberei in Seide bezieht sich in ihrem Namen auf die Stadt Damaskus und verweist damit auf die östlichen Webzentren und Handelsplätze. Für diese Gewebe, die seit 600 n. Chr. nachgewiesen werden können, wurden kompliziertere Webstühle, die Zugwebstühle, benötigt.

Eine Untergruppe bilden die zusammengesetzten Bindungen, durch die verschiedene Muster und Strukturen wie Diagonalstrukturen, Streifen, Karos erzielt werden können, aber auch dreidimensionale Strukturen wie Waben- oder Waffelmuster.

Die Art von Gewebe wird nach seiner Funktion gewählt, wie z. Bsp. Schals, Tücher, verschiedenste Oberbekleidung im Bereich Kleidung und hochwertige Heimtextilien wie Teppiche, Möbelstoffe, Handtücher, Bettwäsche. Hier sind Muster, Ornamente, Farbigkeit und Struktur bestimmend.

Heute entstehen in Handweberei in der Regel Einzelstücke, individuelle Accessoires oder Stoffe für die Haute Couture. Hier lassen sich z. Bsp. die Entwürfe für modische Tweeds von Frédérique Lamagnère, die Tweedstoffe des Ateliers Lesage für das Haus Chanel oder die Entwürfe von Aurélia Leblanc für die Häuser Schiaparelli und Dior nennen.



Frédérique Lamagnère



Frédérique Lamagnères Spezialität sind modische Tweedstoffe, die nach Jahreszeit und Farbigkeit, nach den verwendeten Materialien einen sehr unterschiedlichen Charakter aufweisen können. Sie haben wenig Parallelen zu den „klassischen“ Tweedstoffen, den Harris-Tweeds, die in Handweberei auf den Äußeren Hebriden-Inseln Lewis, Harris, Uist und Barra entstehen. Als Material dient hier vor Ort gefärbte und versponnene Schurwolle. Das Gewebe ist dicht, um der Witterung zu trotzen; die Farbigkeit ist durch die umgebende Landschaft inspiriert. Die Muster sind klassisch gehalten: verschiedenste Karos und Streifen, Fischgrät, Hahnentritt.

Die modischen Tweeds dagegen sind für ein eher städtisches Umfeld konzipiert und richten sich nach Farbigkeit und nach ästhetisch-malerischen Kriterien. Sie basieren auf dem Reiz des Materials, einem Spiel mit Plastizität und Oberflächeneffekten, dem Reiz der Farbe und ihren Kombinationen sowie dem Einfluss von Licht.

Frédérique Lamagnère experimentiert mit der Kombination von alltäglichen Materialien wie Plastik, in Streifen geschnittenem Kunststoff, Audiokassetten, Schnürsenkeln, Bast, Angelschnur und kostbaren Materialien wie Seide oder Golddraht, Organza und Leder. Der Akzent liegt in ihren Entwürfen auf der Mischung von traditionellen und ungewöhnlichen, innovativen Aspekten. Ihr Ansatz ist zeitgemäß und neugierig ausgerichtet. Witz, Eleganz und ein angenehmes Tragegefühl stehen im Vordergrund. Dabei strebt sie nach immer neuen Möglichkeiten, die sie in verschiedenen



Webarten und Materialien entwickelt. Ihre Inspirationen sind vielfältig und reichen von bedeutenden Textilkünstlerinnen wie Anni Albers oder Sheila Hicks über das Licht und die Meereslandschaften ihrer bretonischen Heimat zu einem generellen Interesse für die bildenden und angewandten Künste. Sie versucht Stimmungen, eine bestimmte Atmosphäre und Eindrücke, eine Erinnerung, das Flüchtige in ihren Arbeiten festzuhalten. Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt dabei dem Spiel der Materialien und Farben. Basierend auf diesen beiden Elementen entstehen ihre Konzepte und schließlich die Stoffe selbst.

Frédérique Lamagnère studierte Innenarchitektur an der ESAM (École supérieure d'Art Moderne) und Textil an der ENSCI (École nationale supérieure de création industrielle). Nach Tätigkeiten in Paris und New York eröffnete sie 1996 ihre eigene Werkstatt. Sie arbeitete mit Innenarchitekten wie Alberto Pinto, Pierre Frey und Pierre Yovanovitch zusammen sowie mit Modehäusern wie Chanel, Christian Dior, Christian Lacroix, Givenchy und Asprey, für die sie Webmuster und Einzelstücke wie Taschen entwickelte. 2018 zeigte sie ihre Arbeiten in einer Einzelausstellung in Paris. Zunehmend gilt ihr Interesse einer künstlerischen Auffassung der Webarbeit und einer Nutzung im Innenraum in Form von Wandbespannungen oder -behängen, Paravents, Raumteilern. Webmuster oder Studien werden als erste künstlerische Idee auch gerne in Rahmen präsentiert.

@frederiquelamagnere

Aurélia Leblanc

Aurélia Leblanc studierte an der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel. 2015 erhielt sie den Lookbook-Preis des MAD (Maison de la mode et du design) in Brüssel; 2017 wurde sie mit dem „Grand Prix de la ville de Paris“ im Bereich „Talent émergent pour les Métiers d’art“ ausgezeichnet und 2025 mit dem Preis „Talent de l’innovation“ vom Centre du luxe et de la création.

Sie verbindet in ihren Arbeiten Weben, Drucken, Siebdruck und Stickerei, wobei ihr besonderes Interesse inzwischen der Handweberei gilt. Für die Haute Couture konzipiert sie faszinierende Gewebe aus ungewöhnlichen Fasern und Materialien, erprobt sie immer neue Kombinationen und Verarbeitungsweisen. Dabei reizt sie das Verhältnis zwischen optischem Erscheinungsbild und haptischer Erfahrung. Sie achtet auf die Herkunft der Fasern, richtet sich nach ökologischen Grundsätzen. So verwendet sie Metalldrähte, Aloe Vera-Garne und Bananenbaumfasern, kreiert aus Materialien ungewöhnliche Oberflächen wie ihren „Denim-Pelz“.

Aurélia Leblancs Themen sind die Natur und das Atmosphärische. Beides versucht sie in ihren Webarbeiten für die Haute Couture durch einen innovativen Ansatz und die Verwendung ungewöhnlicher Materialien auf eine faszinierende und ästhetische Weise zu verwirklichen. Gerne assoziiert sie in ihren Geweben Wasser und fließende Bewegungen, setzt Kontraste in Farbigkeit oder Oberflächeneffekten ein, arbeitet mit Metallfäden und Kettenelementen, um die atmosphärischen Effekte zu unterstreichen.

Für die Haute Couture Kollektionen des Hauses Schiaparelli entstanden ungewöhnliche Gewebe aus schimmernden Metallgarnen und Fäden in dem für das Haus kennzeichnendem „Shocking Pink“ (Herbst 2019) oder aus Bast (Raffia) mit besonders präparierten Bananenbaumfasern und Goldfäden (Sommer 2018) sowie ein Tweed-Stoff aus Viskose und Rosshaar mit Elementen aus Messingketten. Mit diesen ungewöhnlichen Entwürfen reagierte Aurélia Leblanc auf Elsa Schiaparellis Interesse für ungewöhnliche, moderne Fasern, für Trompe l’oeil-Effekte. Für Diors Herbst/Winter-Kollektion 2019 entstand ein handgefertigtes Brokat-Gewebe mit Fischgrätmuster aus ökologischer Baumwolle mit einem goldenen oxidierten Metallfaden, in das an den Rändern federartig steife Fäden eingearbeitet sind. Hierdurch entsteht der Eindruck, als würde sich der Stoff zunehmend auflösen. Federartige Effekte entwarf Aurélia Leblanc auch in der Kombination von Metallfaden, Mohair, Leinen und Pulverfarbstoff für Proenza Schouler (Frühjahr/Sommer 2018). Durch die Kombination von Leinen, Spitze und Rosshaar können ebenfalls federartige Effekte erzielt werden.



Diese Gewebe vermitteln Aurélia Leblancs Anliegen, Neugierde beim Betrachter zu wecken, diesen anzuregen, über die Zusammensetzung und das haptische Erleben des Gewebes nachzudenken, bzw. mit dem Kontrast von Kleidung und der schimmernden metallisch anmutenden Oberfläche zu spielen. Sie möchte ungewöhnliche, reizvolle Oberflächen kreieren und neue Möglichkeiten im textilen Bereich erproben.

Jüngere Arbeiten dokumentieren Aurélia Leblancs Auseinandersetzung mit getrockneten, eingefärbten Blüten und die Möglichkeiten einer Verwendung für Gewebe. Dabei werden die Stängel wie textile Fäden verwendet. Die Blüten selbst übernehmen die Wirkung von „Fransen“. Es entstehen dabei sehr fragile, poetische Webarbeiten, in denen die Strenge und Regelmäßigkeit der Webstruktur mit der Unregelmäßigkeit der Natur ebenso wie die Festigkeit des Gewebes mit der Zerbrechlichkeit der aus dem Gewebe herausragenden Stängel kontrastiert. Das Webrelief und die Erscheinungsform der unterschiedlichen Blüten gehen sehr verschiedene Kombinationen ein. Gerade in diesen Arbeiten Aurélia Leblancs wird die Zerbrechlichkeit der Natur deutlich, das Nebeneinander von Stärke und Vergänglichkeit. Getrocknete, eingefärbte Blüten können aber auch in kleine taschenartige Elemente eingefügt werden, wobei die Wirkung dieser Gewebe durch die Anordnung der taschenartigen Elemente und die Dichte der Webstruktur unterschiedlich ausfällt.



Ein jüngerer Projekt verfolgt sie mit der Glasbläserin Lucile Viaud. 2018 trafen sich beide bei den Ateliers de Paris und sprachen über eine gemeinsame Arbeit, die sie 2020 unter dem Titel „Confluence“ (Zusammenfluss) vorstellen konnten. Hierbei handelt es sich um einen Glas-Stoff, „in which glass becomes lighter and can be sculpted in a flexible way, and in which weaving is structured by the transparent thread stained with different recipes of iridescent blue (Sea glass Glaz 01) and golden green (Sea glass Glaz 02)“.⁴⁶ 2023 erhielten beide für ihr Gewebe aus Geoglas und Leinen den Liliane Bettencourt Prize pour l’intelligence de la main in der Kategorie „Dialogues“.

Aurelialeblanc.com



⁴⁶ <https://aurelialeblanc.com/confluence-2/>, eingesehen am 13.5.2024. Siehe auch Aurélie Leblanc und Lucile Viaud im Interview mit Pearls magazine: „Luxe & innovation: lorsque le verre retrouve son caractère liquide par le tissage“, 25.2.2022, <https://pearlsmagazine.com/webvieja/luxe-innovation-lorsque-le-verre-retrouve-son-caractere-liquide-par-le-tissage/?cn-reloaded=1>, eingesehen am 3.9.2024.

Leinen

Für Leinen wird Flachs (lat. linum), genauer die Stängel der Flachspflanze, verwendet. Nach der Ernte, bei der die Pflanzen aus dem Boden gerissen (gerauft) werden, werden sie getrocknet, geriffelt, wobei sich die Samenkapseln lösen, und geröstet zur Abtötung von Bakterien. Zumeist erfolgt dieses durch die Tauröste: Die Pflanzen werden in diesem Fall auf den Feldern liegen gelassen und der Prozess des Abtötens wird durch die Taufeuchte übernommen. Andere Möglichkeiten bilden die Kaltwasserröste in Teichen oder Gräben oder die Warmwasserröste, bei der das Stroh in warmen Wasser liegen gelassen wird. Anschließend wird der Flachs gebrochen, geschwungen, wobei die kleinen Stücke vom Flachs getrennt, gehechelt, gekämmt und zum Spinnen vorbereitet werden. Erst nach dem Weben wird der Stoff geblichen.

Leinen wurde besonders für Unterwäsche, Hemden, Taschentücher und Spitze verwendet, die nach den verschiedenen Spitzenzentren in Belgien (Brüssel, Mechelen) und Frankreich (Valenciennes) unterschieden wird. An Leinen wird geschätzt, dass es die Luftfeuchtigkeit gut aufnimmt und wieder austauscht.



William Clark & Sons

Leinen wird in Nordirland von William Clark & Sons seit fast 300 Jahren hergestellt und weiterverarbeitet.⁴⁷ Eines der besonderen Verfahren der Firma ist das sog. „Beetling“, durch das der Stoff eine ganz besondere Oberflächenwirkung und -struktur erhält. William Clark & Sons ist die letzte irische Firma, bei der der Stoff noch in diesem Verfahren veredelt wird. Der Betrieb wurde 1736 von Jackson Clark in dem heutigen Upperlands in Ulster gegründet. Der Ort bot sich wegen seiner günstigen Lage an dem Fluss Clady an, der die Wasserräder für die Verarbeitung und Veredlung des Leinens bewegt, und an dessen Ufern Wiesen liegen, auf denen der Stoff zum Bleichen ausgebreitet werden konnte.

Beim „Beetling“ wird der Stoff über mehrere Stunden hinweg gehämmert, wodurch er eine besondere Glätte sowie einen ganz spezifischen Schimmer und attraktiven Glanz erhält. Er verliert durch den Druck an Volumen, wird recht dünn und die Fäden werden eng aneinandergedrückt. Deswegen wurden diese Stoffe zunächst als Futterstoffe verwendet, zumal sie die Stärke des Leinens behielten. Ursprünglich erfolgte der Beetling-Prozess per Hand, indem der Stoff auf Steinen mit einem Stock, dem beetle, geschlagen wurde. 1730 wurde dann in Irland eine Beetling-Maschine erfunden, die von Wasser betrieben wurde. Bei dieser Form des Beetling, wie es heute noch bei William Clark & Sons betrieben wird, wird der Stoff mit Kartoffelstärke vorbehandelt und auf große, sich langsam drehende Walzen gespannt. Er wird dann mit den beetles, Hämmern aus Buchenholz, bearbeitet. Die Holzhämmer befinden sich an horizontalen Schienen. Bewegt werden diese Hämmer mit Hebdaumen aus Hartholz, welche auf einem schweren Holzzylinder sitzen. Dieser wird wiederum durch ein Wasserrad betrieben. Durch das Anbringen der Hebdaumen treffen die Hämmer unregelmäßig auf den Stoff. Dieser Prozess dauert mehrere Stunden oder Tage an. Der Stoff kann nass oder trocken, mit einer unterschiedlichen Konzentration an Stärke verarbeitet werden, um Variationen der Veredlung zu erzielen.

Die Technik des beetlings wird immer wieder von Modeschöpfern geschätzt, die, durch den Schimmer und die Feinheit des Stoffes fasziniert, diesen nun für Oberbekleidung nutzen und in ihre Kollektionen einbinden. Sarah Burton verwendete für Alexander McQueen den Stoff für ihre Frühjahr/Sommer-Kollektion 2020, zusammen mit Stoffen der letzten irischen Damastweberei Thomas Ferguson. Auch Amy Anderson vom nordirischen Label Kindred of Ireland hat eine besondere Vorliebe für diese Stoffe.

Wmclark.co.uk

⁴⁷ Zur Geschichte von William Clark & Sons: Wallace Clark, Linen on the Green. An Irish Mill Village over three centuries, Upperlands 2016 (1. Aufl. 1982). Zum Beetling siehe hier auf S. 152.

Kindred of Ireland Amy Anderson

Anliegen des 2020 gegründeten Labels ist es, irische Traditionen lebendig zu halten und in die Gegenwart zu überführen. Verwendet wird irisches Leinen, das zu Kleidung verarbeitet wird, die nicht saisonalen Änderungen folgt, sondern längerfristig erfreuen soll.

Die Leinenproduktion bildete lange eine der wichtigsten Industrien Nordirlands. In ihr waren ungefähr 40% der arbeitenden Bevölkerung beschäftigt. Die Entwürfe würdigen dieses Erbe, transferieren es aber in die eigene Zeit. Zugleich erlaubt der Rückgriff auf lokal erzeugte Produkte eine nachhaltige Produktion. Die Entwürfe werden auf Bestellung gefertigt, sodass keine Überschussware entsteht.

Amy Anderson stammt aus einer Familie, die der Leinenindustrie verpflichtet war und in der Leinenmühle von Moygashel arbeitete. Sie selbst studierte Textile Art, Design and Fashion an der University of Ulster in Belfast. Vorher arbeitete sie in Xining, China, bei einer Designkompanie, die Menschen beschäftigte, welche zuvor Opfer des Menschenhandels geworden waren. Diese soziale Komponente blieb ihr ein Anliegen und Kindred of Ireland unterstützt eine lokale Wohltätigkeitsorganisation, die sich um solche Menschen kümmert.

Amy Anderson schätzt Leinen als ein vielseitiges natürliches Material, das im Sommer angenehm kühl ist und im Winter Wärme spendet. Sie würdigt es als ein geschichtsträchtiges Textil, das sich bis in das alte Ägypten zurückverfolgen lässt. Das Leinen wird in Schwarz, Braun und Weiß verwendet und mit alten irischen Stoffen kombiniert.

Die Stoffe werden bei ihr natürlich gefärbt. Traditionelle irische Techniken der Textilverarbeitung werden neben dem Beetling eingesetzt, so z. Bsp. Quilting (Steppen) und Handplissee. Weiterhin verwendet sie irische Häkelspitze und seit 2023 auch Donegal Tweed. Dieser Tweed wird in der irischen Grafschaft Donegal gewebt – ursprünglich per Hand, woran die Unregelmäßigkeiten des Gewebes noch erinnern, seit den 1950er und 60er Jahren aber hauptsächlich an mechanischen Webstühlen. Der Stoff ist durch Unregelmäßigkeiten wie farbige Noppen und feine Farbnuancen gekennzeichnet, die durch ein spezielles Spinnverfahren und durch Unterschiede in der Farbigkeit von Kett- und Schussfäden entstehen. Der Kettfaden ist feiner und gleichmäßiger gesponnen, während der Schussfaden dicker und ungleichmäßiger ausfällt. Hierdurch ergibt sich eine sehr lebendige Oberfläche.



Wie die schottischen und Hebriden-Tweeds ist auch der irische Tweed in seiner Farbigkeit durch die umgebende Landschaft von Atlantik und Feldern geprägt. Donegal Tweed wurde seit dem 18. Jahrhundert hergestellt, war aber besonders seit den 1880er Jahren erfolgreich und wurde von der Philanthropin Alice Marion Rowland zusammen mit anderen textilen Heimarbeiten (home industries) vorangetrieben und organisiert, um die Armut in Irland zu lindern. Zu den bekanntesten Firmen zählt die 1866 von John Magee (1849–1901) gegründete Firma Magee in Donegal, die Stoffe von Heimwebern verkaufte. 1887 stieg sein Cousin Robert Temple (1866–1958) zunächst als Lehrling ein. 1901 führte er allein die Firma weiter, wobei er die Herstellung der Heimtweeds stringenter organisierte und eine kleine Fabrik in Donegal Town gründete. Unter seinem Sohn Howard Temple (1913–2010) wuchs die Firma an Beschäftigten und weiterreichendem Erfolg.

Die Schnitte bei Kindred of Ireland sind weit und bequem mit reizvollen Details wie tiefen Rückenausschnitten, großen Schleifen oder Puffärmeln. Der Schnitt betont die Qualitäten des Leinens und lässt den Effekt durch das Beetling besonders zur Geltung kommen. Amy Anderson kombiniert dabei Elemente der klassischen Herrenkleidung mit femininen Details. In dem ausgestellten Tweedmantel bezieht sie sich auf den irischen „brat“, einen weiten Mantel oder Umhang, der seit dem späten Mittelalter geläufig und in zahlreichen Drucken des 16. Jahrhunderts überliefert ist. Der praktische Mantel war wasserabweisend und konnte auch als Decke oder zum Schlafen während Reisen verwendet werden.

Kindredofireland.com



Die Seidenweberei

Die Seidenweberei zählt wegen der Kostbarkeit des Materials sowie der Komplexität und Feinheit der Muster immer noch zu den exklusivsten Geweben im Bereich der Mode und der Innenausstattung. Auf dem Hand- oder auf dem Jacquard-Webstuhl hergestellte Gewebe entstehen zumeist auf Anfrage, nach Bestellung. Sie werden für die Mode, Innenausstattungen und Restaurierungsprojekte verwendet.

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte eine sehr enge Zusammenarbeit von Modeschöpfern und Seidenhäusern. So erarbeitete Charles Frederick Worth mit Tassinari & Chatel Stoffe für seine Kreationen, z. T. beruhend auf historischen Inspirationen.⁴⁸ Das Unternehmen geht auf die Gründung einer Manufaktur in Lyon im Jahre 1680 durch den Weber Louis Pernon zurück. Camille Pernon (1753-1808), der die Seidenmanufaktur in vierter Generation leitete, führte diese unter Marie Antoinette und Ludwig XVI. zu großer internationaler Bedeutung.⁴⁹ Im Zuge der Französischen Revolution wurde der Betrieb gezwungen, die Produktion einzustellen. Nach Camille Pernons Tod wurde die Manufaktur von seinen Neffen Zacharie und Jean Etienne Grand übernommen. Im frühen 19. Jahrhundert erfuhr sie eine große Blüte. Die Manufaktur arbeitete mit dem für Napoleon und Josephine tätigen Entwerfer Charles Percier (1764-1838) zusammen und webte dessen durch die Antike beeinflusste Muster, die zur Ausstattung der kaiserlichen Schlösser verwendet wurden. Aufträge durch das Kaiserhaus zogen sich durch das 19. Jahrhundert hindurch und führten auch zu Bestellungen durch andere Herrscherhäuser und das wohlhabende Bürgertum. 1870 wurde Grand Frères von Cléo Tassinari und Louis Chatel übernommen. Im 20. Jahrhundert arbeitete die Manufaktur nicht nur an der Ausstattung der Repräsentationsbauten der französischen Regierung, sondern auch für die Haute Couture. 1997 wurde Tassinari & Chatel durch die Firma Lelièvre übernommen, die 1914 von Henri Lelièvre 1914 gegründet worden war.

Im 20. Jahrhundert kam es immer wieder zu einer sehr engen Zusammenarbeit zwischen Modehäusern und Stoffmanufakturen. So erfand die Firma Abraham aus Zürich für Cristóbal Balenciaga aus Seide den Stoff Gazar, dessen Steifheit für die skulpturalen Entwürfe des Spaniers geeignet war, und das Lyoner Haus Bucol webte auf Wunsch von Raf Simons für seine erste Haute Couture Kollektion für Dior (Herbst/Winter 2012/2013) Stoffe nach Gemälden von Sterling Ruby.

führte den Namen Abraham aber erst seit 1943. Geprägt wurde die Firmengeschichte durch Gustav Zumsteg (1915-2005), der als Lehrling bei Abraham begann und 1968 nach Ludwig Abrahams Tod alleiniger Geschäftsinhaber wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte die Blütezeit des Unternehmens, in der eine enge Zusammenarbeit mit den Pariser Haute Couture Häusern zustande kam, darunter Dior und Balenciaga, Givenchy und Yves Saint Laurent. 2002 musste die Firma Konkurs anmelden. Das Firmenarchiv befindet sich heute als Schenkung der Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums.⁵⁰

Die 1924 gegründete Firma Bucol ist mit der 2010 gegründeten Firma Atelier de Tissage de Bussières et de Challes Teil der HTH (Holding Textile Hermès). In den Webereien im Loire-Gebiet werden einfarbige und gemusterte Stoffe auf Jacquard-Webstühlen gewebt. Das Archiv verfügt über 80.000 Entwürfe, auf die zurückgegriffen werden kann.

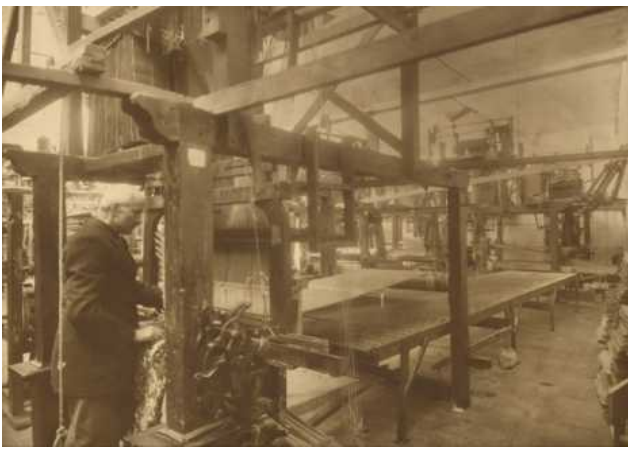
Von den einstmals blühenden Lyoneser Seidenmanufakturen sind heute noch zwei Unternehmen aktiv: Neben Tassinari & Chatel handelt es sich um die Maison Prella (gegründet um 1740 von Guyot).

Das Textilunternehmen Abraham nahm seinen Anfang 1878,

⁴⁸ Vgl. Jean-Pierre Planchon, Tassinari & Chatel. La soie au fil du temps, Saint-Rémy-en-l'eau 2011, S. 160-163.

⁴⁹ Siehe ausführlich: ebd.

⁵⁰ Siehe ausführlich: Sigrid Palmert, Barbara Keller, Karin Wälchi (Red.), Soie pirate, Geschichte der Firma Abraham / Stoffkreationen der Firma Abraham, 2 Bde., Schweizer Nationalmuseum Zürich, Zürich 2010.



Fondazione Arte della Seta Lisio, Florenz, Italien

Zu den italienischen Manufakturen, die heute noch eng der Mode verbunden sind, zählt die 1906 gegründete Fondazione Arte della Seta Lisio in Florenz. Ziel Giuseppe Lisios (1870-1943), der vorher als Seidenhändler gearbeitet hatte, war es, eine eigene Stoff-Manufaktur ins Leben zu rufen, um an die Schönheit und die hohe Qualität der italienischen Renaissance-Seiden anzuknüpfen und diese wiederzubeleben.⁵¹

Die Seidenweberei ist für Florenz bereits in der Zeit um 1200 belegt und erreichte eine Blüte im 15. und 16. Jahrhundert. Giuseppe Lisio beschäftigte sich intensiv mit den komplizierten Webtechniken der Renaissance, studierte Forschungsergebnisse und sammelte umfangreiches Material, das die Grundlage für sein Archiv mit über 400 historischen Beispielen aus dem 15.-19. Jahrhundert bilden sollte. Die Seidenweberei Lisio zog in den 1920er Jahren nach Mailand um und war bald international bekannt, hatte Dependancen im In- und Ausland. Nach Giuseppe Lisios Tod im Jahre 1943 übernahm zunächst sein Neffe Teodoro Olivieri und dann seine Tochter Fidalma die Leitung der Firma. Ihr Anliegen war es nun, nicht nur traditionelle Stoffe nach historischen Vorbildern zu weben, sondern die Jacquard-Weberei auch für die Herstellung zeitgenössischer Stoffe zu nutzen und moderne Webstühle hinzuzuziehen. 1954 wurde wieder eine Werkstatt in Florenz am heutigen Standort eröffnet. Die Werkstätte in Mailand schloss 1960.

1971 wurde die Firma in eine Stiftung, die Fondazione Arte della Seta Lisio, umgewandelt, die die Ziele des Gründers weiterführt und die Traditionen und Techniken der Florentiner Seidenweberei vermittelt. Deswegen wurde auch eine Schule eingerichtet, die mit speziellen Kursen dem Studium von handgewebten Textilien und dem Unterrichten von Handweben vor Ort dient. Die Fondazione Arte della Seta Lisio hat das Anliegen, weiterhin kostbare Stoffe zu weben und das Interesse für diese Textilien zu fördern. In der Manufaktur werden traditionelle Stoffe z. T. nach historischen Gewebezeichnungen gefertigt, entstehen moderne Seiden bzw. Varianten von Seiden in Absprache mit Kunden für besondere Projekte, werden Stoffe restauriert und rekonstruiert.

Die Fondazione verfügt über 13 Webstühle sowie über den „Serenissima“-Webstuhl, der für das Weben des gleichnamigen Samtes verwendet wird. Dieser Webstuhl wurde 1990 wieder eingerichtet. Er arbeitet mit über 12000 Seidenfäden und 2000

Lochkarten und wurde bereits 1925 von Giuseppe Lisio für das Weben eines bestimmten Samts verwendet. Daneben verfügt die Weberei über moderne computergesteuerte und sechs kleine Webstühle für andere Arten von Stoffen. Die Seiden und Seidensamte entstehen auf Handwebstühlen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, auf Jacquard-Webstühlen, die mit Lochkarten arbeiten. Die Webstühle wurden nach historischen Spezifikationen eingerichtet und mit einem Lochkartensystem des 19. Jahrhunderts ausgestattet.

Die Fondazione Arte della Seta Lisio arbeitet international mit Innenausstattern, Restauratoren und Kostümdesignern zusammen. Ihre auf Florentiner Renaissancevorbildern basierenden Stoffe werden bei der Restaurierung und Rekonstruktion historischer Innenräume, so z. Bsp. im Residenzschloss Dresden, und für die Ausstattung von Theaterstücken und Filmen ebenso verwendet wie für Kirchenausstattungen und liturgische Gewänder. Die kostbaren Seidenstoffe in ihren leuchtenden und feinen Farbtönen fanden auch bei den Königshäusern Anklang und werden seit den 1950er Jahren gerne für Abendkleider verwendet, so besonders die Seidenbrokate „Roselline“ und „Veronese“. Die Firma arbeitet mit der Alta Moda zusammen und webte z. Bsp. für Versace Samtstoffe (Herbst/Winter 1999/2000) sowie Stoffe für Gucci, Valentino und Dolce & Gabbana (2020). Für Fendi entstanden aufwendige Stoffe für die berühmten „Baguette“-Handtaschen, die in limitierter Anzahl hergestellt wurden. Zwischen 1997 und 2005 wurden Seiden für 11 unterschiedliche Fendi-Taschen gewebt.

FondazioneLisio.org



⁵¹ Paola Marabelli/Serena Venturi, Fondazione Arte della Seta Lisio. Cento anni di Tessuti Liso. One hundred years of Lisio's Fabrics 1906-2006, Florenz 2006.

Broderie – Stickerei

Die Stickerei dient der Verzierung und Dekoration im Unterschied zum Nähen, dessen Ziel die Zusammenfügung von textilen Teilen bildet. Die Technik des Stickens wurde vermutlich in China und Indien entwickelt – Länder, in denen durch die Gewinnung von Seidenfäden ein geeignetes Material zur Verfügung stand. In Europa wurde die Stickerei seit dem Mittelalter zunächst im religiösen Kontext für die Dekoration von Paramenten – also Altarbekleidung und liturgische Gewänder –, aber auch für das Königshaus und den hochstehenden Adel eingesetzt. Seit dem 16. Jahrhundert wurden Musterbücher mit Stick-Vorlagen publiziert – das erste erschien 1523 in Augsburg.

Stickerei kann als Dekoration größerer Flächen verwendet werden und religiöse, allegorisch-symbolische, narrative, florale und ornamentale Motive umfassen. Im vorliegenden Kontext geht es um die Verwendung von Stickerei im dekorativ-ornamentalen Kontext.

Bei der Stickerei gibt es zahlreiche Variationen und Verzeichnungsmöglichkeiten. Die grundlegenden Techniken des Kreuz-, Platt-, Spalt-, Kett- und Knotenstichs, des Stepp- und Stielstichs können vielfach kombiniert und erweitert werden. Neben der Verwendung verschiedenartiger Fäden und Garne, darunter Metallfäden, Wolle, Seide, Chenille und Bändchengarn, kann eine Kombination mit unterschiedlichen Perlen, Applikationen, Pailletten, Reliefpartien, etc. erfolgen. Auch bei den Trägermaterialien gibt es eine große Breite an Möglichkeiten – die unterschiedlichsten Stoffe, Spitzen sowie Lederarten.

Kreuz- und Gobelinstich werden auf einem fein durchlöchernten Baumwollgewebe, dem sog. Canvas, ausgeführt. Der Kreuzstich besteht aus zwei diagonalen, entgegengesetzt ausgerichteten Stichen, sodass sich eine Kreuzform ergibt. Beim Gobelinstich wird mit dickeren Wollfäden ein schräger Stich ausgeführt, wobei das Trägermaterial vollständig abgedeckt wird, woraus sich der gobelinartige Effekt ergibt. Der Steppstich wird zeichnerisch eingesetzt, da hiermit Linien gebildet werden können. Auf der Stoffunterseite wird ein langer Stich ausgeführt und auf der Oberseite dann die Hälfte des Stiches eingefügt.

Bei der Reliefstickerei wird, um eine plastische Wirkung zu erzielen, eine Unterkonstruktion aus kurzen Faserstücken aus Stoff, z. Bsp. Leinen, oder aus Schüren gebildet, über die dann die Stickfäden geführt bzw. angelegt werden.

Eine Besonderheit im Bereich der Stickerei ist die Goldstickerei. Es wird hierbei mit Lahn gestickt – Goldfäden, die aus mit dünnem Blattgold umwickelten „Seiden- oder Leinenseelen“ bestehen. Es wird zwischen den Techniken des Anlegens und Sprengens unterschieden, wobei beide Techniken der Reliefstickerei zugerechnet werden. Beim Anlegen wird der Goldfaden parallel nebeneinandergelegt und dann mit winzigen Überfangstichen auf dem Textilgrund festgenäht.

Beim Sprengen wird das Gold über eine aus Leder oder festem Karton gefertigte Schablone gelegt und mit Überfangstichen fixiert. Die Stickerei konnte durch weitere glänzende Elemente wie Kantillen, eine aus Draht oder Lahn gewickelte Spirale, sowie Flitter und Folien ergänzt werden. Diese Art der Metallstickerei, die sehr kostspielig und aufwändig ist, wurde durch die Erfindung von Lurexfäden abgelöst. Die Verwendung dieser Fäden war einfacher, preiswerter und erlaubte eine größere Spannbreite an farblichen und gestalterischen Möglichkeiten. Bei Lurex handelt sich um ein mit Aluminium bedampftes Polyestergerüst mit metallischem Glanz. Zudem können schmale, flache, glatt gepresste Metallstreifen verwendet werden, die auf dem textilen Grund mit Stichen befestigt werden.

Die traditionelle Technik beim Stickern ist die Nadelstickerei. Diese Technik wird in den Stickerei-Ateliers für Arbeiten verwendet, die viele verschiedene Elemente umfassen und von unregelmäßigem Arrangement und Verlauf sind. Hierbei wird mit der traditionellen Nadel von der Vorderseite her gearbeitet. Jedes Element wird einzeln befestigt.

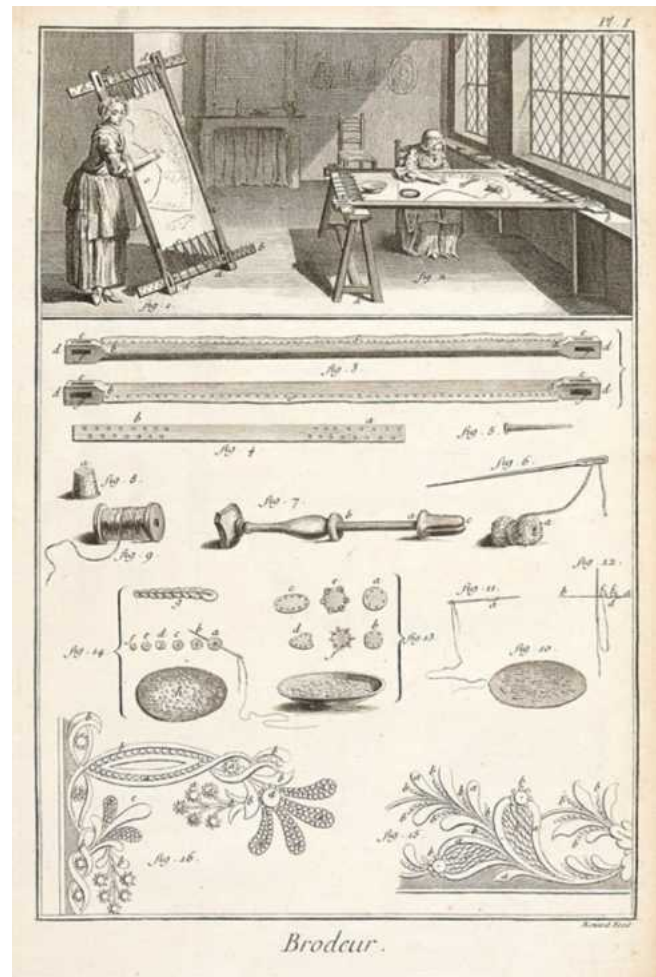
In den Ateliers wird zwischen den Mainteneuses, die mit der klassischen Sticknadel arbeiten, und den Lunévilleuses unterschieden, die die Stickereien mit der Tambouriernadel ausführen.

Für großflächigere, umfassende Perlen- oder Paillettenstickereien erwies sich diese letztere Technik, die sog. Lunéville-Stickerei als besonders geeignet. Bei der Lunéville-Stickerei wird der Stoff horizontal in einen Rahmen eingespannt. Diese Art der Stickerei ist nach der Stadt Lunéville in Lothringen benannt, wo solche großen rechteckigen Rahmen um 1810 nachweisbar sind. Der Rahmen wurde zunächst für die Ausführung von Dekorationen auf feinem Tüllstoff im Kettstich als Spitze verwendet. Um 1865 begann der in Lunéville ansässige Sticker Louis-Bonnechaux Ferry, Tüllstoff mit Perlen und Pailletten (*broderie perlée et pailletée*) zu verzieren.

Bei dieser Technik werden Perlen auf eine Nadel mit Häkchen, die einer Häkelnadel ähnliche Tambouriernadel („Crochet de Lunéville“), aufgesteckt. Gearbeitet wird im Kettstich, bei dem der Faden von unten und oben durch dasselbe Loch gesteckt wird, so dass sich eine Schlaufe bildet, welche die Perle fixiert. Die Tambouriernadel hat an ihrer Spitze eine winzige Klappe, die sich beim Ziehen des Fadens durch den Stickgrund schließt und so ein Verrutschen des Fadens verhindert. Gearbeitet wird von der Rückseite her. Der Rahmen ist auf Stützen aufgelegt und kann zur Kontrolle gedreht werden. Bei gleichmäßigeren Mustern wird die Abfolge der Perlen bereits auf Fäden vorbereitet, so dass nicht jede Perle einzeln aufgenommen werden muss.



Die Entstehung der Stickerei erfolgt in genauer Absprache mit dem jeweiligen Modehaus. Die Freiheit, die der Modeschöpfer dem Atelier lässt, bzw. die gemeinsame Absprache im Vorfeld, das Verarbeiten eines bestehenden Stickerei-Entwurfs in den Modeentwurf, kann jeweils unterschiedlich geartet sein. Oftmals wird an das Stickerei-Atelier das Thema der Kollektion bzw. ein Motto, eine Idee gegeben und darauf basierend werden Entwürfe angefertigt, die dem Modeschöpfer vorgelegt werden. Es können aber auch nach Eintreffen der Entwürfe des Modeschöpfers, basierend auf dessen Skizzen, Stickerei-Proben angefertigt werden, die dann zur Zustimmung zurück an das Couture-Atelier gehen, oder aber dem Modeschöpfer werden Entwürfe und Muster durch das Atelier vorgelegt, und es werden solche Arbeiten ausgewählt, die dem Programm der Kollektion entsprechen und zu den vorgesehenen Modellen passen. Für jede Probe werden die Art der Stickerei sowie die verwendeten Materialien genauestens vermerkt und verzeichnet. Nachdem die Wahl auf einen Entwurf gefallen ist, werden die vom Modehaus gewünschten Veränderungen und Variationen eingearbeitet, die Farbigkeit und Material betreffen können. Ein berühmtes Beispiel sind die Stickereien des Ateliers Rébé auf der Abendjacke „Pondichéry“, die Christian Dior 1949 in seiner Herbst-Winter-Kollektion vorstellte. Hierfür hat sich ein Muster (échantillon) in Silber, Purpur und Grün mit Perlen und Perlmutt auf schwarzem Samt erhalten (Musée des arts décoratifs Paris). Dior gefiel der Entwurf mit exotischen Blütenzweigen, großen Blüten, Vögeln und Schmet-

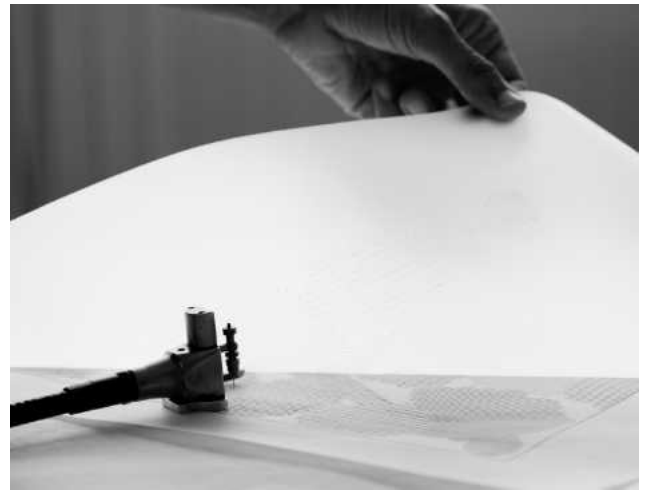
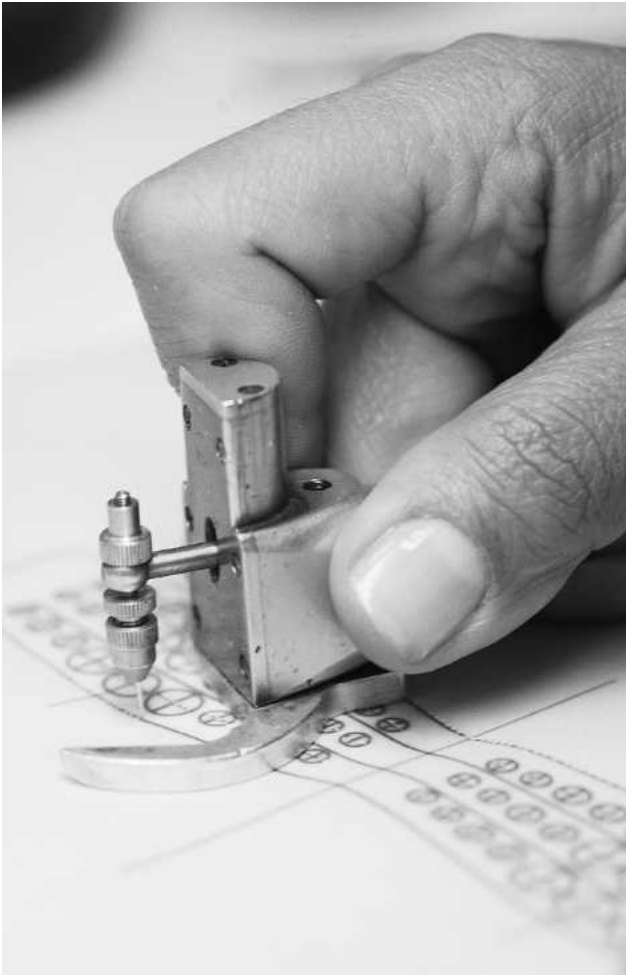


terlingen, doch ließ er ihn in Hinblick auf Farbigkeit und Stoffgrund maßgeblich verändern, sodass vom Atelier ein alternatives Muster angefertigt wurde und die Stickerei schließlich in Gold und Silber mit Perlmutt und grünen Glassteinen auf cremefarbenem Leinen ausgeführt wurde.⁵²

Sobald die Probe endgültig akzeptiert ist, werden Stickpläne angefertigt, auf denen genau die Anzahl der Stiche und die Einfügungspunkte der dekorativen Elemente markiert werden. Inzwischen erfolgt diese Planung und Zeichnung weitgehend per Computer. Der Musterplan wird auf Transparent- bzw. Pauspapier durchgezeichnet bzw. ausgedruckt, und dann werden die Linien mit einer Stanzpistole (piqueuse) durchstoßen (piquage). Die so entstandenen Schablonen (poncif) werden auf den Stoff gelegt. Anschließend erfolgt die Übertragung durch das Durchreiben von talkartigem Puder oder farbigem Harz mit Hilfe eines Stempelkissens (poncette). Puder oder Harz werden durch die feinen Löcher gedrückt (poncage), sodass sich das Muster auf dem zu bestickendem Stoff abzeichnet. Das Muster wird mit Alkohol fixiert. Die schneckenförmigen Stempelkissen werden aus Filzstreifen in einem zeitaufwendigen Prozess durch Ziehen und Pressen gefertigt.

Die Stoffteile werden dann auf einen Stickrahmen aufgespannt, an dem je nach Größe und Aufwand eine oder meh-

⁵² Alexandra Palmer, Christian Dior. History & Modernity 1947-1957, Royal Ontario Museum 2018, München 2018, S. 72.



rere Stickerinnen mit der Tambournadel arbeiten. Nach Beendigung der Stickerei werden die Einzelteile in das Schneider-Atelier des Couture-Hauses gesendet, wo sie auf- und zusammengeñäht werden.

Lunéville ist heute noch ein Zentrum der Stickerei in Frankreich mit eigener Ausbildungsstätte, dem Conservatoire des broderies de Lunéville, an dem auch für die Haute Couture gearbeitet wird. Heute unterrichtet die Schule die Stickerei auf Baumwolltüll, welche Spitze imitiert (Point de Lunéville), und Stickerei mit Perlen und Pailletten. Weitere französische Stickerei-Schulen befinden sich in Quimper (Bretagne) und Paris. Die Schule in der Bretagne wurde 1995 von Pascal Jaouen gegründet, um die bretonischen Traditionen lebendig zu erhalten wie u. a. die Broderie Bigoudène, die Broderie Glazig⁵³ und Weißstickerei (Jours anciens). In Paris dienen als Ausbildungsorte die École Bouille, die École supérieure des arts appliqués Duperré, das Lycée professionnel Octave-Feuillet, die ENSAAMA Olivier-de-Serres, die École nationale supérieure des arts décoratifs sowie die École Lesage.⁵⁴ Letztere ist an das Atelier Lesage angeschlossen und widmet sich der Ausbildung des Nachwuchses bzw. der Fortbildung von Stickenden.

Die Stickerei kann mit anderen Techniken kombiniert werden. So kann der Stickgrund vorab eine Dekoration durch Malerei oder Hotfix-Applikationen erhalten. Folienelemente und Straß, die auf der Rückseite mit einem Thermoklebstoff versehen sind, werden aufgebügelt oder appliziert und dienen als Hintergrund für die Stickerei. Dadurch können sich reizvolle Kontraste, Kompositionen und Farbspiele ergeben.

Zusätzlich kann mit traditionellen Handkurbel-Stick- oder Tambourmaschinen von Cornely gearbeitet werden. Hier entstehen die Stickereien über eine drehbare Nadel mit offenem Ohr, wodurch es ermöglicht wird, die Schlaufen für den Kettstich zu legen. Die Maschine wird mit einem Fußpedal angetrieben. Während des Stickens rotiert um die Nadel eine Garnspule, die den Vorrat an Garn liefert. Das Garn wird von der Spule an die Einstichstelle geführt und mit dem Kettstich fixiert. Der Verlauf der Stickerei wird über eine Handkurbel unterhalb des Tisches gesteuert. Oftmals wird mit dem Garn noch ein stärkerer Faden mitgeführt und festgestickt, so dass die Stickereien eine plastischere Qualität erhalten. Die Handstickmaschine von Émile Cornely (1824-1913) aus Paris bildete die Weiterentwicklung einer Kettenstickmaschine mit Handkurbel, die der französische Ingenieur Antoine Bonnaz 1865 erfunden hatte.

⁵³ Zur bretonischen Stickerei siehe Guénolée Milleret, *L'atelier du brodeur, Talents & Savoir-faire, Paris 2023* (erweiterte und veränderte Aufl. der Ausgabe von 2016), S. 90-105.

⁵⁴ Für weitere Ausbildungsstätten in Frankreich siehe Guénolée Milleret, *L'atelier du brodeur dans les ateliers du Luxe, Paris 2016*, S. 110-111; Milleret 2023, op. cit., S. 194-195.



Viele der Stickerei-Ateliers schlossen mit der Veränderung der Modewelt und einer stärkeren Hinwendung der Modehäuser zum Prêt-à-porter sowie der zurückgehenden Bedeutung der Abendmode, wie z. Bsp. die Ateliers Bataille, Ginisty-Quenolle, Métal, Lisbeth und (Pierre) Mesrine sowie das für Christian Dior und andere Modeschöpfer tätige Atelier Rébé, das 1911 von René Bégué (1887-1987) zunächst als Atelier René gegründet wurde und mit Unterbrechung bis zum Tod seiner Frau und engen Mitarbeiterin Andrée Pichard im Jahre 1966 bestand. Der Nachlass dieses bedeutenden Ateliers befindet sich seit 1974 in verschiedenen Museen in Frankreich und Spanien.⁵⁵

Dennoch bestehen weiterhin einige „alte“ Ateliers, die nach wie vor für die Haute Couture arbeiten, wie z. Bsp. die 2002 von Chanel Paraffection erworbene Maison François Lesage (künstlerische Leitung: Hubert Barrère). 1924 übernahmen François Lesages (1929-2011) Eltern das 1858 gegründete Stickerei-Atelier Michonet, das Haus, an dem François' spätere Frau Marie-Louise vorher gearbeitet hatte und das für Pariser Bühnen und bedeutende Modehäuser wie Worth, Paquin, Doucet und Vionnet tätig war. 2013 erwarb Maison Lesage das 1949 von Madame de Rop gegründete und seit 1984 von Régis Lièvre betreute Atelier Lanel, das wiederum in den 1950er Jahren das Atelier Ramos gekauft hatte. Weitere Pariser Stickerei-Ateliers sind Maison Hurel (1879 als Tetrel & Cie gegründet, seit 2007 SAS Hurel), Broderie Vermont (1956 von Jean Guy Vermont gegründet, 2012 von Dior erworben) und das 1939 gegründete Atelier Montex (seit 2011 Teil der Chanel-Gruppe Paraffection, künstlerische Leitung: Aska Yamashita).

Zu den jüngeren Gründungen zählen u. a. das Atelier Safrane Cortambert in Paris, 1989 von Isabelle Hittner-Schmidt nach Eindrücken in Indien gegründet und heute gemeinsam mit ihrem Sohn Grégoire Hittner geleitet, oder das Atelier Latour in Paris, eine Gründung von Alexandra Latour, sowie Studio 1886, das mit Broderies Gouvello, ansässig in Brémontcourt (Département Meurthe-et-Moselle/Region Grand Est) und Glasfirmen in der Tschechischen Republik zusammenarbeitet. Das Stickerei-Atelier Baqué Molinié sind Laetitia Baqué und Victor Molinié, die sich während ihres Studiums an der École Duperré in Paris kennenlernten. Sie sind zunehmend im plastischen Bereich tätig und kreieren z. Bsp. für die Haute Couture-Kollektionen von Schiaparelli üppige Gebilde als dreidimensionale Stickerei, die wie gigantische Schmuckstücke wirken. Das von Delphine Nobili 2004 gegründete Atelier Lebuison ist bekannt für seine floralen Entwürfe, wobei die Stickereien in farbigen Fäden und mit Perlen auf einzelnen ausgeschnittenen und verschiedenen



⁵⁵ Nadia Albertini: Rébé Broderies, Haute Couture, Montreuil 2021; dies., Rébé et la laminette collée, in: Culture[s] de Mode 002. Le réseau français de la recherche en mode: Savoir faire et patrimoine de la broderie, entre tradition et innovation, 2023, S. 95-104. Die Arbeiten befinden sich im Musée des Arts Décoratifs in Paris, im Musée des Tissus in Lyon, dem Musée du Pays rabastinois in Rabastens in der Provence, dem Ferien- und Alterssitz von René Bégué, und dem Museu del Disseny de Barcelona, da das Haus so häufig für Balenciaga gearbeitet hatte.



Cornely-Stickerei bei Atelier Cécile Henri

bearbeiteten Stoffflächen ausgeführt werden, welche dann zu Blumen zusammengesetzt und appliziert werden. Es entstehen poetische Arbeiten von sehr unterschiedlicher stimmungshafter Wirkung in Entsprechung zur jeweiligen Pflanze. Charakteristisch für das Studio Lebuissou ist weiterhin ein Interesse an innovativen und pflanzenbasierten, recyclebaren Materialien wie Ananas- und Bananenfaser sowie Zypressenholzcellulose. Das Atelier arbeitet für verschiedene Modehäuser und ist zunehmend im Bereich der Innenausstattung tätig.⁵⁶

Daneben besteht eine Anzahl von Stickern und Stickerinnen, die eigene Aufträge ausführen, aber mit den großen Modehäusern in den Stoßzeiten vor und nach den Haute Couture-Schauen zusammenarbeiten.

Auch in England und Deutschland existieren einzelne Stickerei-Ateliers wie diejenigen von Jenny King in Brighton und Stickerei Müller in Diespeck (Landkreis Neustadt/Aisch in Franken).⁵⁷ Als Ausbildungsort in England ist die Royal School of Needlework zu nennen, welche 1872 gegründet

wurde und seit 1987 im Hampton Court Palace ansässig ist, sowie die Schule der Stickerei-Werkstatt Hand & Lock. Dieses Unternehmen geht auf eine Gründung im Jahre 1767 durch den aus Frankreich geflüchteten Hugenotten M. Hand zurück. Mit dem Rückgang der Stickerei-Ateliers verbunden war ein Rückgang ihrer Zulieferbetriebe wie der Paillettenhersteller. Heute besteht noch die Firma Langlois-Martin, die 1919 gegründet wurde.

Auch im Bereich der Stickerei führten technische Erfindungen dazu, dass die reine Handarbeit zunehmend aufgegeben wurde. Eine erste Stickmaschine wurde 1829 von Josua Heilmann erfunden, die durch Bartholme und Franz Elysäus Rittmeyer sowie Franz Anton Vogler in St. Gallen verbessert wurde. Diese Handstickmaschinen gelangten um 1850 auf den Markt und ahmen die Handarbeit nach. 1863 wurde die Schiffstickmaschine durch Isaak Gröbli in der Schweiz entwickelt, die nun das Verfahren der Nähmaschine auf die Stickerei übertrug und seit den 1870er Jahren erfolgreich war. Die Maschine arbeitet mit einem auf der Rückseite des Stoffes befindlichen Schiffchen, wobei zumeist zwei Fäden pro Nadel verwendet werden, der Nadel- oder Oberfaden und der Unterfaden. Mit einer Art Griffel wird das vergrößerte Muster abgelesen und auf die Maschine übertragen. Auch in St. Gallen, dem Schweizer Stickerei-Zentrum, wurden diese Maschinen verwendet und lösten die bisher in Heim- und Handarbeit entstandenen Spitzen ab. 1898 wurde von Isaak Gröblis ältestem Sohn Joseph Arnold Gröbli der Stickauto-

⁵⁶ Michaela Braesel, Broschüre Blütenpracht. Eine Ausstellung der Galerie Handwerk München vom 23. Juni bis 29. Juli 2023, München 2023, S. 67-68.

⁵⁷ Stickerei Müller wurde 1903 von Dionys Müller gegründet und wird heute in 4. Generation von Stefan Glass und seiner Schwester Frau Glass-Heinz geleitet. Das Atelier ist seit 1996 für die Haute Couture tätig und hat besonders mit John Galliano für Dior zusammengearbeitet.



Schifflistickmaschine im Archiv von Forster Rohner

mat entwickelt, der ein Lochkartenband verwendet. Auch bei den modernen Stickmaschinen ist der Stoff vertikal und beweglich aufgehängt, während die Nadeln sich horizontal in Richtung auf den Stoff hin vor- und rückwärts bewegen.

Eine Spezialität in St. Gallen ist die der Spitze optisch verwandte Ätztickerei/-spitze. Seit 1888 wird hier diese Art von „Spitze“ hergestellt, wobei besonders gerne die Brüsseler Duchesse-Spitze und Venezianische Nadelspitze nachgeahmt wurde. Ein weiteres Zentrum für Ätztspitze war Plauen im Vogtland. Bei der Ätztspitze wird ein Motiv auf ein Grundgewebe aufgestickt, das dann durch einen chemischen Vorgang, ein Ätzbad, entfernt wird („Ätztickerei“). Dadurch entsteht ein durchbrochener, spitzenartiger Stoff, der den Eindruck von sehr aufwendiger Klöppelspitze vermittelt. Diese kann noch durch zusätzliche Stickereien verfeinert und bereichert werden.⁵⁸

Wichtiger Vertreter ist in St. Gallen der Betrieb Forster Rohner, der 1904 als Stickerei-Betrieb „Forster Willi & Co.“ von Conrad Forster-Willi in St. Gallen gegründet wurde.⁵⁹ 1988 wurde die Jacob Rohner AG erworben, deren Schwer-

punkt auf dem Wäschesektor lag. 1992 fusionierten die beiden Unternehmen zur Forster Rohner AG. 2002 wurde die Inter-Spitzen AG hinzuerworben.

Jacob Rohner hatte 1873 mit seinem Bruder Johannes ein Stickerei-Unternehmen mit Handstickmaschinen gegründet. 1893 wechselte er zu Schifflistickmaschinen. Seit den späten 1930er Jahren bestand eine intensive Zusammenarbeit mit den großen französischen Modehäusern, darunter in den 1950er Jahren Dior und Balenciaga. Die Firma wird seit 2007 in der vierten Generation durch Emanuel Forster und Caroline Forster geleitet. 2008 war ein besonders erfolgreiches Jahr, da Miuccia Prada mit ihrer Guipure-Kollektion ein neu erwachsendes Interesse initiierte, wobei das Design der Prada-Guipure auf einem Entwurf für Balenciaga aus dem Jahr 1950 basierte. Forster Rohner liefert auch Stickereien für die Haute Couture Häuser Valentino und Dior, so im Sommer 2014 für Raf Simons Haute Couture-Kollektion für Dior, die durch Inspirationen durch Lochspitze geprägt war.

⁵⁸ Beim Naßätzverfahren dient zumeist eine Eiweißfaser wie Seide als Stickgrund und eine Zellulosefaser wie Baumwolle als Material für die Stickerei. In der kochenden Natronlauge löst sich die Eiweißfaser auf, während die Zellulosefaser bestehen bleibt. Beim Trockenätzverfahren erfolgt die Entfernung des Grunds durch Versengen.

⁵⁹ Zur Geschichte der Firma: Forster Rohner AG, Forster Rohner – 100 Jahre Stickerei Faszination, St. Gallen 2004.

Maison Hurel und Nadia Albertini



Das Stickerei-Unternehmen Hurel wurde 1873 von Edmond Hurel und seiner Nichte Jeanne Hurel sowie einer Mademoiselle Tetrel zunächst noch unter dem Namen „Tetrel & Cie“ in Paris gegründet. 1900 verkaufte der Erbe Edmond Hurel seine Anteile an seine Tante Madame Fritel. Paul Fritel übernahm 1910 die Firma, die in der Folgezeit mehrfach neue Namen erhielt: 1900 Fritel Co. (Société Fritel) und Fritel & Hurel (1922). Von Anfang an arbeitete die Firma intensiv mit den Pariser Modehäusern zusammen. 1932 zog sich Paul Fritel zurück, und Pierre Hurel und sein Bruder Raymond übernahmen die Firma, die nun Pierre Hurel & Cie. hieß und in die auch ihre Frauen Odette und Jeanne involviert waren. Seit 1932 bot das Haus eine Stoffkollektion an, seit 1934 mit vergrößertem Angebot und Farbmusterkarten. 1939 erweiterte Pierre Hurel das Stoffangebot durch den Erwerb der Textilkompanie Olre, die über eine Wollfabrik in Bohain/Aisne und Seidenproduktion in Lyon sowie Büros in London und Brüssel verfügte, wobei in London Jersey hergestellt wurde. Durch den Erwerb der Firma konnte Hurel das Spektrum der Firma erheblich erweitern und internationale Kontakte ausbauen, wobei die Betriebe als eigenständige Unter-

nehmen agierten. Sie wurden 1946 zusammengefasst als Société Anonyme Textiles et Broderies SATB Hurel. 1946 trat auch Pierres Sohn Jean-Pierre in die Firma ein. Sein Aufgabengebiet umfasste den Kontakt zu den Haute Couture Häusern wie Dior, Balmain und Chanel. Für die Stoffe war Bernard Hurel zuständig. Die Muster wurden seit 1951 von der renommierten Schweizer Künstlerin Andrée Brossin de Meré (1915-1987) entworfen, die für Christian Dior, Hubert de Givenchy, Paco Rabanne und Yves Saint Laurent tätig sein sollte.⁶⁰

Andrée de Brossin de Méré war nach einem Kunststudium in Lausanne, Rom und Paris zunächst im Bereich des Bühnenbildes tätig, wechselte dann aber 1946 zum Textildesign zunächst für die American Viscose Corporation. 1948 kehrte sie in die Schweiz zurück und entwarf für den Textilzusammenschluss „Inano“ für die Pariser Haute Couture. 1956 gründete sie in Paris das Unternehmen „Les tisseurs B de M“

⁶⁰ Siehe auch: Florence Müller (Hrsg.): Ausst. kat. Dior Impressions, The Inspiration and Influence of Impressionism at the House of Dior, Musée Christian Dior, Granville 2013, New York 2013, S. 140-147.

mit einer Niederlassung in Zürich, arbeitete aber auch in Como und für die Lyoner Seidenindustrie. In ihren ungewöhnlichen Entwürfen bezog sie sich auf viele unterschiedliche und durchaus ungewöhnliche Inspirationen wie ihre Trinkgläser-Kollektion von 1958 (Filande e Tessitura Costa, Como) oder die Juwelen- und Masken-Kollektionen von 1956 bzw. 1967 belegen. Im Rahmen der Konzeption ihrer Entwürfe schnitt sie Motive aus Schwarz-Weiß-Fotografien aus und arrangierte diese zu einem Muster. Dieses zeichnete sie mit Transparentpapier ab, erprobte verschiedene Farbstellungen und ließ einen Rapport entwickeln.

1971 erwarb Hurel eine Spitzenfabrik – diejenige von Pierre Brivet in Calais. Zugleich erfolgte im Produktangebot eine Öffnung gegenüber und eine Einbeziehung des wachsenden Prêt-à-porter-Marktes. 1976 wurde von Benjamine Hurel, der Tochter von Jean-Pierre Hurel, die erste Textilkollektion für dieses Marktsegment vorgestellt. Die Firma wurde 1980 von Martin Hurel übernommen, der ihr noch heute gemeinsam mit seinen Neffen Baptiste und Paul de Bermingham vorsteht. Die Firma erweiterte weiterhin ihr Angebot durch die Übernahme von Traditionsbetrieben – jüngst Tissage des Roziers in Lyon, wo auf alten Jacquard-Webstühlen aufwändige Seidensamte entstehen – und 2018 durch die Übernahme der 1958 gegründeten Siebdruckerei Atelier Guinet in Lyon. Hierdurch erweiterte das Haus Hurel die Möglichkeiten der Oberflächenbearbeitung. 2008 erhielt das Haus die Auszeichnung als *Entreprise du Patrimoine vivant*.

Maison Hurel verfügt über mehr als 50.000 Muster, auf die als Inspiration oder Orientierung zurückgegriffen werden kann.

Nadia Albertini betreut das Stickerei-Archiv und fertigt auch Entwürfe für das Haus an. Sie ist ausgebildete Stickerin und Textildesignerin, unterrichtet an der American University in Paris, veranstaltet Workshops und forscht zu historischen Stickerei-Ateliers. Ihre Ausbildung in Handstickerei absolvierte sie an der École Duperré in Paris. Ihren Master in Design Textile et Matières, Apparel and Textiles legte sie an der École des Arts Décoratifs in Paris ab. Sie arbeitete als Stickerei-Designerin bei verschiedenen Modehäusern, u. a. Chloé, Chanel, Balmain, Marc Jacobs, Schiaparelli, Jason Wu, Dries van Noten und Tory Burch. Ihre Expertise ist auch bei Mode-Ausstellungen gefragt, besonders zu Themen, die sich der Zusammenarbeit von Modehäusern und Stickerei-Ateliers widmen, z. Bsp. in Hinblick auf Ausstellungen zu Coco Chanel und Christian Dior.

Im Archiv von Hurel befinden sich u. a. Bestände von zwei bedeutenden Stickerei-Ateliers – von Kitmir und René, über die Nadia Albertini forscht und publiziert.

Das Atelier Kitmir wurde von der Großherzogin Maria Pavlovna Romanoff (1890-1958) 1921 gegründet.⁶¹ Nach der russischen Revolution 1917 mussten die russischen Adelsfamilien fliehen. Viele gelangten nach Paris, wo sie z. T. Familienmitglieder oder Bekannte besaßen bzw. die Stadt durch Reisen, Aufenthalte und den Besuch bei den Modehäusern kannten. Da die Aristokratinnen als Teil ihrer Erziehung umfassende Kenntnisse in Handarbeitstechniken erhalten hatten und zudem mit der Pariser Mode gut vertraut waren, eröffneten viele von ihnen Stickerei-Ateliers oder Modesalons und begründeten eine Modewelle für russisch inspirierte Produkte. Eine der erfolgreichsten war die Großherzogin Maria Pavlovna Romanoff, die über ihren Bruder Gabriele Chanel kennenlernte. Chanel begeisterte sich in den frühen 1920er Jahren für russische Stickereien und Textilien. Kitmir war zunächst exklusiv für Chanel tätig, setzte dann aber zunehmend eigene Entwürfe um. Für ihre Stickereien bediente sich Maria Pavlovna Romanoff bevorzugt der Cornely-Stickmaschine. 1925 wurden die Arbeiten des Ateliers auf der Exposition des Arts Décoratifs mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Es erfolgte eine Zusammenarbeit mit dem Stickerei-Atelier von Pierre Hurel, das 1932 ihre Firma mit den Musterproben erwarb.

Das Atelier René bestand von 1911 bis 1932 und war eine Gründung von André Béguet, der das Atelier aus finanziellen Gründen schließen musste und Archiv und Ausstattung der Werkstatt an das Atelier Hurel verkaufte. 1934 erfolgte die Neugründung als Rébé. In Zusammenarbeit mit seiner Frau Andrée Pichard wurde Rébé zu einem der bedeutendsten Ateliers der Zeit von ca. 1945-1966.

In der Ausstellung ist ein Entwurf von Nadia Albertini für Maison Hurel zu sehen. Es handelt sich um eine plastische Stickerei, die auf das Muster eines Seidensamtes aufgefügt wird, dieses fortsetzt und interpretiert. Ausgewählt wurde der Seidensamt „Mediceo“ der Florentiner Seidenweberei Fondazione Arte della Seta Lisio (siehe S. 53-54). Dieser prachtvolle Samt in erlesener Farbstellung wird mit Seidenfäden handgewebt – ein Prozess, der selbst bei kleinen Formaten mehrere Wochen in Anspruch nimmt. Durch die Stickerei wird das Muster und die Farbigkeit des Samts unterstrichen, erhält das historische Muster eine Bereicherung, detaillierte Verzierung und zeitgenössische Anmutung. Das geometrische, abstrakte Muster mit seinen Sternformen wird durch die Stickerei in üppige Blüten verwandelt. Anliegen dieser Zusammenarbeit war es, zwei traditionelle Bereiche des Textils zusammenzubringen und auf das jeweilige Erbe zu verweisen.

Hurel.fr
Nadiaembroidery.com

⁶¹ Nadia Albertini, Sophie Kurkdjian: Kitmir. Les Broderies Russes de Mademoiselle Chanel, Paris 2023; Oriole Cullen/Connie Karol Burks: Ausst. Kat. Gabrielle Chanel, Victoria & Albert Museum London 2023, London 2023, S. 82-89.

Atelier Cécile Henri

Zu den jüngeren Gründungen zählt das Atelier Cécile Henri, das 1982 von Colette (Cécile) Lesage und Henri Roche eingerichtet wurde, welche vorher beim Atelier Montex gearbeitet hatten. Eine Spezialität dieses Ateliers waren Einlegearbeiten mit Leder und Pelz. Seit 1987 leitete Colette Lesage das Atelier alleine; 2000 wurde das Atelier von Albert Fernandez als Teil der San Asensio Company und Lunas France erworben und wird seit 2002 von dem künstlerischen Direktor Sébastien Barrilleau (geb. 1971), zunächst noch gemeinsam mit der Gründerin, betreut. Sébastien Barrilleau studierte am Institut Supérieur Textile d'Alsace und arbeitet seit 1996 als Designer bei Lunas France. Atelier Cécile Henri und Lunas France sind seit 2014 in Ateliers 2 Paris verbunden und werden von Sébastien Barrilleau als Präsident und künstlerischem Direktor geführt.

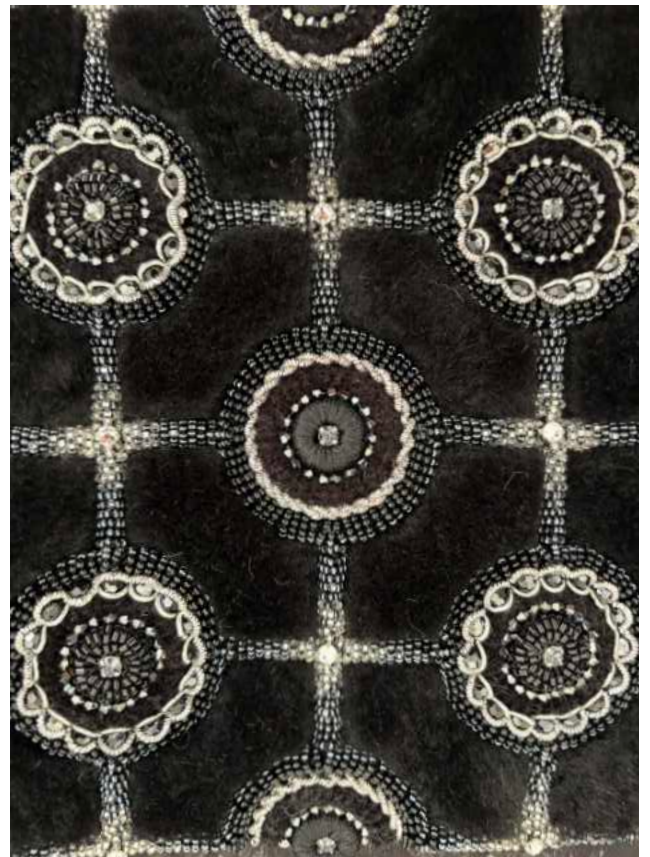
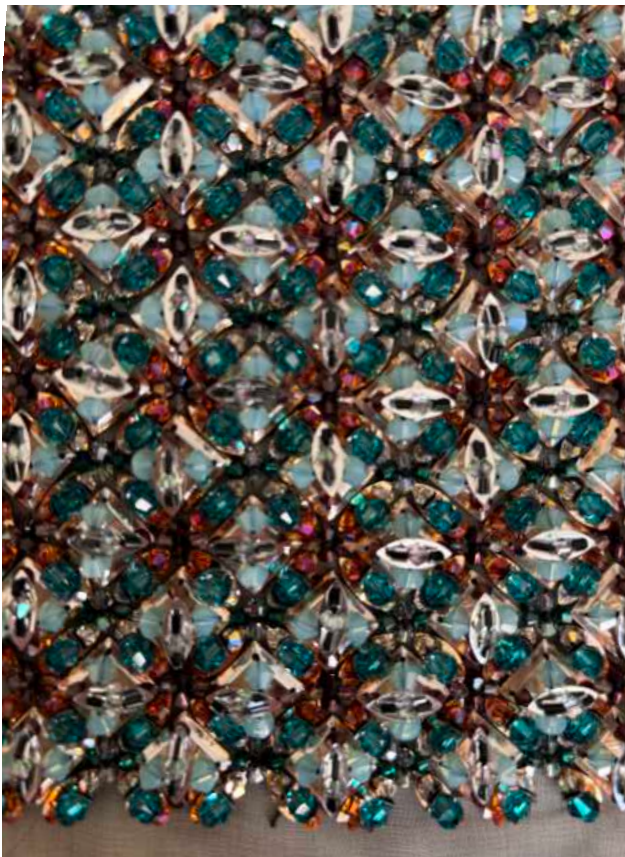
Das Atelier arbeitet u. a. für Balenciaga, Balmain, Louis Vuitton, Hussein Chalayan, Chanel, Dior, Lacroix, Louis Vuitton, Roger Vivier und Yves Saint-Laurent. Für Pret-à-porter-Kollektionen entstehen Stickereien in eigenen Ateliers in Marrakesch. 2008 erhielt das Unternehmen den Titel *Entreprise du Patrimoine Vivant*. Das Atelier arbeitet in einer Fülle verschiedener Techniken, neben der Lunéville-Stickerei wird auch mit der Cornely-Maschine gestickt bzw. mit Atelier Lunas für Borten und textile Beschichtungen sowie mit der Stoffdruckerin und -malerin Anne Gelbard (siehe S. 78-79) zusammengearbeitet, um ungewöhnliche Oberflächeneffekte zu erzielen. Hierbei geht es um farbige, aufgesprühte Nuancierungen, Siebdruck, Goldauftrag, um Stoffbearbeitungen mittels Prägungen, Lasercut, Beflockung und Hotfix-Dekoren.

Die Entwürfe des Ateliers Cécile Henri sind gerne modern, ornamental abstrahiert, grafisch und geometrisch, oftmals auf mehreren Ebenen angelegt und verbinden verschiedene Techniken. Die Effekte entstehen durch die subtile Kombination der Materialien, von Untergrundstoff und den verwendeten Elementen für die Stickerei sowie durch die Art der Stiche. Aus der Verwendung unterschiedlichster Pailletten und Perlen können dichte, prachtvolle Muster entstehen. Der Akzent liegt auf dem Entwurf attraktiver und ungewöhnlicher Flächendekorationen.

Der Charakter der Arbeiten reicht dabei von futuristisch über lieblich, ätherisch bis zu üppig-historisch. Auch Inspirationen durch Flora und Fauna, durch verschiedene Naturelemente wie Wasser- und Eisformationen, Holz- und Gesteinsoberflächen, mineralisch-kristalline Oberflächen, das Gefieder von Vögeln, die Haut von Fischen oder Reptilien, das Fell exotischer Tiere, Muscheln lassen sich vermuten.

Das Atelier entwickelt Entwürfe in verschiedenen Stilen oder basierend auf Themen, die von Modehäusern vorgeschlagen wurden. Neben der Stickerei mit Leder, Stoffelementen, Pailletten, Perlen und Fäden, werden auch vorher zusammengefügte Arrangements aus Formen und Perlen einzeln und





plastisch aufgesetzt. Es ist ein Spiel mit verschiedenen Oberflächenstrukturen und -effekten, ein dichtes Nebeneinander unterschiedlicher Reize und Formen.

Lunas France bildet seit 2014 zusammen mit Atelier Cécile Henri die Ateliers 2 Paris. Bei Lunas France entstehen Hotfix-Applikationen, mechanische Stickereien, Häkelarbeiten und Makramee. Mit der Hotfix-Technik können Strasssteine, Flock, Pailletten, Nieten, PVC, etc. auf der textilen Oberfläche befestigt werden. Die Elemente sind auf der Rückseite mit einem Thermoklebstoff versehen, der sich bei ca. 120 °C verflüssigt und sich dann mit dem Trägerstoff verbindet. Weiterhin bearbeitet Lunas France Textilien durch Lasercut, Beflockung, Silikonauflagen und durch Beschläge wie Nieten oder Ösen.

Der Flockdruck ist eine Variante des Siebdrucks, wobei anstelle der Farbe ein Dispersionsklebstoff aufgetragen wird, in den die Flockfasern eingestreut werden. Bei Ateliers 2 Paris wird die Möglichkeit gerne genutzt, die Bereiche und Tätigkeiten der beiden Ateliers zu kombinieren und daraus neuartige Lösungen und innovative Entwürfe zu entwickeln.

Bei Lunas France entstehen außerdem handgehäkelte und geflochtene Borten (galons) zur Einfassung von Jackensäumen, bei denen auch textile Fasern und Kettenelemente kombiniert werden. Beim Häkeln werden mit einer besonderen Häkelnadel, die an ihrer Spitze mit einem kleinen Haken ausgestattet ist, Maschen erstellt und miteinander verbunden. Mit dem Haken wird der Faden aufgenommen und durch die bereits gearbeiteten Maschen gezogen. Auch bei den Borten werden verschiedene Techniken kombiniert: Makramee, Stricken und Häkeln, Weben, Flechten; Bänder- oder Kettenelemente werden aufgenäht, Fäden und Perlen werden aufgestickt.

Die ausgestellten Arbeiten zeigen ein großes Feld, das mit geometrischen dreidimensionalen Elementen bestickt ist, die unterschiedliche Perlen und Dekorationselemente präsentieren, sowie kleinere Musterproben (franz. Échantillons). Hier wird deutlich, wie durch die subtile Wahl und überlegte Verwendung bestimmter Elemente sehr unterschiedliche Effekte erzielt werden können. So können Blumen als dicht arrangierte, lebendige, sich auffächernde Gebilde durch die Verwendung von stabartigen Plättchen, welche von unterschiedlichen Perlen getrennt werden, suggeriert werden. Oder durch das Aneinanderfügen von runden und stabförmigen Perlen entsteht ein offenes Gitter, in dem Blumenformen nebeneinander angeordnet werden. Andere Muster zeigen, wie durch Materialkontraste, die Verwendung von ungewöhnlichen Elementen und ihrem Einsatz interessante Oberflächen und Muster kreiert werden, wie durch Auffädung variationsreiche Fransen hergestellt werden.



Weitere Arbeiten demonstrieren, wie in abwechslungsreicher Farbigkeit durch Auswahl, Arrangement und Vorbehandlung der Grundfläche der Reiz von eher traditionellen und modernen Mustern noch gesteigert werden kann. Durch den Einsatz von Straß-Elementen, unterschiedlichen Perlen und textilen Einfügungen entstehen prachtvolle, reiche, reizvoll schimmernde oder poetische-romantische Oberflächen aus floralen oder abstrakten Ornamenten, die sich an die lange Tradition virtuoser Stickkunst anschließen. Andere Muster dagegen beschreiten einen modernen Ansatz allein in der Wahl einer leuchtenden Farbigkeit, der Wahl geometrischer Motive, dem Einsatz irritierender Spiegeleffekte, der Suche nach Möglichkeiten, florale Motive in einer moderneren, spielerischen Weise zu übersetzen unter Wahl von eher geometrischen Einzelementen.

Diese Auswahl soll nur einen kleinen Einblick in die unendlichen Möglichkeiten, die Virtuosität und die unerschöpfliche Fantasie und Erfindungsgabe der Pariser Stickerei-Ateliers geben, deren Arbeiten immer wieder erstaunen und faszinieren.

cecile-henri-atelier.fr
ateliers2paris.fr





Jean Pierre Ollier

Jean Pierre Ollier nimmt in der Welt der Pariser Stickerei und textilen Oberflächengestaltung mit seinen avantgardistischen, innovativen, ungewöhnlichen und originären Entwürfen eine ganz eigene Stellung ein. Seine Neugierde und Experimentierfreude zieht eine Vielzahl verschiedenster Materialien ein – neben klassischen Elementen auch Leder, Kunstfasern, ungewöhnliche Paillettenformen. Seine Anregungen erhält er aus vielen Richtungen – sei es die Volkskunst verschiedener Regionen, historische Mode und Textilien, Eindrücke von Reisen und durch Kunstwerke. Er versteht die Arbeit in seinem Atelier als Experiment und das Atelier selbst als einen Versuchsraum, in dem mit unterschiedlichen Techniken und Materialien Entwürfe ausprobiert, verschiedene Anregungen und Einflüsse frei kombiniert werden. Auf den Ergebnissen basierend werden dann Muster angefertigt, welche den Modehäusern vorgelegt und dann mit diesen besprochen und gegebenenfalls verändert oder variiert werden.⁶²

Die Materialien sind vielfältig. In den Stickereien werden verwendet Folien, bemalte Federn, bei denen das Muster und die Oberfläche der Federn einen interessanten Kontrast bilden, Blumen aus verschiedenen Perlen, Pailletten und Federn, Scherenschnitte mit Perlenbesatz, Strohborten, Spitzenausschnitte, Seiden- und Schleifenbänder, Pelz, Kettenelemente, Kunststoffschläuche oder -kabel, Sicherheitsnadeln, Chiffon, Rosshaar, Makramee. Die Stickerei-Motive sind vielfältig und reichen von Blumen über geometrisch-abstrakte bis zu historisch inspirierten Ornamenten, über Stickereien in der Fläche zu plastischen Gebilden.

Ungewöhnlich ist das Nachschöpfen von Fellfransen durch Ketten aus palladiumgalvanisiertem Messing oder Fransen aus Jeansstoff mit verdrehten Ketten- und Schussfäden. Aus laserperforierten Kartonschichten werden geometrische Mosaik gelegt, die dann mit Silberfäden bestickt werden. Faszinierende Oberflächen entstehen durch die Verwendung von Seidenfäden und Kaschmir, die aufgenäht und handgeschnitten werden, sodass ein sehr abwechslungsreiches Nebeneinander von glatten und flauschigen Bereichen zustande kommt. Dieses trifft auch auf die üppigen Arrangements aus Rüschen und gesmokten Partien aus Grosgrain-Bändern auf Organza zu. Die Dichte der Bänder, ihr kurviges Ausschwingen und Einziehen, die üppige Füllung von Zwickeln kontrastiert mit der Feinheit des Grundstoffes. Solche komplexen, im Aufstreben nahezu organisch anmutenden Kompositionen, die manchmal in der Anordnung auch eine knochenhaft-skelettartige Anmutung besitzen können, findet sich auch in anderen Entwürfen Jean Pierre Olliers – so in weißer Guipure Spitze mit Perlen für Givenchy / Ricardo Tisci.

Immer wieder arbeitet Jean Pierre Ollier mit solch höchstästhetischen, spannungsvollen Kontrasten, auch durch den Einsatz von Lasercutting oder handgeschnittenen Partien und das Gegeneinander unterschiedlicher Stofflichkeiten wie Organza und Satin, matte Perlen und Chenillegarn, Leder und Perlen.

In Zusammenhang mit einem Abendkleid, das über Hosen getragen wird und aus der Haute Couture-Kollektion von Balenciaga vom Herbst-Winter 2021 stammt, wird deutlich, welche Vorarbeiten und Bedenken in die Konzeption einer Stickerei einfließen.⁶³ Es war eigentlich der Wunsch von Demna Gvasalia, die ursprüngliche Stickerei eines Abendkleids von Cristóbal Balenciaga mit seinen Gebrauchsspuren zu übernehmen. Hierfür wurden historische Elemente, die dem Originalkleid entsprachen, erworben und eingefärbt, Jacquard-Stoff per Hand bemalt, um die Verfärbung des Stoffes beim Original nachzubilden, Silber wurde patiniert, Lamé gebrochen, Kristalle mattgeschliffen und auch die Perlen mattiert und verfärbt. Demna Gvasalia und Jean-Pierre Ollier geht es um die Geschichte von Kleidung, um die Geschichte einzelner Kleidungsstücke, darum, dass Kleidung immer im Kontext von Narration und ihren speziellen Zusammenhängen zu sehen ist. Beide sind sich dabei der Rolle der traditionellen Gewerke bewusst.⁶⁴

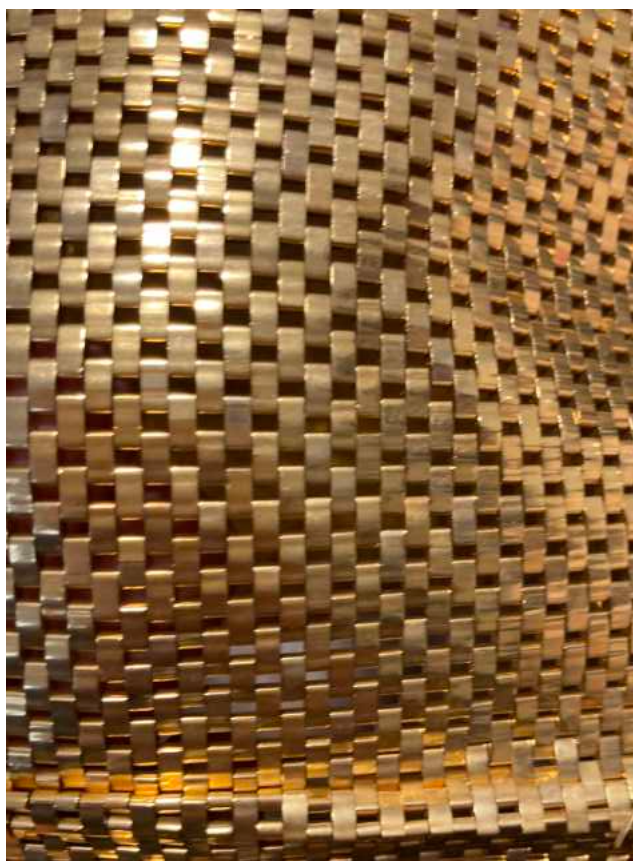
Der Ansatz von Jean Pierre Ollier entspricht momentan besonders demjenigen von Nicholas Ghesquiere bei Louis Vuitton und Peter Copping (bei Balenciaga, seit 2024 bei Lanvin) sowie Demna Gvasalia, der bis zu diesem Jahr für das Haus Balenciaga tätig war.

Zu den ungewöhnlichen Entwürfen Jean-Pierre Olliers zählt ein Strickpullover für die Haute Couture-Kollektion des Hauses Balenciaga vom Herbst/Winter 2021, der aus silberfarbenen Ketten mit dicken Zopfmustern gefertigt wurde. Es wird hier mit den Erwartungen gespielt: Der Pullover entspricht so wenig den geläufigen Vorstellungen von einem Pullover, dass durch den daraus resultierenden Kontrast die Aufmerksamkeit und das Interesse gefesselt werden – es scheint sich fast um eine Reflexion zum Wesen eines Pullovers zu handeln. Die Kühle und der Glanz der Ketten widersprechen der Weichheit, Dicke und Mattheit der Wolle, die Schwere, die sich in der Art und Weise, wie der Pullover sich auf dem Körper des Trägers verhält, kontrastiert mit der Leichtigkeit und dem Anschmiegen der Wolle an den Körper.

⁶³ Siehe ebd.

⁶⁴ Demna Gvasalia begründete die Rückkehr des Hauses Balenciaga zur Couture: „Couture is above trends, fashion, and industrial dress-making. It is a timeless and pure expression of craft and the architecture of silhouette that gives a wearer the strongest notion of elegance and sophistication“, zit. nach: <https://www.couture.balenciaga.com>, eingesehen am 22.8.2025.

⁶² Vgl. Nuria Luis, Jean-Pierre Ollier, el artesano detrás de algunos de los diseños más increíbles de Balenciaga y Luis Vuitton, Vogue España, 16.8.2021, <https://www.vogue.es/moda/articulos/jean-pierre-ollier>, eingesehen am 22.8.2025.



Für die Couture-Kollektion Balenciagas von Herbst/Winter 2023 kreierte das Atelier Jean-Pierre Olliers für ein schlichtes Abendkleid eine kettenhemdartige, zugleich fließend erscheinende Oberfläche aus vergoldeten japanischen Tila-Perlen. Bei diesen Perlen handelt es sich um rechteckige, flache Glasperlen, die zwei parallele Löcher besitzen, sodass sie dicht und schließend miteinander verbunden werden können. Die schlichte Form des Kleides lässt die Effekte der Oberfläche im Vordergrund stehen und reagiert auf jede Bewegung der Trägerin. Die Ausführung ähnelt einem Entwurf, in dem goldene und schwarze Rechtecke einander abwechseln und von blütenartigen Kapseln begleitet werden.

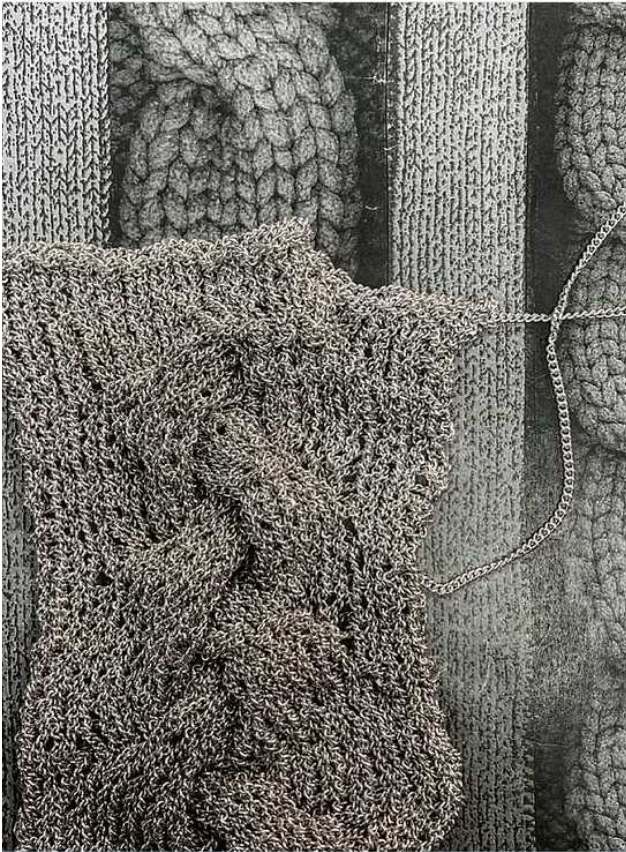
Für Louis Vuittons Cruise Kollektion entstanden 2022 prachtvolle, überdimensionierte Kettenelemente, die als dreidimensionale Borten Westen einfassten. Hier wurde glitzernde Stickerei auf Kunststoffelemente aufgetragen. Für die Frühjahr/Sommer-Kollektion 2021 entstanden Stickereien aus tellerartigen, riesigen Pailletten, durch deren Facettierung und Beschichtung schimmernde Farbspiele resultieren. Der Effekt ist zugleich poetisch und futuristisch. Die Cruise-Kollektion 2024 zeigte einen nahezu exemplarischen Einsatz des Themas von Tradition und Moderne: Aus klassischer weißer Guipure-Spitze mit Blumenmuster wurden einzelne Blüten ausgeschnitten, mit Kunststoff beschichtet und dann wie bei den Kleidern des Modedesigners Paco Rabanne in den 1960er Jahren mit Ösen aneinander befestigt, um einen langen Rock zu bilden. Jean Pierre Ollier verbindet



in diesem Muster zwei unterschiedliche Stränge der Mode: die traditionelle, elegante französische oder schweizerische Guipure-Spitze, die sich in der Mode der 1950er Jahre großer Beliebtheit erfreute, mit ihren großen poetischen Blumenmustern und den eher etwas technoid-konstruktiven Ansatz ihrer Verbindung. Daraus ergibt sich eine ungewöhnliche, moderne Kombination.

Für Dior Haute Couture Frühjahr/Sommer 2018 gestaltete das Atelier ein Gitter aus Rosshaar, besetzt mit Swarovski-Steinen, die das Überlappen und Verbinden der einzelnen Stränge markieren und fixieren. Die Einzelelemente verglich Jean Pierre Ollier mit kleinen Insektenbeinen, die dann zu einer korbartigen Struktur zusammengestellt wurden.⁶⁵ Erfolgte der Vorschlag in Weiß, so wählte das Haus Dior eine Ausführung in Schwarz mit Jetkristallen. Bei dem schlichten Trägerkleid im Prinzessschnitt mit ausgestellttem Rock stand ganz diese Oberfläche im Vordergrund, die eine transparente, käfigartige Struktur ausbildete. Als Inspiration diente ein Entwurf Christian Diors aus den 1950er Jahren. Auch hier handelt es sich um ein Trägerkleid mit ausgestellttem Rock (und kontrastierendem breitem Gürtel), über das eine Lage aus gitterartigem Stoff gelegt ist, sodass eine spalierartige Struktur entsteht. Wie so oft bei Dior verengt sich das Muster zur Taille hin, um sich dann zum Saum hin wieder zu verbreitern.

⁶⁵ Dior Spring-Summer 2018 Haute Couture show – Savoir-Faire: Panier Percé Dress, <https://www.youtube.com/watch?v=rJ4QEJoN-Po>, eingesehen am 11.9.2025.



Jean Pierre Ollier studierte an der ESAG Grafikschule mit dem Schwerpunkt Illustration, wendete sich dann aber zunächst dem Textildesign zu. Unterstützt von dem Zuspruch, den er durch John Galliano von Dior und Christian Lacroix erfuhr, eröffnete er 1999 ein eigenes Atelier für Stickereien und textile Oberflächen. Er arbeitet für Häuser wie Dior, Louis Vuitton, Givenchy, Yves Saint Laurent, Celine, Balenciaga, Loewe u.a. m.

@atelierjpollier



Lucie Touré

Lucie Tourés Spezialität sind Netzstrukturen, die sowohl für die Mode als auch die Innenausstattung verwendet werden können. Sie arbeitet mit ausgestanzten Formen aus beschichtetem Papier, Karton oder Metallblech. Die Einzel-elemente werden zu plastischen Blüten ineinandergesteckt und gerne mit einer Perle oder Swarovski-Kristallen als Zentrum fixiert. Die diversen Elemente sind zierlich und erscheinen fragil, wobei die Zartheit noch durch die pastellige, fein abgestimmte Farbigkeit unterstrichen wird. Die Blüten werden auf gewebte Bereiche, auf glatte Flächen oder auf durch Kettenelemente bewegliche Netzstrukturen aufgebracht. Sie können regelmäßig, als Muster verteilt sein oder aber gestreut, sich verdichtend. Bei dieser Art der Anordnung ist eine stärkere Variation in der Gestaltung der Blüten zu beobachten. Die Blüten sind stilisiert, lassen nur in einigen Fällen noch das Naturvorbild erahnen.

Neuere Entwürfe umfassen Blumen, die mit feiner Perlenstickerei versehen sind und eine Vielfalt unterschiedlich gestalteter Blätter und Stemplelemente aufweisen. Die Anbringung der Perlen und der Reichtum an ausgestanzten Formen erlauben ein hohes Maß an Variation und Abwechslung. Dabei entsteht ein prachtvoller, aber zierlicher Eindruck.

Lucie Tourés Arbeiten zeigen eine ganz eigene poetische Interpretation im Bereich der Blume in der Mode, die gerade in den Netzstrukturen an Arbeiten aus den 1960er Jahren denken lässt, allerdings durch die Blüten ins Grazile und Feine gewandelt, weniger mit der futuristischen Anmutung eines Paco Rabanne, sondern in einem eigenen Idiom.

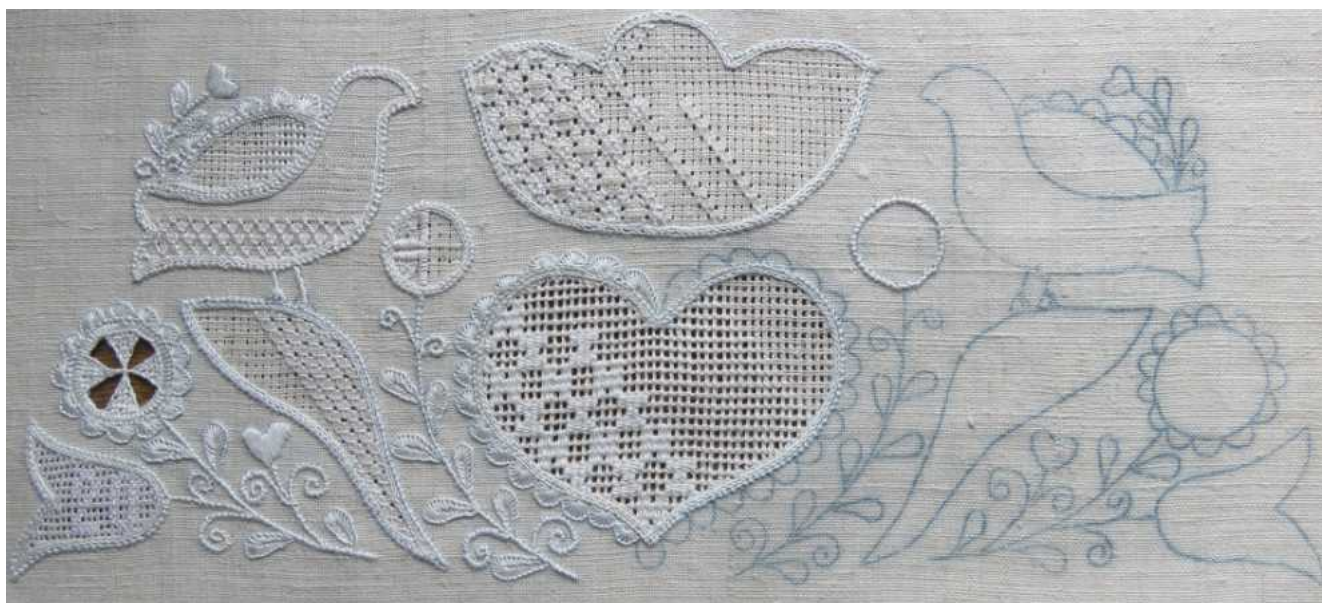
Zunehmend erprobt sie ihre Technik im Bereich der Raumausstattung. Es entstehen große Wandarbeiten, bei denen die Blüten in einem dichten Nebeneinander angeordnet werden. Durch feine Farbabstufungen, unterschiedliche Blü-tengrößen und Blattkonturen, durch die Anordnung der Einzel-elemente entsteht ein abwechslungsreiches, doch harmonisches dreidimensionales florales Ornamentrelief. Der subtil abgetönte, changierende Farbverlauf belebt zusätzlich die Oberfläche. Auch bei diesen Dekorationen bevorzugt Lucie Touré sanfte Pastelltöne oder elegante Goldnuancen.

Lucie Touré studierte an der ESAA Duperré und an der ENSAD Textil- und Materialdesign in Paris. Nachdem sie in Ateliers für Stickerei und Druck für die Bereiche der Haute Couture und des Prêt-à-porter gearbeitet hatte, gründete sie 2018 ihr eigenes Atelier mit Schwerpunkt auf Arbeiten im Bereich Textil. 2020 wurde sie mit dem Grand Prix de la Création de la Ville de Paris in der Kategorie Métiers d'Art ausgezeichnet.

Lucietoure.com



Die Weißstickerei Luzine Happel und Margarete Grandjot



Eine eigene Gruppe der Stickerei bildet die Weißstickerei, die durch ihre Funktion und Farbigkeit definiert ist. Sie wurde zur Verzierung der Wäsche und der Tischwäsche in Leinwand oder Baumwolle verwendet. In den Stoff wurden Löcher gebohrt, geschnitten oder durch Fadenziehen eingefügt. Die Kanten wurden dicht mit weißem Garn umstickt. Verwendung finden verschiedene Stiche wie der Platt- oder Flachstich, der Languetten- oder Schlingenstein bzw. der Feston- oder Wickelstich, der Hohlraum- und Kettenstich, die zum Säumen von Tischwäsche verwendet wurden.

Als Untergruppe finden sich die Ausschnittarbeiten wie die Madeira-, Renaissance-, Richelieu- und Venezianische Stickerei. Bei der nach dem französischen Kardinal Richelieu benannten Richelieu- oder Ausschnittstickerei werden die Konturen des Entwurfs erst mit Vor- oder Kettstichen unterlegt und mit dem Feston- oder Languettenstich überstickt. Die eingefügten gespannten Stickfäden, die als Verbindung dienen, werden umwickelt. Dann werden einzelne Teile vorsichtig ausgeschnitten.

Dagegen wird unter der Ajour-Stickerei eine „Zug“-Stickerei verstanden, bei der mit einem Stickfaden der locker gewebte Stoff mit unterschiedlichen Stichen zusammengezogen wird.

Bei der Lochspitze wiederum werden mit einer Ahle Löcher in den Stoff, zumeist Leinen oder Baumwoll-Batist, gebohrt, ohne dass Gewebefäden zerschnitten werden. Die Löcher werden dann eng mit einem Faden, in der Regel ein weißer Baumwollfaden, umstickt. Diese Spitze war besonders als Einfassung von Unterwäsche, aber auch für Kinderkleidung beliebt.

Schwälmer Weißstickerei

„Bei der Schwälmer Weißstickerei wird mit weißem Garn auf dicht gewebtem Leinen verschiedene Motive gestickt. Sie setzt sich zusammen aus einer Kombination verschiedener Techniken, unter anderem Oberflächen-, Durchbruch- und Ausschnittstickerei. Viele unterschiedliche Motive stilisierter Formen wie Herz, Tulpe, Körbchen, Kreis und Vogel werden zu Konturenmustern arrangiert. Die Räume zwischen den Motiven werden dicht gefüllt mit Ranken, kleinen Blättern und Blüten. Immer wieder neue Konturenmuster, die riesige Auswahl an äußerst vielfältigen Flächenfüllmustern und die breite Palette unterschiedlicher Randgestaltungen bieten unbegrenzte Möglichkeiten der Gestaltung.“⁶⁶

Der Name leitet sich von der Region Schwalm in Hessen her. Die Schwälmer Weißstickerei oder Hessenstickerei wurde 2024 in das bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

Die heutigen Formen der Schwälmer Weißstickerei gehen auf Arbeiten vom Ende des 18. Jahrhunderts zurück.⁶⁷ Charakteristisch sind Durchbrucharbeiten sowohl bei Einzelmotiven als auch in Musterborten. Die Durchbruch- und Ausschnittstickerei wird kombiniert mit anderen Sticktechniken wie Flach- oder Oberflächenstichen und Nadelspitzen, die als Füllung von Kreismotiven eingesetzt werden.

⁶⁶ <https://www.unesco.de/staette/schwaelmer-weissstickerei-hessenstickerei/>, eingesehen am 6.6.2025.

⁶⁷ Ich danke Frau Luzine Happel für die umfangreichen Informationen zu der Schwälmer Weißstickerei, auf die die kurze Darstellung zurückgeht, und Frau Grandjot für die Klärung von technischen Fragen.

Bei den Durchbruchmustern wird zwischen einfachen und Doppeldurchbruchmustern unterschieden, wobei sich letztere nochmals in Limet- und in lichte Muster untergliedern. Werden bei der Durchbruchstickerei die Fäden des Gewebes entfernt, damit die Füllmuster in das Gitter der verbliebenen Fäden eingestickt werden können, so werden bei der Ausschnittstickerei die Flächen herausgeschnitten, nachdem der Stoff durch Umsticken gesichert ist. Diese Freiflächen können dann mit Nadelspitze gefüllt werden. Das Motivrepertoire umfasst traditionelle Motive wie Herzen, Tulpen, Vögel und Körbe sowie Sonnen. Sie werden verbunden durch aufgestickte Ranken mit stilisierten Blättern und Blüten.

Die Stickereien werden in Vierfachstickgarn in unterschiedlichen Stärken auf dicht gewebtem Leinen ausgeführt, auf das zuvor der Entwurf durch Schablonenaufdruck, Durchpausen oder Aufzeichnen übertragen wurde.

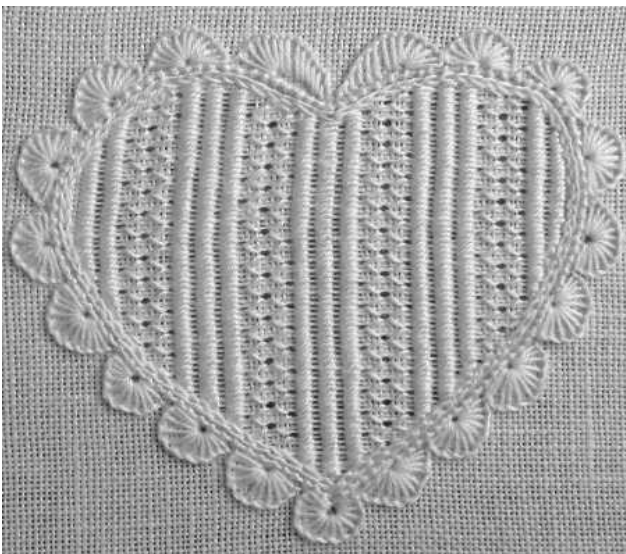
Die Stickereien bestehen aus Oberflächenstickereien, Durchbruch- und Ausschnittstickerei. Mit einem dickeren Stickgarn werden Knötchenstiche (Korallen- oder linienbildende Knötchenstiche) über die Hauptlinien gestickt, um eine Einfassung und Konturierung zu bilden und um das Gewebe beim Fadenausziehen zu sichern. Zierstichumrandungen wie Schnürlochbögen können die Konturlinie begleiten. Als zusätzliche Sicherung werden die Knötchenstiche durch dicht gesetzte Kettenstiche begleitet. Die Fäden werden auf der Rückseite des Stoffes gezogen und eng an den Kettenstichen abgeschnitten. Bei einem einfachen Durchbruchmuster werden die Fäden entweder vertikal oder horizontal gezogen. Diese Fläche wird in der Regel mit Mücken-, Waffel- und/oder Wickelstichen bestickt. Bei einem Limet-Doppeldurchbruchmuster wiederum wird jeder vierte Faden sowohl vertikal als auch horizontal entfernt. Das dadurch entstandene Gitter wird mit Kästchen-, Rosen-, Wickel- und Limetrosen sowie Marburger Grundstichen überstickt. Bei dem lichten Durchbruchmuster werden paarweise Fäden zwischen jeweils zwei stehend bleibenden Fäden horizontal und vertikal gezogen. Hierdurch entsteht ein „lichtes“, durchscheinendes Muster, das durch Grundstiche gesichert oder in das Ornamente durch Stopf- und/oder Rosenstiche eingestickt werden können.

Nadelspitze wird bei den Schwälmer Stickereien nur in runden Ausschnitten verwendet. Luzine Happel verweist darauf, dass „der Kontrast zwischen der eher verspielt wirkenden Oberflächenstickerei und der eher streng erscheinenden Durchbruchstickerei [...] der Schwälmer Weißstickerei ihre besondere Note [verleiht].“⁶⁸ Hierbei handelt es sich häufig in ein konzentrisches Liniengerüst eingestellte sternartige Motive, die auch als stark abstrahierte Blüten gedeutet werden könnten und dann die stilisierten Blüten der Oberflächenstickerei aufgreifen.

Eine Besonderheit der Weißstickerei sind die sog. Schwäl-



⁶⁸ Luzine Happel, im Juli 2025.



mer Kronen, die durch Initialen, Jahreszahlen oder kleinere Motive in Kreuzstich begleitet sein können: „Mit ihnen wurde die prachtvolle Weißstickerei „gekrönt“.“⁶⁹ Bei den Schwälmer Kronen handelt es sich um gestreckt halbkreisförmige, symmetrisch angeordnete, dichte Arrangements, um Lebensbaum- oder Dreipass-Kompositionen aus großen Blüten und Blättern, mit denen die Weißstickerei gekrönt wurde. Sie heben sich von dieser durch ihre Ausführung in farbigem Garn ab. Ursprünglich wurden die Kronen in schwarzem Garn gestickt, das zu einem Goldton ausbleicht. Schließlich wurden die Kronen in solchen Gold- oder Brauntönen, seltener auch in Rot gestickt. Die „Kronen“ wurden als Familienzeichen von den Stickerinnen entworfen.

Die Säume können durch vielfältige Randabschlüsse eingefasst werden: durch Kästchen-, Erbsloch- oder Stopfhohlsäume oder durch Nadelspitze. Hier finden sich besonders Bogenmuster, Pyramidenzacken oder Pikots (Mäusezähnnchen).

Die Schwälmer Weißstickerei wird heute noch lebendig gehalten, so durch Luzine Happel, die eine umfangreiche Sammlung historischer Beispiele besitzt, diese analysiert, in Lehrbüchern und auf ihrer Homepage publiziert und selbst noch nach diesen regionalen Mustern stickt. Margarete Grandjot gründete 1994 das „StickAtelier Margarete Grandjot“. Schwerpunkt des Ateliers sind Kurse zum Thema Handstickerei. Es werden die unterschiedlichsten Techniken unterrichtet, darunter u. a. Schwälmer-, Ajour-, Kreuzstich-, Richelieu-, Canvas-, Perlen- Stickerei, Nadelspitze, Punto antico.

Ein weiteres Zentrum für die Weißstickerei war Dresden (Point de Saxe).⁷⁰

Luzine-happel.de
Stickatelier.de

Fotos:

Limet Durchbruchmuster

Mücken- und Wickelstiche

Waffel- und Wickelstiche

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Thérèse de Dillmont, Encyclopaedie der weiblichen Handarbeiten, Mühlhausen 1908, Nachdruck: Ravensburg 1983, S. 553ff.; Ruth Bleckwenn, Dresdner Spitzen – Point de Saxe, virtuose Weißstickereien des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog und Ausst. Kat., Kunstgewerbemuseum Dresden 2000.

Loïs van der Weert

Die junge niederländische Mode- und Textildesignerin ist durch die historische Tischwäsche mit ihren aufwändigen Weißstickereien inspiriert worden. Sie erläutert die Gedanken, die hinter den Entwürfen ihrer Kollektion liegen:

„Inspired by my family’s table traditions and the grand banquet settings from the Dutch Golden Age paintings, I created the collection “Table to Garment”. For me, the table is a place where I spend time with the people I love. It is the place where my family comes together. A dish is so much more than just food; there are many elements that come together to create a dish. Choosing a recipe, gathering the ingredients, combining them into a beautiful ensemble, and setting the table is like a ceremony that precedes sharing the meal.

Just as a chef carefully selects ingredients for a culinary dish, a designer chooses materials for a collection. Sourcing fresh ingredients from the local market is like collecting fibers to create yarns. Merging ingredients into a dish is like merging spun yarns into a fabric. With the table in mind, I selected my ingredients for the collection, seeking antique tablecloths and kitchen heirlooms at vintage markets throughout Italy. Like any chef, I combined my ingredients with all my knowledge of techniques such as matelassé, smocking, board-weaving, knitting and embroidery. Creating unique crafted fashion dishes - my own “Couture Cuisine”.⁷¹

In der Ausstellung sind drei Ensembles zu sehen, die Loïs van der Weerts Interesse für antike Tischwäsche dokumentieren. Ihre Entwürfe verarbeiten Tischdecken, die sie durch traditionelle handwerkliche Techniken, welche sie faszinieren und mit denen sie sich in ihrem Studium beschäftigt hatte, zu Kleidungsstücken umgestaltet. Dabei integriert sie die vorhandenen Dekorationen auf eine solche Weise, dass sie in dem Entwurf einen Akzent setzen. Ihr Ziel ist es, möglichst wenig Abfall zu produzieren. In den insgesamt sieben Ensembles experimentiert sie mit verschiedenen Techniken, um Tischwäsche zu zeitgemäßen Entwürfen zu verarbeiten.

Aus einer alten, ungefärbten Tischdecke fertigte sie ein gesmoktes Mini-Kleid mit mehr als 200 handgesmokten Einheiten, welche mit Glasperlen verziert sind. Der Rand der Tischdecke mit den aufwändigen Ausschnittarbeiten mit Voluten und Kreismotiven bildet eine Rüsche mit zipfligen Verlängerungen an den Seiten. Hier befinden sich die besonders reichen Eckmotive der Tischdecke.

Bei einem anderen Ensemble kombiniert sie hauchdünne Servietten mit feiner Durchbrucharbeit und zarten Strick aus dünnem Kaschmir (12 Gauge) aus Restbeständen zu einem schmal geschnittenen Kleid. Die Servietten erscheinen als feine Ärmelmanschetten.

Beim dritten Ensemble stehen Stickereien mit alten Glasperlen im Mittelpunkt. Aus Servietten fertigt sie kleine Rosetten, deren Mitte mit Perlenstickerei verziert ist und bringt sie auf einem Minirock auf, der mit einer Bluse aus Tischwäsche kombiniert wird.

Loïs van der Weerts Entwürfe überzeugen, weil sie aus alten Textilien, die im heutigen Lebenskontext kaum eine Rolle spielen, wie Tischwäsche mit ihren aufwändigen, handgefertigten Weißstickereien und Durchbruchmustern eine neue Funktion gibt, indem sie sie in zeitgemäße Kleidung umwandelt. Dieses Grundmaterial wird durch andere textile Materialien aus Restbeständen oder Flohmarktfunden ergänzt.

Loïs van der Weert studierte 2017-2021 an der Academie Artemis in Amsterdam und anschließend von 2022-2024 an der Polimoda in Florenz, wo sie in ihren Master im Bereich Textil abschloss.

Atelierlois.com



⁷¹ Loïs van der Weert, Kollektionsmappe „Table to Garment“.



Oberflächenbearbeitung Stoffmalerei und -druck

Wie sich schon in Kontext mit der Stickerei andeutete, kann der Stoff durch Malerei und Druck vielfältig verziert werden. Handelt es sich bei der Malerei um Einzelstücke, so können beim Druck längere Bahnen dekoriert werden. Hier bieten sich verschiedene Techniken an, wobei in dem vorliegenden Zusammenhang der Handdruck mit Modellen und der Siebdruck im Mittelpunkt stehen. Die Wahl der Mittel hängt von der benötigten Menge, dem gewünschten Stil und optischen Effekten ab.



Anne Gelbard

Anne Gelbard arbeitet im Bereich der Stoff- und Lederveredelung durch Malerei, Vergoldung, durch den Auftrag von Pigmenten, Blattgold und Metallfolien, Airbrush und Siebdruck für die großen Haute Couture-Häuser wie Schiaparelli, Balenciaga, Dior und Chanel, oftmals gemeinsam mit anderen Ateliers wie dem Stickerei-Atelier Cécile Henri sowie für Innenarchitekten und -dekorateure.

Nach ihrem Studium an der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD) gründete sie 1997 ihr Atelier und arbeitet seitdem für verschiedene Häuser, wobei besonders die Förderung und Zusammenarbeit mit Christian Lacroix sehr eng war. Anne Gelbard versteht sich als Perfektionistin. Ihre Entwürfe basieren auf gründlicher Recherche, gekoppelt mit Wagemut und Invention. In enger Absprache mit den Modeschöpfern und ihrem Team wird an der Verwirklichung und Umsetzung von Visionen und Ideen gearbeitet.

Anne Gelbards Arbeit umfasst die Suche nach bestimmten Farbtönen und Oberflächen. Sie malt direkt auf dem Stoff, führt verschiedene Arten der Vergoldung aus und dekoriert Stoffe im Handsiebdruckverfahren.

Beim Siebdruck wird die Druckfarbe mit einer Gummirakel durch ein in einen Rahmen eingespanntes feinmaschiges Gewebe aus Polyester, Nylon oder Polyamid wie durch ein

Sieb auf das zu bedruckende Material aufgetragen. An den Stellen des Gewebes, an denen in Hinblick auf das jeweilige Druckbild keine Farbe gelangen soll, werden die Maschenöffnungen farbundurchlässig gemacht. Dies erfolgte ursprünglich durch Abdecken mit Papier oder Acetat, dann durch photomechanische Methoden. Für jeden Druck werden somit mehrere Siebe benötigt, wobei durch die unterschiedliche Gewebestruktur verschiedene Oberflächen und Farbdichten kreiert werden können. Der seit den 1930er Jahren geläufige und seit den 1960er Jahren sehr populäre Siebdruck erfolgt auf langen Tischen.

Der Stoff wird glatt auf dem Drucktisch aufgelegt, das Sieb darübergelegt und befestigt, wobei genau auf die Anlegezeichen geachtet werden muss, damit der Entwurf korrekt übertragen werden kann. Dann wird die angerührte Farbe auf dem Sieb verteilt und mittels einer Rakel langsam und gleichmäßig durch die offenen, durchlässigen Maschen des Siebes gedrückt. Bevor das Sieb wieder verwendet werden kann, muss es mit Wasser gereinigt werden. Für jede Farbe muss ein eigenes Sieb verwendet werden. Geläufig ist die Mischung verschiedener Techniken, um einen bestimmten gewünschten Effekt zu erzielen.



Je nach Anliegen sind die Arbeiten Anne Gelbards unterschiedlich gestaltet. Ihre Arbeiten reichen von frei aufgetragenen, durch Duktus und Farbigkeit bestimmten abstrakten Dekoren über floral inspirierte Kompositionen bis zu Variationen historischer Ornamente verschiedener Zeiten und Regionen.

Von barocken Ornamenten in Gold für Chanel Haute Couture 2014/2015 zu einem Hokusai-Zitat für John Galliano/Dior Haute Couture Frühjahr/Sommer 2007 (mit Stickereien vom Atelier Safrane Paris) oder subtilen Farbverläufen für die tulpenartigen Kleider von John Galliano/Dior Haute Couture Herbst/Winter 2010 erstreckt sich das fantasievolle Spektrum.

Gerne arbeitet sie auch mit den Effekten von Plissee, wodurch das Muster auf- oder unterbrochen wird, sowie mit Spitzen und Tüll. Hier kann sie durch deckenden Farbauftrag mit dem Kontrast von geschlossenen und offenen, von schweren und leichten Bereichen spielen. Kontraste finden sich auch oft in der Wahl des Grundstoffes und der Malerei. So kombiniert sie klassisch-traditionelle, karierte Stoffe, wie sie für Herrenanzüge verwendet werden, mit prachtvollen, bildhaften, stimmungsvollen, abstrakten Kompositionen in Metallfarben. Oder sie stellt feine Stoffe mit strengen Mustern zusammen, die durch ihre jeweilige Wirkung ganz



andere Assoziationen hervorrufen. Geschlossene Flächen können mit unregelmäßig verwischten Bereichen kombiniert werden. Andere Muster scheinen durch Natureindrücke inspiriert und sind durch verschiedene Oberflächen angeregt, die Anne Gelbard versucht, in Materialität und Farbigkeit zu übersetzen.

Viele Muster werden durch den schwungvollen Duktus bestimmt, mit dem Metall und Farbe aufgetragen sind, durch den daraus resultierenden Schimmer oder – so bei geometrischen Mustern – den sichtbaren Handauftrag durch kleine Unregelmäßigkeiten, durch die Lebendigkeit der Linie. Wichtig ist ihr neben der Wahl der richtigen Farbnuance auch das Maß der Farbsättigung, sodass sie sehr intensive, tiefe Farbwerte erreicht.

Aber auch ungewöhnliche Oberflächeneffekte werden durch den Einsatz von eher textilfernen Techniken erzielt so durch Wasserspray und Sandstrahlen sowie Bearbeiten mit der Lötlampe, um einen besonderen flüssigen Glanz, eine leichte Entfärbung und den Eindruck des Getragenen zu erreichen – so für Demna Gvasalia/Balenciaga.

Annegelbard.com

Traditionelle Handdruckverfahren Indigo

Indigo (von *indikón* – das Indische; *Indigofera tinctoria*) ist ein tiefblauer Farbstoff und bezeichnet zugleich einen bestimmten dunkelblauen Farbton.⁷² Der entsprechende Farbstoff wurde entweder aus der indischen Indigopflanze oder dem einheimischen Färberwaid gewonnen. Gegenüber dem Färberwaid besitzt der Indigo einen höheren Farbstoffgehalt und größere Farbechtheit. Färben mit Indigo ist seit 5000 Jahren in Asien gebräuchlich – in Oman, Syrien, Ägypten, Magreb, Mauretanien, China, Japan, Indonesien, Mali, Indien.

Der Blaudruck war bis ins 19. Jahrhundert hinein in Europa weit verbreitet. Neben Deutschland, Österreich, Ungarn, der Slowakei, der Tschechischen Republik wurde er auch in Norwegen, Dänemark, Frankreich, der Schweiz und den Niederlanden betrieben. Es kam dabei zu einer reichen regionalen Differenzierung, die es erlaubte, anhand der Muster Vorlieben von bestimmten religiösen und ethnischen Gruppen zu unterscheiden.

In Europa wurde das Indigo aus dem Kreuzblütler *Isatis tinctoria* oder Färberwaid gewonnen. Der Farbstoff befindet sich hier in den Blättern und Stängeln. Schon im 13. Jahrhundert wurde Färberwaid wirtschaftlich erfolgreich angebaut mit Zentren im Elsass und in Thüringen. Die Qualität des Farbstoffs verändert sich jeweils nach Klima und Bodenbedingungen. Die geernteten Blätter wurden zu einem Brei zermahlen, der dann zur Gärung gebracht wurde. Nach zwei Wochen konnten die sog. Waidkugeln oder Blaukörner geformt werden, welche anschließend getrocknet wurden. Von den Waidhändlern wurden diese Kugeln zerkleinert und in einer weiteren Gärung aufbereitet. Die daraus entstandene Flüssigkeit wurde in Fässern in eines der Handelszentren Erfurt, Gotha, Arnstadt, Bad Tennstedt, Frankfurt, Nürnberg und Köln transportiert.

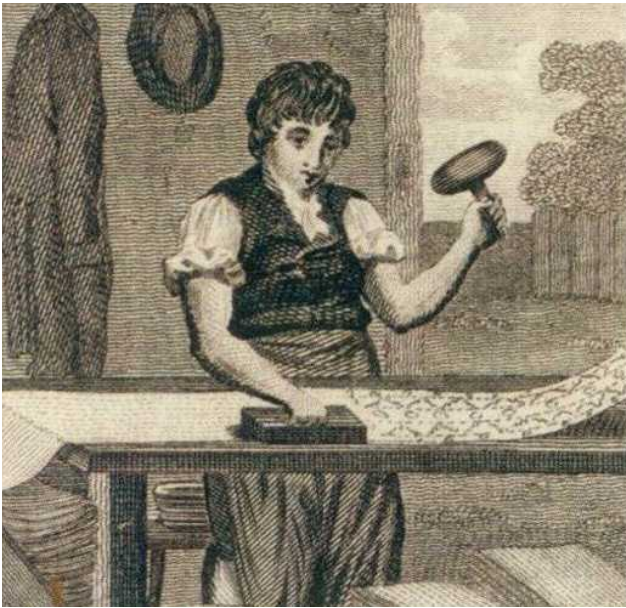
Die Schmetterlingsblütlerart *Indigofera tinctoria* wiederum wächst in tropischen und subtropischen Gebieten. Frühe Spuren von Blaufärberei lassen sich in Ägypten, Indien, Mexiko und China nachweisen. Unter Marco Polo gelangten die ersten genaueren Angaben zur orientalischen Textilfärbekunst nach Europa. Er berichtete über Indigogewinnung an der Westküste Indiens. Die Indigo-Pflanzen wurden mit Wasser und verschiedenen Zugaben bei 35°C vergoren und in unterschiedlichen Becken in mehreren Arbeitsgängen verarbeitet. Die Flüssigkeit wurde dann in ein Becken abgegossen und mit Ruten oder Holzstöcken mehrere Stunden lang bearbeitet (Schlagküpe). Hierdurch gelangt Sauerstoff in die Flüssigkeit, wodurch sich das Indoxyl zu Indigo wandeln kann. Denn nur durch Oxidation an der Luft entsteht aus dem gelben Indoxyl der blaue Indigo. Der wasserunlösliche Farbstoff scheidet sich anschließend in der Ruheküpe in Form

von blauen Flocken ab, die getrocknet und gepresst wurden. Nachdem der Seeweg nach Indien 1498 durch Vasco da Gama entdeckt worden war, wurde der asiatische Indigo durch portugiesische Handelsleute importiert. Diese bezeichneten Indigo als „Anil“ (altindisch *nilah* = schwarzblau). Nach anfänglichen Transportproblemen und Schwierigkeiten bei der Weiterverarbeitung, nach Befürchtungen in Hinblick auf die einheimische Waidproduktion, gewann der Indigo auch in Europa als genutzter Farbstoff zunehmend an Bedeutung. Durch die 1602 gegründete holländische Ostindische Handelskompanie wurde die Indigo-Einfuhr aus Indien und Indonesien verstärkt. Unter den Spaniern entstanden in den Kolonien in Mittel- und Südamerika große Indigoplantagen. Die Franzosen begannen mit dem Indigo-Anbau in westindischen San Domingo, die Engländer in ihren amerikanischen Kolonien und in Bengalen. Im 19. Jahrhundert beherrschten die Engländer den Indigo-Handel durch den intensiven Anbau in Britisch-Indien. Weitere bedeutende Anbauorte waren Java, Ceylon, Guatemala, San Salvador, Nicaragua, Mexiko und Venezuela. Indigo wurde in unterschiedlicher Qualität angeboten. Die reinsten Sorten enthielten bis 90% Farbstoff und stammten zumeist aus Java. Andere Sorten konnten lediglich 20% Farbstoffgehalt besitzen. Als Zusätze wurden dann Stärke, Berlinerblau, Ruß, Harz und zerkleinerte blaue Stoffreste verwendet.



⁷² Markus Rigert, Indigo, in: Claudia Cattaneo, Stefan Muntwyler, Markus Rigert, Hanspeter Schneider (Hrsg.), *Farbpigmente – Farbstoffe – Farbgeschichten. Ein Buch über Pigmente und Farbstoff, ihre Herkunft, Herstellung und Anwendung*, o. O. 2011, S. 198-204.

Der Blaudruck



Beim traditionellen Blaudruck handelt es sich um einen Reservedruck mit Modeln. Dabei wird nicht das Blau, sondern die Reservepaste aufgedruckt. Schriftquellen und archäologische Funde belegen, dass Blaufärberei im Reservedruck bereits in der Antike geläufig war. Im Mittelalter und der Renaissance dienten der Blau- und der Reservedruck als Ersatz für kostbare Webstoffe, deren Muster im Druck nachgeahmt wurden. Hierbei handelte es sich um Pigmentdrucke, ein stempelartiges Druckverfahren, bei dem die Pigmente auf der Faser haften bleiben. Nach dem Niedergang des Blaudrucks im 16. Jahrhundert, gelangte er nach Ende des 30-jährigen Kriegs wieder zu einer neuen Blüte. Ein Höhepunkt wurde Ende des 17. und im 18. Jahrhundert erreicht, nachdem über die ostindischen Handelskompanien blau-weiß bedruckte Kattunstoffe, die „Indiennes“ bzw. Chinze (oder Zitz in Deutschland und Sits in den Niederlanden), nach Europa gelangten und auch Informationen über die asiatische Technik des Blaudrucks vermittelt wurden. Die Stoffe waren so beliebt, dass Einfuhrverbote erlassen wurden, um die einheimische Textilindustrie nicht zu beschädigen. Die europäischen Textildrucker wiederum imitierten die „Indiennes“. 1678 wurde die erste Kattundruckerei in Amsterdam gegründet. Weitere Gründungen folgten um 1685 in Frankreich und 1690 in England. In Augsburg wurde 1689 eine Druckerei von dem Tuchscherern⁷³ Jeremias und Georg Neuhoffer und dem Färber Daniel Deschler eingerichtet. Die Zahl der Druckereien stieg auch in Deutschland rapide an. Allein in Augsburg wurden innerhalb von vier Jahren 16 Werkstätten gegründet.

⁷³ Tuchscherer ist ein Beruf aus dem Bereich der Textilveredlung. Mit schweren Bügelscheren scherten sie die feinen, aus dem Tuch überstehenden Wollfaserreste ab, sodass der Stoff eine glatte Oberfläche erhielt. Die anstrengende Tätigkeit erhielt eine erste Erleichterung Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Erfindung der durch Wasserkraft betriebenen Schermühle in England und die Entwicklung von Schermaschinen Mitte des 19. Jahrhunderts.



Im 19. Jahrhundert wurden chemische Verfahren des Ersatzes und der leichteren Bearbeitung entwickelt. 1826 fand Otto Unverdorben eine Methode, das Anilin durch Kalkdestillation aus Indigo zu gewinnen, und 1834 gelang es Friedlieb Ferdinand Runge, Anilin aus Steinkohleteer zu erlangen. 1873 erleichterte und beschleunigte der Chemiker Paul Schützenberger (1829-1897) durch hydroschweflige Säure und Natriumhydrosulfit die Indigoverarbeitung. 1878 erfand der Chemiker Adolf von Baeyer die synthetische Herstellung von Indigo aus Isatin. Seine Ergebnisse waren jedoch wirtschaftlich nicht rentabel, so dass weitere synthetische Herstellungsverfahren erprobt wurden.

Im Gegenzug zur Entwicklung chemischer Farben wuchs das Interesse im Rahmen der Kunstgewerbereformbewegungen für natürliche Farbstoffe und besonders für die traditionelle Indigo-Färberei. William Morris beispielsweise setzte den Indigo-Ätzdruck bei vielen seiner Muster ein. In seinem Vortrag „Of Dying as an Art“ von 1889 beschäftigte er sich ausführlich mit Indigo und Färberwaid. Dabei verwendet Morris noch eine andere Technik – den Indigo-Ätzdruck.⁷⁴ Hier wird der Stoff insgesamt blau eingefärbt. Dann wird das Muster mit Bleichmittel (z. Bsp. Oxal- oder Weinsäure) aufgeprägt, so dass entweder das Blau aufhellt oder der Bereich ganz entfärbt wird und weitere Farben aufgedruckt werden können. Durch Ausbleichen an der Sonne entsteht ein klares Weiß.

Der traditionelle Blaudruck, der Papp-Reservedruck, ist in Deutschland seit 1689 urkundlich überliefert. Der Stoff wurde vorbehandelt, in dem er ausgekocht, in eine Sodalaug gegeben und in klarem Wasser ausgespült wurde. Dann wurde er gestärkt und gemangelt, damit der Stoff glatt

⁷⁴ Virginia Davis, William Morris und Indigo Discharge Printing, in: Journal of the William Morris Society 11.3, Herbst 1995, S. 8-18.

ist und so einen guten Druck erlaubt. Noch heute wird dabei so verfahren, dass der Leinen- oder Baumwollstoff auf Drucktischen ausgelegt wird. Das Muster wird im Handdruck mit Modeln aufgepresst, deren Muster von dem Formschneider entweder aus dem Holz – vorzugsweise Buchs- oder Birnbaumholz – geschnitzt sind oder auf dem Holz in Form von Messingstiften und -blechen befestigt sind. Die Arbeit mit Metallstiften erlaubte die Anlage von feineren Mustern. Spätere Model wurden gegossen.

Mit den Modeln wird der Druckpapp aufgetragen. Für die Papp-Masse existieren verschiedene Rezepte. Diesen nennen als Bestandteile u.a. Gummiarabicum, weiße Tabackspfeifenerde, Kupfervitriol, Grünspan, Bleizucker, Alaun, Bleisulfat. Der Papp wird auf ein sog. Steppkissen (auch Streichkasten oder Chassis) mit dem Pinsel oder Spachtel aufgetragen. Das Model wird auf dieses Kissen gesetzt, um die Pappmasse anzunehmen. Dann wird es auf den Stoff gesetzt und mit der Hand angeschlagen, damit der Stoff den Papp annimmt. Bei jedem neuen Abdruck muss der Papp erneuert werden. Die Model müssen sorgfältig aneinandergesetzt werden, um die Kontinuität des Musters zu gewährleisten. Hierfür gibt es Ansatz- oder Rapportstifte zur Markierung.

Der Papp deckt die Flächen des Stoffes ab, die das Muster tragen sollen und schützt den Stoff hier vor der Farbe, er dient als Reserve. Sorgfältig wird jedes Tuch Stück für Stück von Hand als Rapportmuster bedruckt. Die so vorbereiteten Stoffbahnen werden nach der Trocknung und einem Vorbäd, das die Farbempfindlichkeit steigert, auf eiserne Kron- oder Sternreifen gespannt und dann in die Indigo-Küpe, einen großen ca. 2,5 m tiefen Holzbottich, getaucht. Der Stoff wird so lange in den Färbebottich gegeben (7 bis 12 Mal für 10-15 Minuten), bis die gewünschte Farbtintensität erreicht ist. Der gelblich gefärbte Stoff wird anschließend „grün und blau“ geschlagen, d. h. der Stoff wird Sauerstoff ausgesetzt, damit die Farbumwandlung von Gelb zu Blau erfolgen kann. Abschließend wird der Papp mit Oleum Vitrioli ausgewaschen, so dass sich das Muster in klarem Weiß von dem umgebenden tiefen Blau abhebt. Bei einem Passer- oder Schattendruck werden nach einer leichten Einfärbung des Stoffes die Teile, die Hellblau gefärbt bleiben sollen, mit Paste abgedeckt und der Stoff erneut in die Indigo-Küpe gegeben, um eine dunklere Färbung zu erhalten, vor der sich dann das Hellblau abhebt. Unterschiedliche Beimischungen zur Druckpaste erlauben weitere Farbnuancen („illuminierter“ Druck).

Die Druckereien verfügten über einen großen Grundstock von Mustern, die über Wanderarbeiter über weite Gegenden vermittelt wurden.

Der Blaudruck wurde 2010 in Österreich, 2016 in Deutschland in die Liste des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

Blaudruckerei Wagner

Die Blaudruckerei Wagner besteht seit 1878. Das Unternehmen wurde von Karl Wagner (geb. 1847 in Hohenfurt, heute: Vyssi Brod, gest. 1918) gegründet, der bei Pflegeeltern aufwuchs, welche ihrerseits im Färbeh Handwerk tätig waren. Karl Wagner erlernte dieses Handwerk und begab sich dann wie damals üblich für fast acht Jahre auf die Walz, wobei er u.a. Basel, Freiburg, Frankfurt, Dresden, Berlin, Hamburg und Prag besuchte. Sein Sohn übernahm den Betrieb, in dem er auch ausgebildet wurde. Er vervollständigte seine Lehre in Linz und besuchte auf der Walz Kiel, Hamburg und Eger. Zwischen den Kriegen bis in die 1960er Jahre hinein ging das Interesse an der Blaufärberei maßgeblich zurück. Unter Karl Wagner (geb. 1932), der ebenfalls das Färberhandwerk in Linz und im elterlichen Betrieb erlernte, erfolgte die Mechanisierung des Färberbetriebes und der Umbau des Betriebs zu einer der ersten Wäschereien und chemischen Reinigungen des Mühlviertels. Die Tradition des Blaufärbens wurde daneben beibehalten.

Das Unternehmen wird weiterhin als Familienbetrieb, inzwischen in der vierten Generation seit 1996 von Karl und Maria Wagner, in dem ursprünglichen Gebäude geführt, das unter Karl Wagner von einem Badehaus und einer Brauerei in eine Färberei umgebaut wurde. Bis heute wird in den originalen Küpen des 19. Jahrhunderts gefärbt. Die Firma druckt und färbt ausschließlich per Hand und verwendet vornehmlich Leinen, seltener Seide. Alte Model aus dem Besitz des Urgroßvaters wurden restauriert und werden weiterhin verwendet. Eine Spezialität ist der Zweifarbenblaudruck.

Die Muster sind weitgehend floral und bestehen aus stilisierten Blüten, Blättern und Ranken, die unterschiedlich angeordnet und zusätzlich mit Schleifenbändern oder geometrischen Motiven kombiniert werden. Sie sind entweder als kontinuierliches Ornament oder als Streumotive angelegt. Die Größe der Motive ist sehr unterschiedlich gehalten und reicht von winzig bis zu durchaus größeren Beispielen. Daraus ergeben sich Stoffe, die für unterschiedliche Funktionen geeignet sind. Kontinuierliche Muster eignen sich für Kleidungsstücke, während große Muster eher als auffällige zentrale Motive z. Bsp. bei Tüchern Verwendung finden, die von kontinuierlich angeordneten länglichen Bortenmotiven eingefasst werden.

blaudruck.at





Marie Wagner

Das Motto von Marie Wagners „Indigo Kollektion“ ist: „Traditioneller Blaudruck neu gedacht“:

„Traditioneller Blaudruck ist mit Oberösterreichs Tracht eng verbunden – die Leinenweberei war besonders im Mühlviertel stark verbreitet und der Blaudruck wurde gerne zum Veredeln des Leinens verwendet. Blaudruck wurde im Alltag getragen – heute kommt er vornehmlich bei Dirndl bzw. Gilets für Herren vor. Die Designerin Marie Wagner hat sich mit ihrer Indigo Kollektion aus Original Mühlviertler Blaudruck zum Ziel gesetzt, den Blaudruck wieder vermehrt in den Alltag zurückzuholen. Dirndl werden hauptsächlich zu speziellen Anlässen getragen. Daher war der Designansatz von Marie Wagner, Stücke zu kreieren, die modern und alltagstauglich sind, und den Blaudruck mit seinen traditionellen Mustern so aufweisen, dass sie gerne an jedem Tag getragen werden, nicht nur anlassbezogen. Die hochwertige Verarbeitung der Schneidermeisterin und Designerin, die alle ihre Stücke selbst anfertigt, soll dem kostbaren Handdruck Rechnung tragen. So werden z.B. alle Röcke und Kleider von Hand gesäumt, damit keine Naht optisch den Druck „stört“. Vor allem aber ist die Zusammenarbeit mit der Blaudruck-Meisterin Maria Wagner – die Namensgleichheit ist reiner Zufall – für die Designerin wichtig.“⁷⁵

Die gelernte Schneidermeisterin Marie Wagner arbeitet eng mit der Blaudruckerei Wagner zusammen. Die Entwürfe sind zeitlos, zurückhaltend und alltagstauglich. Die weißen Muster überziehen den blauen Grund oder betonen Säume

⁷⁵ Text von Marie Wagner, 14.7.2025.



und Schärpen. Häufig gestaltet Marie Wagner Wickelröcke, da diese sich der über einen längeren Zeitraum hinweg ändernden Figur der Trägerin anpassen können. Die Entwürfe werden auf Bestellung angefertigt, um eine Überproduktion zu vermeiden.

Marie Wagner verarbeitet zudem Stoffe aus der Region, dem Altmühltal, sowie alte Stoffe oder Stoffreste. Sie entwirft auch Kleidungsstücke, bei denen sie die traditionelle Smok-Technik verwendet. Der Smok dient zum Zusammenziehen von Stoff. Klassische Smokarbeiten sind durch ihr Wabenmuster gekennzeichnet. Der Stoff wird zuerst mit der Hand in kleine Falten gelegt, die dann mit Zierstichen fixiert werden. Smok war besonders im ländlichen Bereich für Kittel und Schürzen, aber auch in der Kinderkleidung beliebt. Der praktische Vorteil der Formgestaltung und des Tragekomforts wurde mit dekorativen Anliegen verbunden. Die Aspekte von Regionalität und Nachhaltigkeit – ein langes Tragen der Stücke – sind ihr ein wichtiges Anliegen.

Marie Wagners Entwürfe wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, mit dem Viviennepreis für Ökologische Textilien (2023, 3. Preis), mit dem 2. Platz bei den OÖ Handwerkspreisen in der Kategorie Nachhaltigkeit und Ökologisierung (2024) und dem European Textile & Craft Award in Silber (2025).

[Mariewagner.at](https://mariewagner.at)



Oberflächengestaltung und Textilbearbeitung

Neben Druck und Malerei besteht eine Vielzahl anderer Möglichkeiten der Oberflächenbehandlung oder der Erstellung von Oberflächen – sei es durch Gewebe, die jedoch in der Oberfläche von den Erwartungen abweichen, sei es durch Flechten und Knoten oder durch experimentelle Methoden.

Audrey Bigouin

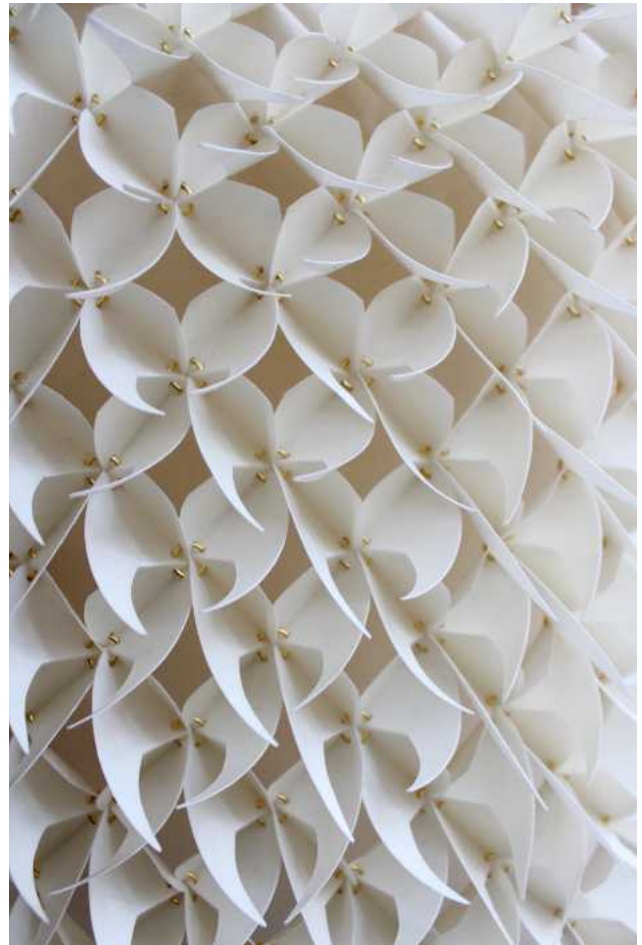
Das Studio arbeitet vorzugsweise mit weichen Materialien, darunter Papier, Leder, verschiedene Textilien, aber auch Seile und Kordeln, die auf unterschiedliche Weise verbunden, gestaltet und bearbeitet werden – sei es durch Ausschneiden, Flechten, Schneiden, Besticken, Falten. Hieraus entstehen ungewöhnliche, bewegliche Oberflächen. Charakteristisch ist dabei stets ein neugieriger, innovativer Ansatz, eine Freude an Farbgestaltung, dreidimensionalen Oberflächen und neuartigen Verbindungen.

Die Exponate bilden Beispiele für den Ansatz des Studios und die verschiedenen Möglichkeiten der Flächengestaltung: Buntgefärbte dünne Lederbänder und -plättchen werden zu einem lockeren Flechtmuster verbunden. Dabei vermitteln die unterschiedliche Farbverteilung und Variationen im Flechtwerk voneinander abweichende ästhetische Eindrücke und Stimmungen. Flügelartige kleine Formen werden gebogen und dann mit Ringen zu einem hellen, beweglichen Arrangement zusammengefügt; aus pinkfarbem Leder werden Stücke herausgeschnitten, die zu einer plastisch sich vom Grund erhebenden Rose zusammengesteckt werden. Diese Freude an intensiven Farben, das Entwickeln neuartiger Verbindungen und eine Mischung aus Poesie und Klarheit bilden Kennzeichen der Arbeit des Studios.

Audrey Bigouin gründete 2022 das Audrey B. Studio, das sich der Materialerkundung und der dreidimensionalen Gestaltung von Oberflächen im Bereich Mode, Design und Architektur widmet.

Am Lycée Rive Gauche Toulouse 2007-2010 besuchte sie den Studiengang Arts Appliqués, Design, Espace, Graphisme und studierte 2010-2012 am CPGE ENS Cachan mit Schwerpunkt Design. Daran schloß sich 2012-2016 ein Master-Studium an der ESAD de Reims mit Schwerpunkt Objekt- und Raumdesign an. Sie vertiefte einzelne Tätigkeitsbereiche durch ein Studium der Stickerei am Lycée Octave Feuillet (2021 und 2022) sowie der Ledergestaltung (Maroquinerie) am Lycée Turquetil (2023). Ihre gestalterischen Schwerpunkte lagen zunächst im Bereich des Leders durch Tätigkeiten bei Philippe Serres Maroquinerie, Diane Steverlynck Studio und Cartier (2017-2019). In Zusammenarbeit mit der Lederfirma Delvaux und den Farbentwicklern E-Ink gestaltete Audrey Bigouin geflochtene Ledertaschen, deren Flechtwerk die Farbe verändern kann.

[Audreybigouin.com](https://audreybigouin.com)



Invenio Flory – Flory Brisset

Das 2011 von Flory Brisset gegründete Atelier Invenio Flory beschäftigt sich mit der Erstellung von dekorativen Oberflächen in verschiedenen Materialien. Flory Brisset studierte Métier d'art textile mit Schwerpunkt Sticken an der École Duperré in Paris.

Die Gestaltung im Studio basiert auf einem breit aufgestellten Stab an spezialisierten MitarbeiterInnen in unterschiedlichen Gewerken und Techniken sowie einem Ansatz der über die traditionellen, rein textilen Ansätze hinausgeht, der das Forschen und die Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten auch abseits der textilen Wege bzw. das Verbinden der Ansätze verschiedener Gewerke umfasst sowie zu einer Kombination verschiedener Techniken und Kompetenzen führt. Das Studio bekundet dabei eine Offenheit gegenüber neuen digitalen Medien, die über Experimente erarbeitet und erprobt werden.

Das Studio beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit den Themen Farbigkeit, Luminiszenz, Textur/Oberflächenbeschaffenheit, Reaktivität, Bewegung, Struktur, Klang, Illusion. Als Techniken kommen u. a. Sticken, 3D-Druck, Vergoldung, Federarbeit, Laserschneiden, Thermoformen, Malerei und Zeichnung, Weben, Gittergewebe, Gießen zum Einsatz.

Verschiedene Verfahren wurden im Studio entwickelt und patentiert. Dazu zählt „Textile Memory®“. Hierbei wird ein Formgedächtnis für Textilien, Stickereien und Federarbeiten erzeugt. Die gespeicherten Texturen und Reliefs können auf verschiedenen Materialien reproduziert werden wie z. Bsp. gewebte Stoffe, Netze, Folien, PVC, Silikon.

Bei „Indici Color®“ handelt es sich um ein Verfahren zur Behandlung von verschiedensten Oberflächen, wobei das aufgefugte Design bei Tageslicht unsichtbar und erst unter Schwarzlicht erkennbar wird.

„Transfer Imprimo®“ bezeichnet die Gestaltung von strukturierten und farbigen Mustern und Oberflächen aus Biomaterialien, welche im Relief auf Textilien, Federn und Papier gedruckt werden. Transfer Imprimo erzeugt eine charakteristische Fleckenästhetik.

Bei „Flexi Exprim®“ schließlich handelt es sich um ein Verfahren zur Gestaltung oder der detailgetreuen Reproduktion von Objekten und Oberflächen aus flexiblen Materialien wie Silikon oder Polymeren.

Die Erfindungsfreude wird auch in den Exponaten deutlich, die das textile Grundthema in dreidimensionale Formen übertragen. Gezeigt wird in der Ausstellung die Skulpturen-Gruppe „De la plume aux poils“ (Von der Feder zum Haar), bei der feingeschnittene, bunte Federn mit flauschigem Pelz und Spiegeleffekten kombiniert werden. Hieraus entsteht ein reizvoller Kontrast: Die weiche helle Pelzoberfläche, aus der fast wie Blumenscherschnitte anmutende, spitze,



leuchtend eingefärbte Federn herausragen steht die kühl glänzende Spiegeloberfläche auf der Innenseite der organische geformten Objekte gegenüber. Bei der anderen Arbeit, „Jean-Claude“, handelt es sich um eine kreisrunde Stickarbeit in drei Farben mit einem handangetriebenen Rotationssystem.

Invenio Flory ist u. a. tätig für Yves Saint Laurent, Maison Margiela, Balenciaga, Jean Paul Gaultier, Schiaparelli, Stéphane Rollant, Balmain. Zu den jüngeren spektakulären Entwürfen zählt das „nasse“, drapierte Gewand aus Silikon für Balenciagas Frühjahr/Sommer-Kollektion 2024, das Plastiktütenkleid ebenfalls für Balenciaga Haute Couture und Materialentwicklungen für Entwürfe des Hauses Balmain unter der Leitung von Olivier Rousteing im Jahre 2025 wie das Sandkleid für die Gala des Metropolitan Museum of Art in New York, das Marmorskulptur-Kleid oder Mesh-Croco-Effekte aus zusammengefügten Plastikelementen.

Invenioflory.fr



Marion Chopineau

Marion Chopineau arbeitet im Bereich der Oberflächengestaltung und -dekoration mit unterschiedlichen Materialien und Techniken:

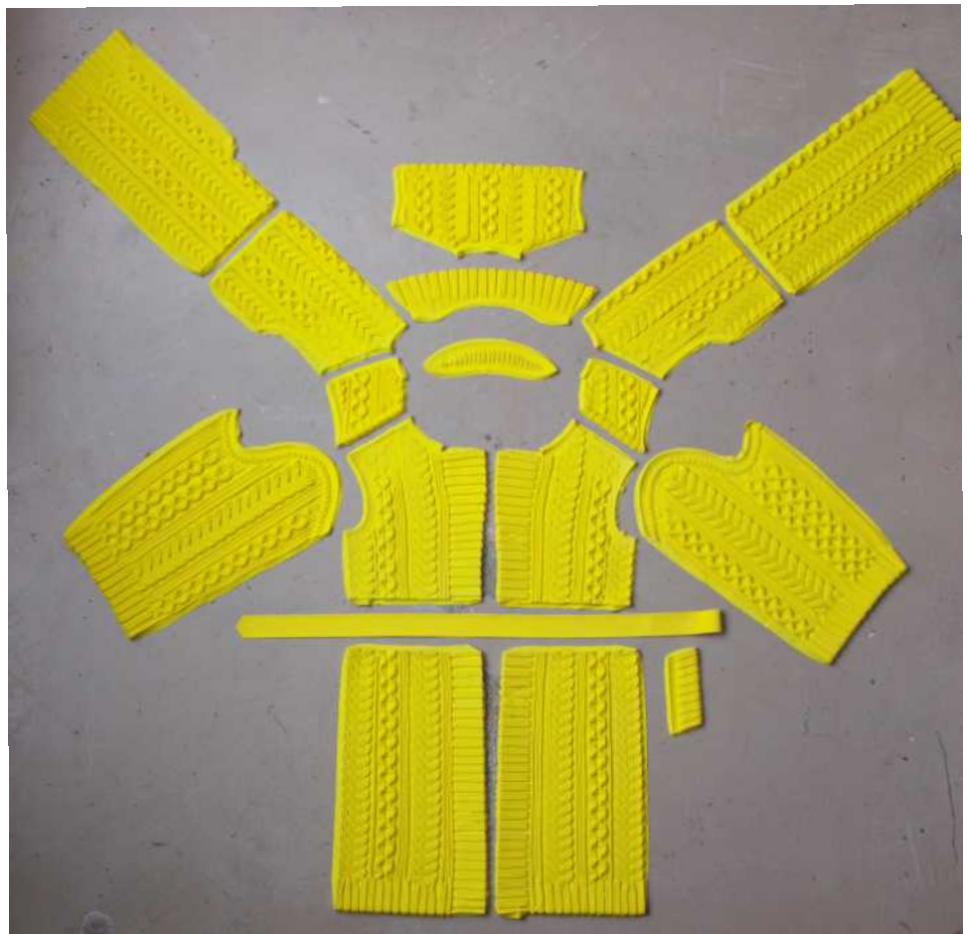
„Ich experimentiere mit einer Reihe von Techniken, die die textile Oberfläche durch die Einarbeitung oder das Auftragen von verschiedenen unüblichen oder überraschenden industriellen und handgemachten Materialien verändern, durch das Aufsticken von Motiven und Strukturen, durch die Veränderung des Materials selbst. Traditionelle Stickerei wird mit anderen kunsthandwerklichen Techniken kombiniert wie Korbflechten, Skulptur, Netzflechten, Posamentieren, Makramee, Mosaikarbeiten mit dem Ziel des Schmückens und der Anpassung an die dreidimensionale Form des Körpers. Mein besonderes Vergnügen liegt in der Übersetzung, der Reflexion und dem Ausdruck der Persönlichkeit durch eine handwerkliche Herangehensweise.“⁷⁶

Marion Chopineau studierte Textil an der ENSAAMA Olivier de Serres. 1998 stellte sie auf dem Festival von Hyères ihre Kollektion „Her Dress = Hair dress“ aus, in der sie Pelze mit Friseurtechniken gestaltete. Gerade ihre Technik des Fellschneidens und „-schnitzens“ führte zur engen Zusammenarbeit mit verschiedenen Modehäusern, besonders mit demjenigen der aus China stammenden, aber in Paris aufgewachsenen Modedesignern Yiqing Yin, die 2010 ihr Modehaus gründete.⁷⁷ Durch das Schneiden entstehen unterschiedlich hohe Ebenen im Pelz, ein Muster, verschiedene Strukturen oder ein Relief. Bestimmte Farbtöne und -nuancen des Pelzes werden durch die diese feinen Friseurtechniken herausgearbeitet. Marion Chopineau wurde durch das dänische Pelz-Label „Saga Furs“ aus Kopenhagen in ihren Forschungen unterstützt.

Nachdem sie längere Zeit ihren Schwerpunkt auf andere Bereiche gelegt hatte, bestehen Überlegungen, die Pelzschnitzereien wieder aufzunehmen. In diesem Falle erhält

sie das Fell – Pferdehäute – als Wegwerfprodukt in der Nahrungsmittelgewinnung aus der Mongolei. Es würde sich also um ein Upcyclen und Wiederverwenden von Pelz handeln, der ansonsten im Abfall enden würde.

Nach einer Tätigkeit für Jean-Charles de Castelbajac gründete Marion Chopineau im Jahre 2000 ihr eigenes Atelier. Seitdem arbeitet sie mit einer Anzahl der führenden Modehäuser zusammen wie Chanel, Jean Paul Gaultier, Balenciaga, Louis Vuitton, Christian Lacroix, Maison Martin Margiela oder Yves Saint-Laurent.



Die Tätigkeitsbreite und die Vielfalt des Ateliers sind erstaunlich. Neben den Pelzschnitzereien werden skulptural anmutende Arrangements aus Tüll- oder Musselinrüschen sowie Flechtarbeiten aus verschiedenartigen Bändern gefertigt, darunter Seile, Kunststoff und Schleifenband, oder Wollschnüre, Posamenterien, aufwändige Makramee-Arrangements aus Seilen und Organzabändern mit unterschiedlichen Knotentechniken, kalligraphisch anmutende Arrangements aus Rosshaar und steifem Schleifenband, Formen aus Leder. Hierbei werden Lederbänder kontinuierlich und spiralig so miteinander vernäht und verbunden, das korbartige dreidimensionale Gebilde mit geraden Konturen und ohne Schnitte, Säume oder Abnäher entstehen.

⁷⁶ Marion Chopineau, Dossier de presse (2019), S. 3, Übersetzung aus dem Französischen: Galerie Handwerk

⁷⁷ Natacha Bouchart / Anne-Claire Laronde, Ausst. Kat. Yiqing Yin: D'air et de songes, Musée Cité dentelles mode Calais 2025, Paris 2025.

Weiterhin werden Porzellanperlen oder -teile zu Arrangements aufgestickt, entstehen aus Kunststoffbändern reiche, vierteilige, ornamentale Arrangements sowie barock anmutende Halskrägen.

Andere Arbeiten übersetzen Arran-Strickmuster in dreidimensionales Silikon durch Formabguss und 3D-Formung.⁷⁸ Das Problem bei diesem Projekt war es, ein Material und eine Fertigungsmethode zu finden, das textile Qualitäten besitzt, die textilen Oberflächen nachbildet und auf vielfältige Weise eingesetzt werden kann. Da der 3D-Druck gewisse Probleme aufwies – keine gänzlich überzeugende Strickillusion und ungünstiges Verhalten nach dem Zusammennähen in gewissen Bereichen – entschied sich Marion Chopineau für den Abdruck von gestrickten Flächen. Diese wurden mit einem synthetischen Härtungsmittel verstärkt, bevor ein Gummi-Abdruck erstellt wurde. Hierbei wurde allerdings die Strickstruktur, der Fadenverlauf nicht ganz klar abgebildet. Schließlich wurde die Strickware digital Masche für Masche erstellt, um die textile Anmutung und die Klarheit der Strickstruktur zu erhalten. Marion Chopineau verband in diesen Arbeiten, 3D-Druck mit Gummi- und Gipsformen und verwendete Elastomerfolie. Diese „Strickpaneele“ können dann mit Stoff kombiniert, in die Kleidung integriert werden oder zu eigenen Kleidungsstücken zusammengefügt

werden. Die klassischen Strickmuster werden in leuchtenden Farben oder ungewöhnlichen Farbverläufen erstellt. Solche „Silikon-Stricks“ entstanden für Balenciaga, Maison Martin Margiela (unter John Galiano) und Maison Dior.

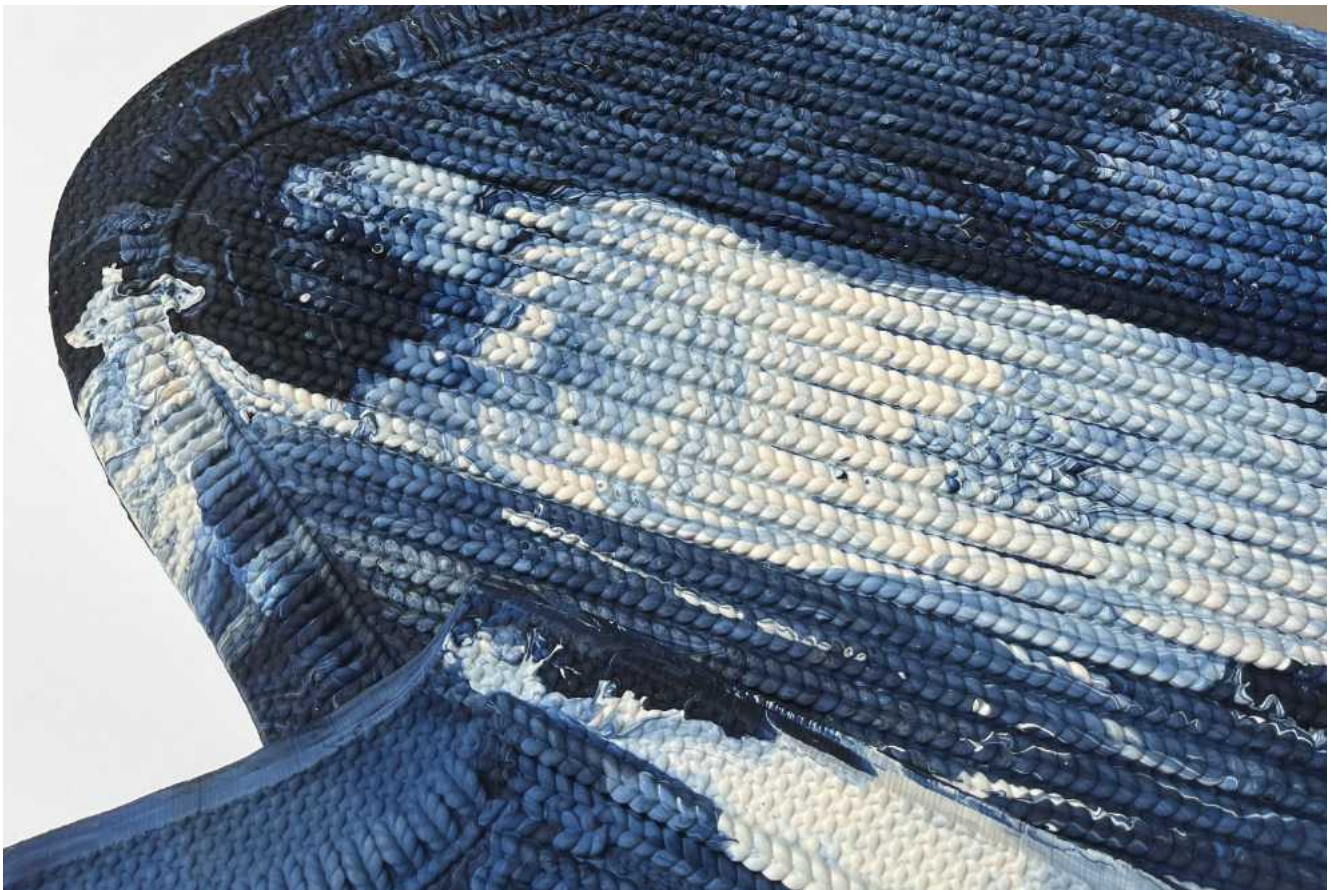
Marion Chopineau beschreibt den Prozess der „3D Molded Textiles“ und der damit verbundenen Probleme und Entwicklungsstufen:

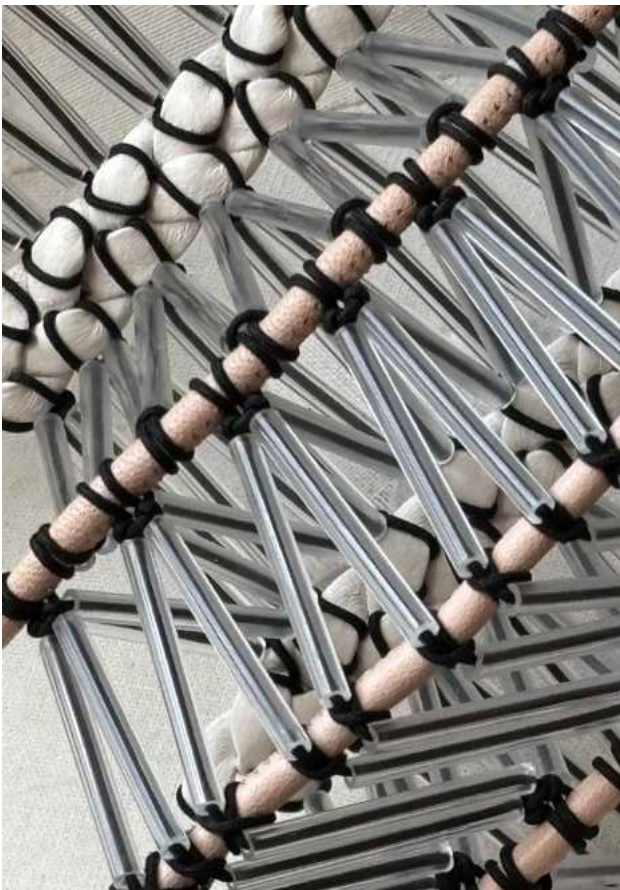
„Das Projekt der „3D Molded Textiles“ entstand aus dem Wunsch heraus, ein tragbares und angenehmes Textilmaterial mit einer glatten Haptik zu entwickeln, das nicht nur aus 3D-Design- und Drucktechnologien hervorgeht.

Da es die DNA meiner Textildesign-Werkstatt ist, Techniken zu erforschen und zu kombinieren, um etwas Neues zu schaffen, war die Arbeit mit dreidimensionalem Design und handwerklicher Formherstellung für mein Team und mich ein sehr spannendes und spielerisches Forschungsfeld.

Mein Ziel war es, mit Hilfe von 3D-Drucktechnologien einen Stoff zu entwickeln, der fließt und sich wie ein Textil verhält. Ich wollte, dass dieser Stoff sowohl Motive als auch Reliefs aufweist. Der Arran-Strick-artige Stoff vereinte zufällig beides. Außerdem war die Flexibilität eines Strickstoffs ebenfalls eine von mir angestrebte Eigenschaft.

⁷⁸ Chopineau 2019, op.cit., S. 10-11, Übersetzung: Galerie Handwerk.





Ich habe verschiedene AM-Produktentwicklungs- und Produktionsunternehmen (additive Fertigung) recherchiert, die mir angeboten haben, mein Projekt mit unterschiedlichen Technologien und Verfahren zu unterstützen. Eines davon half mir bei der Gestaltung eines 3D-gedruckten dünnen Netzes aus Schlingen. Diese „Kettenhemd“-artigen 3D-Textilien fließen sehr gut und fühlen sich angenehm an, aber ihr Aussehen ist sehr speziell und kam nicht ganz an traditionelle Textilien oder den von mir gewünschten Zopfstrick-Look heran. Außerdem besteht es aus Tausenden von Schlaufen (die ihm Beweglichkeit verleihen) und die Art und Weise, wie sie zusammengesetzt werden, ähnelt eher der Schmuckherstellung als der Bekleidungsfertigung. Ich suchte nach einer Oberfläche, die man zuschneiden und vernähen kann, anstatt zwei Teile wie ein Puzzle zusammenzufügen.

Eine weitere Möglichkeit bestand darin, das Textil direkt aus einem weichen Material wie TPU (thermoplastisches Polyurethan) zu drucken, aber der weiche 3D-Druck mit TPU hatte viele Einschränkungen: Da war zunächst einmal das TPU-3D-gedruckte Textilmaterial selbst: Laut 3D-Druckexperten verhielt es sich beim Nähen zu einem Kleidungsstück nicht gut an den Falten, was insbesondere unter den Armen ein Problem darstellte. Dadurch würden die Entwürfe auf ärmellose Oberteile/Strickjacken beschränkt bleiben.

Zudem war die Auswahl an Farben für TPU zu diesem Zeitpunkt und bei den Unternehmen, die bereit waren, mit mir zusammenzuarbeiten, nicht möglich. Mir wurde gesagt, dass nur Weiß garantiert homogen sein würde. All diese Einschränkungen machten diese Optionen nicht sehr überzeugend. Um also sehr präzise zu arbeiten, dachte ich daran, das gestrickte Textil tatsächlich fast Garn für Garn in 3D zu entwerfen, die Kabelmotive durch die Gestaltung der Volumen zu erstellen und dann alles zu drucken, um eine neue und präzisere Form zu erhalten.

Elastomere verbinden hohe Festigkeit mit hervorragender Ermüdungsbeständigkeit, während TPU und andere weiche 3D-Druckmaterialien heutzutage entweder noch sehr steif oder, wenn sie in dünnen Schichten verarbeitet werden, sehr zerbrechlich und bruchanfällig sind. Weiche 3D-Materialien lassen sich nicht homogen einfärben, während Elastomere universell einfärbbar sind.

Eine der Grundideen war, dass ich meinen Kunden ein Material anbieten wollte, das sowohl von Hand als auch maschinell genäht werden kann, genau wie Leder oder PU. Auch seine Elastizität sollte je nach Dicke des Drucks steuerbar sein, wodurch es für eine Vielzahl von Kleidungsstücken und Accessoires verwendet werden kann. Ein dicker Druck ist fast so stabil wie Kalbsleder, während ein dünner Druck fast wie Jersey reagiert.



Einer der spannendsten Aspekte digitaler Modelle ist: Wir können alles kreieren! Wir können Kristalle oder Origami-Falten, Besätze oder Stickereien, Bootsseile modellieren, und das nur in Bezug auf die textilen Aspekte. Die Textur von Lava oder Meerscham zu erzielen, könnte uns in einen sehr poetischen Bereich führen...⁷⁹

Ein rotes Beispiel zeigt, dass nicht nur Strick, sondern auch Spitze – in diesem Fall eine etwas kräftigere Guipure Spitze – auf diese Weise übersetzt werden kann.

Weiterhin sind in der Ausstellung ein Kleid aus auf Tüll aufgebrachten Schleifenbändern in Pastelltönen zu sehen, die in Makramee- und Stickerei-Techniken gestaltet sind. Die Seidenbänder öffnen sich fächerartig, um dann zusammengefasst und in dreieckigen, flügelartigen Gebilden wieder auszuschwingen und schließlich fransenartig auszulaufen. Dunklere graue Bänder markieren Hauptlinien und gestalten kleinere Musterbereiche. Das ätherische Kleid hat in der Fläche gesehen fast den Charakter einer abstrakten Wandarbeit. Getragen umgibt es den Körper als ein fragiles Gebilde, wobei das Ein- und Ausschwingen der Bänder den Körperformen folgt und diese unterstreicht.

Ein weiteres ätherisches Kleid, ein Fadengebilde, entstand gemeinsam mit der Modedesignerin Yiqing Yin für die Schauspielerin Marion Cotillard im Film „Annette“ von Léos Carax. Dieses Kleid besteht aus Seidenfäden, die durch Knotungen und Verdrehungen in eine Form gebracht werden, die allerdings nur sichtbar ist, wenn die Fäden korrekt am Körper drapiert werden. Ansonsten wirkt der Entwurf, der auf eine Platte aufgebracht ist, damit sich die Fäden nicht verheddern, wie eine abstrakte Komposition. Bei beiden Entwürfen spielt Marion Chopineau mit der unterschiedlichen Wirkung eines Arrangements in der Fläche und in der Übertragung ins Dreidimensionale durch die Verwandlung in ein Kleidungsstück.

Die Arbeit „Circe“, die als Vasenumhüllung und flexibler, in sich beweglicher Halsschmuck zu verwenden ist,⁸⁰ stammt aus der Serie „Parures-Matriochkas“ mit kreisförmigen Flechtobjekten. Diese dreidimensionalen Formen sind aus Glasröhrchen, Leder, Kiefernadelkordeln in Makramee- und Knotentechnik gefertigt. Gerade in diesen Arbeiten wird Marion Chopineaus Vorliebe für voluminöse Kreationen und direkt auf den Körper geformte Stücke deutlich. Sie erinnern an traditionelle Korbwaren, besitzen durch die tragenden Strukturen aber auch eine architektonisch anmutende Qualität. Durch die Glasröhrchen und die offene Konstruktion besitzen sie Leichtigkeit und Transparenz bei gleichzeitiger Stabilität. Marion Chopineau vergleicht sie mit Kristalltürmen. Die Arbeiten dieser Serie befinden sich im Grenzbereich zwischen Schmuck, Korbflechterei und Halskragen.

⁷⁹ Text von Marion Chopineau, Übersetzung : Galerie Handwerk.

⁸⁰ Marion Chopineau greift hierfür auf Vasen der Glasmanufaktur CUAV in Meisenthal zurück, Text von Marion Chopineau.



Die Arbeiten lassen eine Fülle von Assoziationen zu: „Sie erinnern an Geduld und Langsamkeit, sodass ihre Ähnlichkeit mit Sonnenuhren und Sanduhren nicht verwundert. Diese grafisch unterteilten und abgestuften Ringe lassen auch an Zirkel, Hemisphären und Meridiane denken. Mit ihrer Form von Himmelskörpern erzählen sie von der Revolution der Planeten, von universellen Wechselwirkungen, von Zyklen und Veränderungen. Diese Schmuckstücke haben die Eleganz von Spitzenfransen, Diademen oder königlichen Insignien. Auf einer glatten Fläche platziert, wie Relikte, die durch die Zeit gereist sind, finden sie ihre perfekte Kreisform wieder, kehren in ihr geometrisches Universum zurück und erinnern an Kristallarchitekturen. Diese Schmuckstücke können außerhalb ihres körperlichen Kontexts existieren, in die Abstraktion gleiten und dabei dennoch einen Abdruck des Körpers behalten, der sie bewohnt hat. Sie bewahren seine Erinnerung und seine repräsentative Funktion und vermitteln die Idee einer flexiblen Hülle, einer zarten Rüstung, eines Schutzes. Als skulpturale Architekturen konzipiert, erhebt sich ihre solide Basis wie eine Wirbelsäule, ein Luftkäfig, zum Himmel.“⁸¹

Die Fülle von verschiedenen Ansätzen und der innovative, originäre Charakter der Entwürfe lässt die Fantasie und die Erfindungsfreude Marion Chopineaus deutlich werden. In Kenntnis traditioneller handwerklicher Techniken und Neugierde gegenüber neuen Materialien erprobt sie neuartige Fertigungsverfahren und betritt ungewöhnliche Wege zur Verwirklichung ihrer Vorstellungen und findet stets überraschende und faszinierende Lösungen für die Welt der Mode.

Ateliermarionchopineau.net

⁸¹ Katalog Marion Chopineau. Parures-Matriochkas, Paris o.J., o. S.

Laurentine Périlhou

Ganz auf die Technik des Makramee spezialisiert hat sich Laurentine Périlhou, die 2009/2014 ihr Atelier eröffnete. Makramee (aus dem Spanischen Macramé) bezeichnet eine aus dem Orient stammende Knüpfttechnik zur Herstellung von Schmuck, Textil- oder Dekorationselementen. Die Technik gelangte mit den Kreuzrittern nach Europa und wurde hier begeistert aufgenommen. Immer wieder erlebte die Technik eine Renaissance – die letzte große Begeisterung für Makramee lässt sich mit den 1970er Jahren verbinden.

Grundlage des Makramee bilden der Tragfaden, der die Knoten trägt, und der Arbeitsfaden, mit dem die Knoten gebildet werden. Eine Fülle verschiedener Knotenformen wie der Rippen-, der Kreuz- und der Wellenknoten erlauben eine Vielzahl von Gestaltungsmöglichkeiten. Je nach Wahl des Garnes kann es sehr zierliche oder eher rustikal anmutende Ausprägungen geben. Auch Knoten aus anderen Bereichen wie Seglerknoten oder spezielle regionale Knoten wie solche aus Korea können verwendet werden.

Laurentine Perilhou reiste 2008 nach einem Studium der Kunstgeschichte nach Chile, wo sie einen Teil ihrer Jugend verbracht hatte. Hier wurde ihr Interesse für diese Technik geweckt, und sie ließ sich in San Pedro de Atacama von dem Spezialisten Felipe Andres Alfaro unterweisen und ausbilden.⁸² 2009 gründete sie mit einem Partner die Firma LauClem, die sich auf die Kombination von Makramee und Halbedelsteinen spezialisierte. 2014 gründete sie ihre eigene Firma, die seit 2017 unter ihrem Namen firmiert. Laurentine Périlhou arbeitet u. a. für Häuser wie Jean-Paul Gaultier, Dior, Balmain, Loewe und Guerlain, wobei sie in den Bereichen Schmuck, Textilentwürfe für die Haute Couture und Innendekoration tätig ist. 2011 wurde sie mit dem Preis für Nachwuchskünstler von den Ateliers d'Art de France ausgezeichnet, und 2013 mit demjenigen des Designer of the Year von Paris Capitale de la Création. Regelmäßig zeigt sie ihre Arbeiten auf dem Salon Révélations in Paris. Sie gestaltete 2023 eine Makramee-Arbeit mit dicken Baumwollsträngen für die Schaufenster der Hermès-Filiale in Hamburg, die auf die maritime Kultur der Stadt Bezug nehmen.

Sie mischt unterschiedliche Garne verschiedener Stärke und Struktur, aus Baumwolle, Viskose oder Lurex, kombiniert diese mit Lederbändern und Steinen und flicht feinteilige Netze, bei denen sich lockere, durchlässige Partien mit dichten Geflechten abwechseln. Mit Janaína Milheiro hat sie gemeinsam feinteilige Arbeiten erstellt, bei denen Bereiche aus dichtem Geflecht mit größeren Formen abwechseln, welche aus parallelverlaufenden Strängen gebildet und durch Federn gefüllt werden. Es entsteht durch die Federn, die wie blattartige Gebilde erscheinen, der Eindruck einer Blumengirlande.

Laurentine Périlhou erkundet die Möglichkeiten des Makramee und belegt in ihren Arbeiten, dass dieses eine unendliche Fülle von Möglichkeiten der Formgebung und Kombinationen bereithält. In ihren Händen wird das Makramee zu einer höchst ästhetischen Technik.

In neueren Arbeiten wie der dreidimensionalen poetischen Makramee-Skulptur „Sous le citronnier les fleurs“, welche gemeinsam mit der Korbflechterin Audrey Bruneau, mit der sie sich eine Werkstatt in Limbrassac/Ariège teilt, entstand, widmet sie sich großformatigen Raumdekorationen. In der Makramee-Technik fertigt sie durch verschiedenste Garne und Knoten aufwendige florale Arrangements. Aus feinen, kleinen, zierlichen Knoten bildet sie Blütenblätter, Blütenstempel, Blätter und Stiele. Oftmals werden die einzelnen



⁸² Vgl. Felicia Craddock, The High-Fashion Side of Knots, The New York Times, 14.11.2023, eingesehen am 21.11.2023.

Blüten auf einem textilen Grund zu größeren Arrangements zusammengestellt. Der besondere Effekt entsteht nicht nur durch die faszinierende Handwerklichkeit des Makramee, das Zusammenspiel verschiedener Materialien, sondern auch durch die dreidimensionale Wirkung, wodurch die Lebendigkeit der Arbeiten noch gesteigert wird. Gerade in diesen Arbeiten wird die Inspiration durch die Natur und ihre Formen für die Werke Laurentine Périlhous deutlich, aber auch ihr Anliegen, poetische Werke zu schaffen, die die Betrachtenden zum Erkunden und Staunen einladen.

Laurentine Périlhous Anliegen ist es, Makramee von seinem schlechten Ruf zu befreien, den es durch die Hobbyarbeiten der 1970er Jahre erhielt, und die Vielfalt von Gestaltungsmöglichkeiten aufzuzeigen. In Workshops ist sie bestrebt, ihr Wissen weiterzuvermitteln, zumal Makramee keinen Teil der Ausbildung in textilen Studien bildet.

Laurentineperilhou.com



Antonin Mongin



Antonin Mongin beschäftigt sich mit Geweben und Gestriicken, die aus Haaren entstehen oder solche suggerieren. In der Ausstellung sind drei unterschiedliche Werkgruppen aus seinem Oeuvre zu sehen.

Die erste Gruppe zeigt „Hair monochromes“, feine Gewebe aus Haaren, die durch die unterschiedlichen Gewebearten in den Nuancen von Braun-Gelb-Tönen noch stärker zur Geltung kommen. Als Inspiration für diese Serie diente die Beschäftigung mit der Erinnerungskultur im 19. Jahrhundert. Haar-Schmuck, der an Verstorbene oder geliebte Menschen erinnerte, spielte eine große Rolle. Antonin Mongin bezieht sich in seinen Arbeiten auf diese Erinnerungskultur und zugleich auf die Kombination von Haaren und Hanf in der Fertigung der Erinnerungsstücke:

„The idea for the five Hair Monochromes came from the following reflection: Hemp and cut hair first met in Western Europe in the 16th century, as Théophile de Viau's poem Ode à un Sieur Amy testifies:

‘There, with a passion neither firm nor light.
I would have given my flame to the eyes of a shepherdess,
Whose innocent heart would have satisfied my wishes
With a bracelet of hemp and her hair’.



There are no longer any tangible traces of this type of object in the 21st century. These hair monochromes now re-orchestrate the relationship between these two fibres. Each piece is designed and produced in collaboration with textile designer and natural dyer Clément Bottier, who dyes the threads in the same tones as each hair gift that makes up each of these woven tableaux. Each Monochrome is therefore unique, as it is made from a single hair donation from a single person. The weight-beads are 3D printed and filled with powdered hair from the off-cuts of each monochrome weaving, giving them their inherently unique colour.“

Der individuelle, persönliche Aspekt steht im Vordergrund seines Interesses an der Arbeit mit menschlichem Haar. Er unterteilt dieses Interesse in verschiedene Aspekte: natürliche Gegebenheiten, Qualität der Haare (Elastizität, Beständigkeit, etc.), Assoziationen und symbolischer Wert.

Eine zweite Werkgruppe besteht aus leuchtend farbigen Kunstpelzen, die in Farbintensität einen Kontrast zu den fein nuancierten Haar-Arbeiten bilden. Die Webarbeiten, deren flauschige Oberfläche Pelze suggeriert, sind aus Ramie – Chinagrass oder chinesische Nessel – gewebt und natürlich



gefärbt. In einer Zeit, in der die Verwendung von Pelzen und Tierhäuten problematisch ist, bilden diese Beispiele Alternativen, die einen großen Gestaltungsrahmen erlauben und ermöglichen. Ramie wird traditionell in Korea und China leinenartig verarbeitet oder mit Seidenfasern kombiniert, sodass Antonin Mongins Ansatz zugleich eine neue Nutzungsmöglichkeit der Faser präsentiert.

Die dritte Gruppe besteht aus Strickarbeiten mit Rosshaar und Nylon mit Streifenmuster. Durch das Nylon und die Stricktechnik erhalten die Arbeiten eine gewisse Elastizität. Die Aspekte von Nachhaltigkeit in der Produktion und Veränderbarkeit durch Herstellungsverfahren spielen eine wichtige Rolle in den Entwürfen Antonin Mongins. Die Gewebe und Gestricke können durch Siebdruck und andere Techniken Muster erhalten.

Antonin Mongin hat sich durch seine Materialien – die verschiedenen Haare – eine Nische im Bereich von Weben und Stricken erarbeitet. Er schafft dabei ungewöhnliche und individuelle Werke, die als eigenständige Arbeiten oder als Muster für Mode und Innenausstattung fungieren. Sie können durch ihre leuchtende oder harmonische Farbwahl faszinieren und bewegen sich zwischen fröhlicher Auffälligkeit und einem Bewusstsein für Traditionen und historische Techniken und Kultur.



Antonin Mongin legte seinen Master in Textildesign an der ENSAD in Paris ab und hat einen Ph.D. in Designforschung von der ENSADLAB (PSL Research University Paris) inne. Seine Arbeiten wurden vielfach mit Preisen ausgezeichnet, so 2020 auf dem 35. Festival in Hyères und 2024 mit dem Preis der Stadt Paris.

Clément Bottier, mit dem Antonin Mongin zusammenarbeitet, ist als Färber mit natürlichen Farbstoffen, als Textildesigner und Kostumentwerfer tätig. Er studierte am Lycée Paul Poiret (2007-2009), Stricken am Chelsea College of Art and Design (2012-2013) und legte seinen Master im Bereich Textil an der ENSAD (2010-2014) ab.

@antoninmongin

Strick

Beim Stricken werden mit einem Faden mit Hilfe von Stricknadeln Maschen durch Fadenumschlingung und Knotenbildung in Reihen ausgeführt, sowohl beim Handstricken als auch durch Zungennadeln beim Maschinenstricken. Es werden rechte, glatte und linke, krause Maschen unterschieden. Durch Abwechseln der Maschenformen lassen sich sehr unterschiedliche Maschenbilder generieren.⁸³ Als Ursprung der Stricktechnik wird das Knüpfen vermutet, bei dem ebenfalls mit Maschen und Schlingen gearbeitet wird. Die Sprang-Technik (Begriff aus dem Schwedischen) wird als Vorgänger angesehen. Bei diesem Verfahren wurde durch die Verwendung von Querhölzern ein netzartiges, dehnbares Geflecht aus gespannten Längsfäden erstellt.

Archäologische Funde aus Syrien, Ägypten und dem europäischen Raum legen nahe, dass das Stricken jünger als das Weben zu datieren ist. Seit dem 13. Jahrhundert sind Stricker in Paris überliefert (1268). Erstmals wird die Gilde der Pariser Stricker 1366 erwähnt. Es folgen Nennungen in den Jahren 1380 und 1467. Dabei bediente man sich zunächst der Zweinadeltechnik, wobei dann die gestrickten Teile oder Flächen zusammengenäht werden mussten. Belege für das Rundstricken auf mehreren Nadeln finden sich zuerst aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Es wurde vermutlich in der Schweiz oder Italien entwickelt.

Bereits um 1589 erfand der englische Pastor William Lee (1563-1614) den Handkulierstuhl zum Strümpfestricken, bei dem die Nadelspitzen zu einem kleinen Häkchen umgebogen sind. Nach 1600 wanderte Lee nach Frankreich aus und gründete eine Wirkwaren-Manufaktur in Rouen. Die Grundlagen für die heutigen Strickmaschinen wurden 1849 in England durch Matthew Townsend gelegt, der 1856 ein Patent auf eine mit Gelenk versehene Nadel – die Zungennadel – erhielt. 1881 erfand Armand Durand die Doppelzungennadel. Heute werden Flach- und Rundstrickmaschinen sowohl für den Hand- als auch den Motorbetrieb verwendet.

⁸³ Marianne Stradal, Ulrike Brommer, Mit Nadel und Faden durch die Jahrhunderte. Aus der Kulturgeschichte vom Sticken, Stricken und Häkeln, Freiburg 1990, S. 139.

Cécile Feilchenfeldt

Die Schweizer Textildesignerin Cécile Feilchenfeldt lebt und arbeitet seit 2000 in Paris. Sie wuchs in München auf und studierte an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHDK) Textildesign. Gleich nach ihrem Diplom 1998 gewann sie den Prix Micheline et Jean-Jacques Brunschwig, der es ihr ermöglichte, 2000 ihr Atelier in Paris einzurichten. Nachdem sie zunächst besonders für das Theater tätig war, gründete sie 2010 ihr eigenes Atelier Knit-wear Studio Paris und fertigt nun nicht nur eigene, oftmals nahezu skulptural anmutende Kreationen, sondern entwickelt auch für die Pariser Luxusindustrie, für unterschiedliche Modehäuser Gewebe und Formen. 2018 wurde sie mit dem Schweizer Grand Prix und 2019 mit dem Bayerischen Staatspreis ausgezeichnet. Sie arbeitet u.a. für die Maisons Schiaparelli, Armani, Balmain, Louis Vuitton, Balenciaga, Jacquemus. Gerade wurde ihre gemeinsame Arbeit „Mytilula“ mit dem hors-studio als Finalist zum Loewe Craft Prize nach Madrid eingeladen.

Cécile Feilchenfeldts Interesse galt zunächst eher dem Weben und seinen mathematisch-logischen Grundlagen. Hieraus leitet sie ihren individuellen und originellen Ansatz beim Stricken her. In einem Interview erklärte sie: „Gleichzeitig liebe ich das Weben immer noch. So erkläre ich die Art und Weise wie ich stricke.“⁸⁴ Sie begründet das ungewöhnliche Erscheinungsbild ihrer Arbeiten damit, dass sie den Regeln des traditionellen industriellen Strickens nicht folge, weswegen sie von den Modehäusern auch eher als Stickerin betrachtet werde.

Als Grundlagen ihrer Arbeiten nennt Cécile Feilchenfeldt Experiment und Vision. Dieses macht ihre Entwürfe auch besonders interessant für die Haute Couture, die oftmals von einem ähnlichen Ansatz geprägt ist.

Ihre Arbeiten entstehen auf einer halbautomatischen Strickmaschine mit 380 Nadeln. Bei ihren eigenen Arbeiten handelt es sich um fantasievolle, bewegte, dreidimensionale Kleiderskulpturen, die in einem Stück gefertigt werden. Sie experimentiert mit den Möglichkeiten der Maschine und der Materialien. Volumen entsteht nicht nur durch die große Fertigkeit an der Strickmaschine, sondern auch durch die Kombination von Materialien mit unterschiedlicher Struktur. So erhalten die Arbeiten ihre Form, ihr Volumen, ihre Proportionen und ihren besonderen, ungewöhnlichen Reiz durch das Gegenüber von verschiedenen Qualitäten: von Weich und Steif, Transparent und Blickdicht, Glatt und Rau oder Faserig können einander gegenüberstehen und definieren die spannungsvolle Lebendigkeit der Oberflächen. Die Gewebe haben eine gewisse Festigkeit bei gleichzeitiger Flexibilität – sie lassen sich in unterschiedliche Form bringen, können auseinandergezogen oder zusammengerafft werden. Gewellte Partien behalten ihre gerüschte Form.



Cécile Feilchenfeldt arbeitet mit Nylonfäden und Fantasiegarnen. Besondere Effekte entstehen durch die Verwendung von ungewöhnlichen Materialien wie Holzstäbchen, Bast, Lederbänder, Lackfolie, unterschiedlichste Perlen, Paillettenstränge, Stoff- und Schleifenbänder sowie Glassteine oder Federn. Es entstehen dabei Gestricke, die an Pelz oder Federn denken lassen können. Eine weitere Besonderheit von Cécile Feilchenfeldts Arbeiten ist die Farbgebung, die von einer harmonisch-eleganten Farbzusammenstellung bis zu ungewöhnlicher Buntheit und faszinierenden, fröhlichen Kombinationen reichen kann.

Die Arbeiten sind durch überlegte Linienführung, Sinn für Proportionen und das Miteinander von Material, Form und Farbe bestimmt. Es ergeben sich stets neue Überraschungen aus den Material- und Farbkombinationen, aus der Arbeit mit natürlichen und synthetischen Fäden.

Immer wieder widmet sie sich ungewöhnlichen Materialien. So entstanden 2023 für die Maison Balmain Gestricke, in die getrocknete und gepresste Blütenzweige und Gräser eingefügt wurden. Durch versetzte Anordnung entsteht ein unregelmäßiges, dynamisches, bewegtes Arrangement: Lange Stiele getrockneter Gräser werden fransenartig durch einen Textilstreifen verbunden, Samen werden perlartig verwendet, Büschel von Paillettensträngen lassen Strohbindel assoziieren (für die Maison Schiaparelli). Ungewöhnlichen Materialien widmete sie sich auch jüngst in einem Projekt mit dem Kunstgewerbemuseum Schloss Pillnitz bei Dresden im Rahmen des europaweiten Projekts „MADE IN“. Sie erhielt für die Region Sachsen typische Handwerksprodukte wie kleine hölzerne Weihnachtsbäumchen, Holzkugeln, Span-

⁸⁴ Interview Cécile Feilchenfeldt und Vera Sacchetti, Paris, 7.1.2011.

blumen aus dem Erzgebirge, Arnsdorfer Seidenblumen mit ihren Seidenblättern, den mit Krepp-Papier umwickelten Blütenstielen und den Staubgefäßen sowie Meissener Porzellan-Scherben. Hieraus gestaltete sie fantasievolle Kopfbedeckungen, bei denen die ungewöhnlichen Bestandteile und Elemente zunächst gar nicht auffallen, aber den Arbeiten einen ganz spezifischen, extravaganten und fröhlichen Charakter verleihen.⁸⁵

Die Zusammenarbeit Cécile Feilchenfeldts mit der Maison Schiaparelli ist lang, intensiv und vielfältig. Für die Haute Couture Kollektion Frühjahr-Sommer 2025 beschäftigte sich Cécile Feilchenfeldt mit der Geschichte und den typischen Motiven des Hauses. So umfasst Look 26 einen transparenten kurzärmeligen Rollkragenpullover, in den auf der Vorderseite mit weißen Perlen eine Trompe l'œil-Schleife eingestrickt ist. Strickpullover mit illusionistischen Motiven wie Krägen, Manschetten, Krawatten, Halstüchern oder Matrosenkrägen verhalfen Elsa Schiaparelli 1927/1928 kurz nach der Gründung ihres Pariser Ateliers zu schneller Bekanntheit. Diese Pullover wurden durch armenische Strickerinnen in Paris für Schiaparelli umgesetzt.⁸⁶ Das Besondere der Pullover war neben ihren augentäuschenden Motiven die gute Passform und die lebendige, leicht melierte Oberfläche, welche durch eine spezielle Technik entstand, bei der zwei verschiedenfarbige Fäden nebeneinander geführt wurden und dadurch eine tweedartige Wirkung vermittelt wurde. Ein Faden andersfarbiger Wolle wurde auf der Rückseite mitgeführt und in regelmäßigen Abständen nach vorne gezogen.

Cécile Feilchenfeldt bezieht sich in ihrem Entwurf auf den berühmtesten dieser Pullover: ein schwarzer Pullover, der mit einem großen weißen, flach aufliegenden Kragen und einer großen weißen Schleife geschmückt zu sein scheint.⁸⁷ Sie greift diese Schleife als Code des Hauses Schiaparelli auf und variiert ihn, indem sie das Motiv mit ihrer modernen Strickmaschine und ihren Nylongarnen übersetzt. Die Schleife kombiniert sie nun nicht mehr mit einem Kragen, sondern sie scheint aus einem mehrfach um den Hals gelegten Schal hervorzugehen.



Cécile Feilchenfeldt tauscht das dichte Gestrick gegen Transparenz und verfremdet dadurch die Anmutung. Durch das enge Anliegen und die Perlen verwandelt sie den Pullover von der bequemen Tagesmode der späten 1920er Jahre in ein elegantes Abendkleidungsstück. Zugleich lässt die prachtvolle Verwendung von Perlen eher an Schiaparellis Konkurrentin Gabrielle „Coco“ Chanel denken, denn Perlen gehören eher zu den Codes der Maison Chanel, sodass ein weiteres Element der Verfremdung hineinkommt, welches Schiaparelli mit ihrer Freundschaft zu den Surrealisten gewiss gefallen hätte. In der Ausstellung werden verschiedene Proben gezeigt, die Cécile Feilchenfeldts Weg zum ausgeführten Entwurf illustrieren. Die Muster belegen die verschiedenen Experimente und das Spiel mit Perlenformen, Farbigkeit, mit dem Schleifenarrangement und belegen große Virtuosität und Fantasie.

⁸⁵ Die Arbeiten sind in der Ausstellung „Future Legacies“ im Center ROG & MAO Slovenia in Ljubljana und anschließend in Schneeberg zu sehen. Siehe den Film zu dem Projekt; <https://voices.skd.museum/made-in-von-sachsen-nach-paris/>, eingesehen am 19.6.2025.

⁸⁶ Die Pullover entstanden unter Aroosiag Mikeälian und ihrem Bruder, vgl. Dilys E. Blum, Ausst. kat. *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Philadelphia Museum of Art 2003-2004, Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts décoratifs, Paris 2004, Philadelphia 2003, S. 13; Ausst. Kat. *Hommage à Elsa Schiaparelli*, Beiträge von Madeleine Delpierre, Billy Boy, Guillaume Garnier und Jack Palmer White, Musée de la Mode et du Costume de la ville de Paris, Palais Galliera, Paris 1984, Paris 1984, S. 120-121. Vgl. Sandy Black, Ausst. Kat. *Knitting. Fashion, Industry, Craft*, Victoria & Albert Museum, London 2012, S. 162 und S. 91 mit Abb. 44. Vgl. eine entsprechende Strickprobe von Madame Azarian von 1927-1928, Palais Galliera Paris, Inv. Nr. 1984.185.1. Schiaparelli berichtet über die Versuche in ihrer Autobiographie: Elsa Schiaparelli, *Shocking Life. The Autobiography of Elsa Schiaparelli*, London 2007 (1. Aufl. London 1954), S. 42-44.

⁸⁷ Victoria & Albert Museum London, Inv. Nr. T. 388-1974; Philadelphia Museum of Art, Inv. Nr. 1969-232-54.



Die zweite Arbeit greift ein aktuelles Thema auf – die Verarbeitung natürlicher Rohstoffe und ihr Beitrag zur Gewinnung von Lösungen im Zuge von Problemen, die durch den Klimawandel resultieren. In Zusammenarbeit mit hors studio entwickelte Cécile Feilchenfeldt Gestricke aus Meer- oder Muschelseide. Das Anliegen des 2016 von Elodie Michaud und Rebecca Fezard gegründeten hors studio bildet die innovative Verwertung von Produktionsabfällen, wobei handwerkliche Techniken und neue Technologien kombiniert werden, zu Produkten für den Innenraum und das Leben.

Die Gewinnung und Verarbeitung von Byssus, der Meer- oder Muschelseide, die aus der „Edlen Steckmuschel“ (Pinna Nobilis) gewonnen wird, zählt inzwischen zu den traditionellen, vom Aussterben bedrohten Gewerken. Wenige Handwerkerinnen wie Chiara Vigo auf Sardinien und solche in Tarent/Apulien beherrschen noch die seit der Antike geläufige Technik der Aufbereitung. Die Fäden dienen der Muschel, um sich am Meeresboden zu befestigen. Sie werden von der Muschel abgeschnitten, gewaschen, eingefärbt und handgesponnen. Durch das Einlegen in Zitronenwasser erhalten sie den charakteristischen goldenen Schimmer. Früher wurde der kostbar glänzende Faden für liturgische Gewänder verwendet. Die Mengen, die aus den Muscheln gewonnen werden können, sind allerdings zu gering, um sie in großem Umfang zu nutzen, sondern sie werden eher für kleinere Gegenstände wie Accessoires verwendet.⁸⁸

Im Falle von dieser Arbeit wurden Abfallfasern verwendet, die bei der Muschelernte an der französischen Atlantikküste anfallen. Diese Byssus-Fasern wurden gereinigt, getrocknet und eingefärbt. An Cécile Feilchenfeldts Strickmaschine entstand daraus ein feines, leichtes, zartes Gestrück. Auf der Vorderseite sind Kupferdrähte eingewebt, welche eine geringe Wärmemission haben und die Sonnenstrahlen reflektieren. Auf der Rückseite sind taschenartige Einsätze eingefügt, die mit kleinen Byssus-Kügelchen gefüllt sind. Auch hier sind die Effekte diejenigen von Isolierung und Frische. Ausgangspunkt für die Konzeption und die Materialwahl bildete die Beschäftigung mit den durch den Klimawandel verursachten Problemen. Die isolierenden Eigenschaften des Byssus und des Kupferdrahts tragen dazu bei, dass Innenräume angenehm kühl gehalten werden können.⁸⁹

cecilefeilchenfeldt.com
hors-studio-25.squarespace.com

⁸⁸ Felicitas Maeder, Les objets tricotés en soie marine. XlVe – XVe siècle, in: Marguerite Coppens (Hrsg.), La maille – une histoire à écrire, Konferenzzakten Troyes 20.-21.9.2009, Association française pour l'étude du textile, Brüssel 2010, S. 77-101; dies., La soie marine du fil des temps, in: Aust. Kat. Au fil de l'or. L'Art de se vêtir de l'orient au soleil-levant, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac 2025, Paris 2025, S. 138-141. Felicitas Maeder betreut ein Projekt zur Geschichte der Meer- oder Muschelseide am Naturhistorischen Museum in Basel, www.muschelseide.ch.

⁸⁹ Siehe Juliette Sebillé, Analyse d'œuvre: Hors-Studio x Cécile Feilchenfeldt, Ateliers d'Art, Juni/Juli 2025, S. 14-15.

Celia Pym

Celia Pym beschäftigt sich seit 2007 mit dem Thema der Reparatur, besonders im Hinblick auf Strick. Sie sammelt alte Pullover, Strickjacken und Socken, ergänzt diese durch Strickeinsätze, repariert sie mit klassischen Techniken und verwandelt sie damit in eigene Schöpfungen. Ihr Anliegen ist die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Bestehenden und zugleich das Aufzeigen der Möglichkeiten der Wiederverwendung von Ressourcen im Rahmen der Überlegungen zur Nachhaltigkeit. Dabei stehen die Persönlichkeiten, die diese Kleidungsstücke tragen oder getragen haben, im Vordergrund. Es handelt sich bei ihr um keine allgemeine Reparatur, sondern um eine, die durch das Individuum, die Person des/der Trägers/-in bestimmt wird. Sie beschäftigt sich intensiv mit der Art des Schadens und dem Ort der Schäden, die Aufschluss darüber geben, wie das Kleidungsstück getragen wird, welchen Belastungen es ausgesetzt ist. Die Aufmerksamkeit wird durch Reparaturen auf Bereiche des Kleidungsstücks gelegt, die ursprünglich nicht im Zentrum des Interesses stehen. Sie beschreibt ihre Arbeit als „Darning is small acts of care and paying attention. The damage, in a way, does the work for me. I respond to it. The mending is slow work to hold the damage in place.“⁹⁰ Das Kleidungsstück mit seinen Schäden, Reparaturen, Tragespuren, Anpassungen der Form steht für den Träger/die Trägerin und vermittelt eine emotionale Beziehung, die an diese Person erinnert oder auf sie verweist. Das Kleidungsstück wird Teil einer Erinnerungskultur.

Das Wort „mending“ besitzt im Englischen eine leicht andere Bedeutung als die deutsche Übersetzung „Ausbessern“ und „Reparatur“. Vielmehr schwingt im Englischen der Aspekt des Kümmerns, der Pflege und des Verheilens mit. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Celia Pym 2013 eine Ausbildung als Krankenschwester abschloss. Beide Bereiche schulten ihre Wahrnehmung in Hinblick des Zustands eines/r Patienten/-in oder eines Textils. Sie beschreibt ihre „Mend“-Events, zu denen Leute beschädigte Textilien bringen können, um dann gemeinsam über Reparaturmöglichkeiten zu sprechen, als eine „combination of being a textile expert, a therapist and a detective: listening to stories about garments – picking up clues about why and how the damage occurred and why it matters to the owner to mend this particular item“.⁹¹

Celia Pym verwendet zumeist die Techniken des Stopfens und des Flickens. Dabei bevorzugt sie, die reparierten Bereiche sichtbar zu machen, so z. B. durch die Verwendung von andersfarbigen Garnen: „It makes visible the change in the garment, its aging and its life. It makes the thing different and new with a fresh colour“.⁹²

Sie vergleicht den langsamen, behutsamen Prozess der Reparatur mit demjenigen des Heilens. Die Reparatur erscheint dabei wie die Narbe am menschlichen Körper.

Celia Pym studierte 1997-2001 Visual and Environmental Studies (sculpture) an der Harvard University MA (BA (hons)) und 2002-2003 am PGCE Art and Design, Institute of Education am University College London. Ihren MA legte sie 2006-2008 im Bereich Constructed Textiles am Royal College of Art in London ab. 2011-2013 machte sie ihr Post Graduate Diploma für Adult Nursing am Kings College London.

Ihre Arbeiten waren in der Endauswahl für den Woman's Hour Craft Prize (2017) und den Loewe Craft Prize. Sie unterrichtet im Bereich Textil am Royal College of Art. 2022 erschien ihr Buch „On Mending: Stories of Damage and Repair“.

Ihre Arbeiten befinden sich in den Sammlungen des Crafts Council, des Nouveau Musée National de Monaco und des National Museum von Norwegen. In zahlreichen Einzelausstellungen u. a. in London, Cheonju (Korea) stellt sie Aspekte ihrer Arbeit vor, zuletzt „SOCKS: the art of care and repair“ in der NOW Gallery, London (2024). Ihre Arbeiten wurden mit zahlreichen Stipendien und Artist's Residencies ausgezeichnet.

Celiapym.com



⁹⁰ <https://celiapym.com/contact/>, eingesehen am 16.7.2025.

⁹¹ Celia Pym, On Mending. Stories of damage and repair, Chalford 2022, S. 12-13.

⁹² Ebd., S. 16.



Spitze

Die Geschichte der Spitze ist vielfältig. Verschiedene Zeiten und Regionen haben Sonderformen hervorgebracht wie die Flechtspitze der Renaissance, die venezianische Reliefspitze (Point gros de Venise), die Valenciennes-Spitze des 18. Jahrhunderts (geklöppelte Leinenschlagspitze mit Netzgrund), die Mechelner und die Brüsseler Klöppelspitze, die irische Häkelspitze, Spitze aus St. Gallen und Chantilly. Inzwischen konzentriert sich ein Großteil der manufakturellen Spitzenproduktion auf den Bereich Calais-Caudry im Nordosten Frankreichs, der andere in der Schweiz.

Die einzelnen Formen der Spitze können durch Stege oder durch einen Netzgrund (Netzgrundspitze) verbunden werden.

Spitze (spizza - Garngeflecht) ist seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aus Norditalien, aber auch aus Frankreich und Flandern überliefert. Die italienische Reticella-Spitze, die sich aus der Durchbrucharbeit entwickelte, ist durch ihren geometrischen Aufbau und die konzentrische Komposition gekennzeichnet. Aus einem Stoff in Leinwandbindung werden Fäden gezogen und die dadurch entstandenen Stege im Knopflochstich umstickt. Die Löcher werden mit diagonalen Fäden gefüllt und anschließend umstickt.

Bei der „echten“ Spitze wird zwischen Klöppel- und Nadelspitze unterschieden. Bei beiden handelt es sich um additive Techniken im Unterschied zu Arbeiten, bei denen ein Spitzeneffekt durch subtraktive Techniken entsteht – durch Schneiden oder Fadenzug. Diese letzten Techniken bilden Teil der Weißstickerei. Die bekannteste Variante bildet hierbei die Richelieu- oder Ausschnittstickerei.

Frühe Beispiele für Spitze finden sich in der venezianischen Weißstickerei, bei der das Trägermaterial nach der Arbeit entfernt wurde, so dass die durchbrochenen Stellen durch feine Fadenverschlingungen gefüllt werden konnten. Im Italienischen wird Spitze entsprechend als „punto in aere“ („Nähstiche in der Luft“) bezeichnet. Bei dieser Art von Spitze werden unterschiedliche Stichvariationen für diverse Arten von Durchbrüchen verwendet, welche wiederum mit verschiedenen Spitzenstichen gefüllt werden können.

Für die Anfertigung der Spitze gab es Musterblätter, die von Verlagen herausgegeben wurden. Sie dienten den Heimarbeiterinnen als Vorlage für das Ausfertigen von Teilspitzen, die dann zu größeren Stücken zusammengesetzt wurden.

Die Nadelspitze

Bei der Nadelspitze (franz. dentelle à l'aiguille), die sich aus der Ausschnittstickerei entwickelt hat, entstehen spitzenartige Gebilde durch unterschiedliche Stichvariationen innerhalb von Ausschnitten. Hierzu werden zunächst werden entsprechend einer Musterzeichnung sog. Trassierfäden gespannt. Dieses Grundgitter wird dann im Knopflochstich umstickt. Es werden Verbindungsfäden gezogen, umstickt und die Zwickelflächen gefüllt. Gearbeitet wird mit Leinengarn. Im Schlingstich werden die dichten, festeren Partien, das Vollwerk (le mat), gefertigt. Kleine Öffnungen im Vollwerk werden als „Portes“, vom Vollwerk eingefasste offene Partien als „Jours“, ihre ornamentalen Füllungen wiederum als „Modes“ bezeichnet. Diese Bezeichnungen wurden für die Klöppelspitze übernommen.⁹³

Nadelspitze wird heute noch in Alençon („Point d'Alençon“, Département Orne, Normandie) gefertigt und wurde 2010 zum Unesco-Weltkulturerbe erklärt. Schon Mitte des 17. Jahrhunderts wurde hier „point coupé“ oder „point de France“ gefertigt. Seit 1830 wurde diese Spitze auch in Bayeux bei Lefébure hergestellt.

Bei der Alençon-Spitze handelt es sich um eine Netzgrundspitze aus regelmäßigen Maschen im Schlingstich, welche durch Umwickeln verstärkt werden. Als Charakteristikum gilt eine reliefartige Umrandung der Musterkonturen, wodurch die Spitze eine klare und markante lineare Ausprägung erhält.

1665 wurde unter Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay (1619-1683), die Manufacture Royale de Dentelle gegründet. Es wurde hier die modische venezianische Spitze kopiert. Die französischen Produkte wurden durch Einfuhrverbote sowie ein staatliches Monopol unterstützt. Wie in vielen anderen Bereichen wollte Colbert die Ausgaben des Königshauses und Adels für modische Luxusprodukte im Land konzentrieren und zugleich Aufträge aus dem Ausland heranziehen.

Angesichts der Bedeutung und Durchsetzungsfähigkeit der maschinellen Spitzenproduktion seit dem 19. Jahrhundert wurden Initiativen eingeleitet, um die handwerkliche Kultur der Spitze zu bewahren: 1976 wurde das „Atelier national du Point d'Alençon“ gegründet, wo heute noch die 10 (ehemals 12⁹⁴) Arbeitsschritte der Nadelspitze unterrichtet und Arbeiten im staatlichen Auftrag ausgeführt werden.

⁹³ Vgl. Gisela Framke (Hrsg.), Spitze, Luxus zwischen Tradition und Avantgarde, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Heidelberg 1995, S. 193.

⁹⁴ Ebd., S. 194.

Häkelspitze

Die Häkelspitze, die besonders in Irland im 19. Jahrhundert bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts in Heimarbeit entstand, ahmt die Nadelspitze in der Häkeltechnik nach. Hierfür wird die Häkelnadel, eine lange, an der Spitze mit einem Häkchen versehene Nadel verwendet. Das Häkchen nimmt den Faden auf, durch den Schlingen entstehen, durch den wiederum der Faden hindurchgeführt wird, um die folgende Schlinge oder Masche zu bilden. Gearbeitet wird mit feinem Leinen- oder Baumwollgarn. Die Ornamentformen werden angefertigt und dann durch Netzgrund oder Stege verbunden.

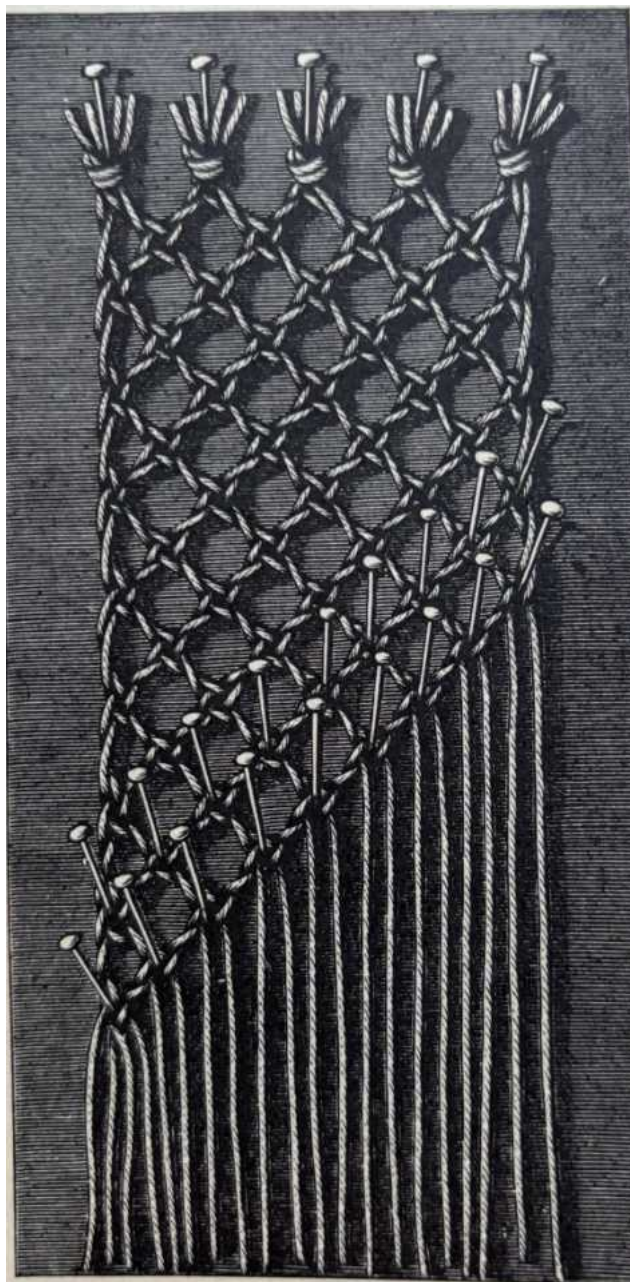


Abb. 976.
EINFACHER LÖCHERSCHLAG.

Die Klöppelspitze

Das Klöppeln (dentelle aux fuseaux oder Cluny-Spitze) entwickelte sich aus der Flechtspitze⁹⁵ und erfolgte per Hand, indem an hölzernen, gedrehten, spindelförmigen Klöppeln (Spulenträgern) befestigte Leinenfäden durch Verkreuzen, Verknüpfen, Verdrehen und Verschlingen – den sog. Schlägen – nach auf einem Klöppelkissen aufgebrachten Mustervorlagen (Klöppelbrief, „carte lyonnaise“) verbunden wurden. Neben dem rollenförmigen Kissen kann auch eine flache Unterlage bevorzugt werden wie z. Bsp. in Belgien oder Frankreich.

Der Klöppelbrief enthält alle Angaben zum Erstellen der Spitze – Material, Mustervorlage, Einstichpunkte für das Setzen der Nadeln. Die Nadeln dienen zur Führung der Fäden bei der Musterausfertigung. Erfolgt die Klöppelarbeit frei ohne Mustervorgabe wird von Freihandspitzen gesprochen.

Zur Fixierung von Verkreuzungsstellen werden vorübergehend Stecknadeln verwendet. Je nach Komplexität des Musters konnte die Anzahl der Klöppel bis zu mehrere Hundert Stück betragen. Das Klöppeln entstand wie das Häkeln ursprünglich als Form des Randabschlusses eines Gewebes und basierte auf dem Fransenknüpfen.

In der Regel wird mit reißfestem Leinengarn, seltener mit Garn aus Seide oder Baumwolle gearbeitet. Für besonders wertvolle Arbeiten können auch Metallfäden aus Gold, Silber oder Kupfer eingesetzt werden. Hierfür wird mit speziellen Klöppeln gearbeitet, bei denen sich am Kopf Siegelack findet, durch den das Holz vor dem Einschneiden des Materials geschützt wurde. Es wurde mit Plätt- und Gespinstfäden gearbeitet. Dabei durfte der glatte Plätt nicht verdreht werden und wurde deswegen an einem speziellen Klöppel mit Haken geführt.

Unterschieden wird zwischen dem Formen- und Leinenschlag. Beim Formenschlag wird ein aktiver Faden über drei passive Fäden geführt, woraus der Effekt eines Gewebes in Leinwandbindung mit Kett- und Schussfäden entsteht. Dieser Schlag wird zur Herstellung von rechteckigen Formen und Bändern verwendet. Beim Leinenschlag wiederum wird ein aktives Fadenpaar durch mehrere passive Fadenpaare geführt.

Als eine der frühesten Anleitungen zum Klöppeln gilt das Musterbuch „Le Pompe“, das um 1557 in Venedig erschien. Das Klöppeln gelangte über Italien nach Spanien und von dort in die spanischen Niederlande (das heutige Belgien) und Frankreich und schließlich auch in Gegenden wie das Erzgebirge.

⁹⁵ Bei der Flechtspitze der Renaissance (14.-16. Jahrhundert) handelt es sich um eine Besatzspitze von zumeist strengen geometrischen Mustern.

Im Laufe der Zeit haben sich unterschiedliche Klöppelarten herausgebildet, die nach Muster, Technik und Material unterschieden werden. Differenziert wird zudem nach Epochen und Regionen. Bedeutende Zentren für Klöppelspitze bilden Italien mit der sog. Mailänder Spitze, Brüssel und Brügge, Tondern in Dänemark, Honiton/Devon in England und das sächsische Erzgebirge in Deutschland mit Zentrum Schneeberg.

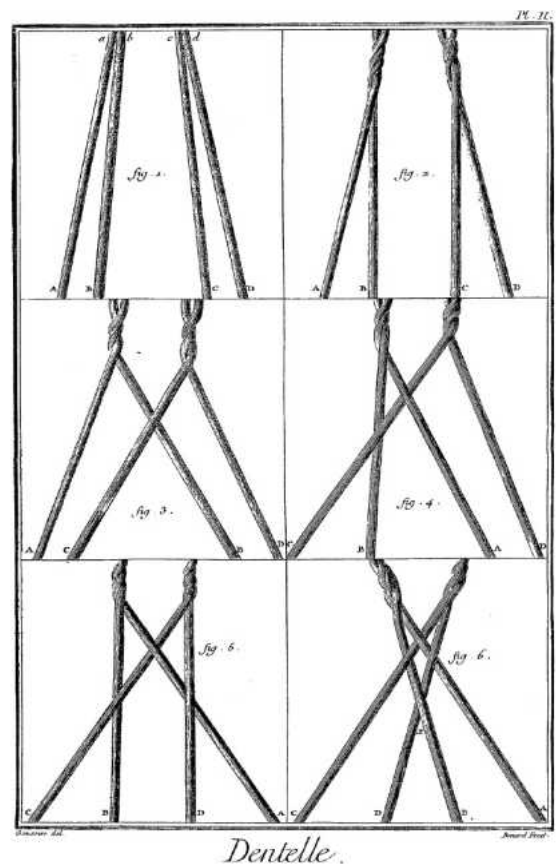
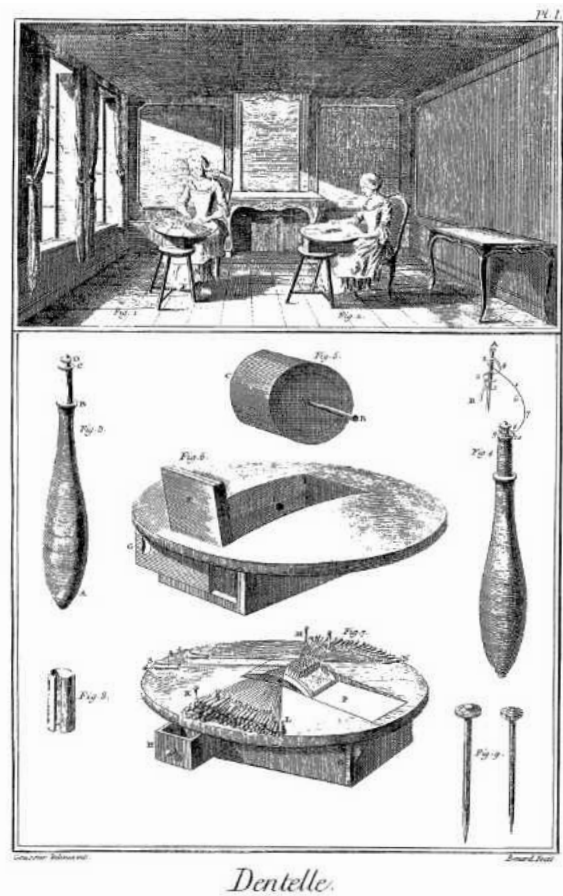
Die Schneeberger Spitze wurde um 1910 mit neuen Mustern des Zeichenlehrers Paul Rudolph an der Staatlichen Spitzenklöppelmusterschule belebt. Die Schneeberger Spitze wird auch als Bänderspitze bezeichnet, welche mit nur wenigen Klöppelpaaren – es handelt sich um sechs bis acht Paare –, auskommt und in einem dickeren Leinenfaden in der elegant-dynamischen Formensprache des zeitgenössischen Jugendstils ausgeführt ist. Charakteristisch ist ein im Vergleich stärkeres Material und das Anliegen nach einer schnelleren Ausfertigung.

Auch in Franken, in Abenberg/Landkreis Roth, zeugen ein Klöppelmuseum und eine daran angebundene, im Jahre 1913 gegründete Klöppelschule von der Bedeutung der Klöppelkunst.

In Tiefenbach im Oberpfälzer Wald wurde 1907 eine königliche Klöppelschule gegründet, um für Frauen eine Möglichkeit des Nebenerwerbs durch Handklöppeln zu schaffen. Diese Idee, Frauen auf dem Lande in traditionellen handwerklichen Techniken auszubilden und ihnen damit eine Verdienstmöglichkeit zu öffnen, findet sich überregional in den Jahren um 1900. In der Oberpalz lassen sich als weitere Klöppelzentren Schönseen und Stadlern nennen.

2016 wurde das Spitzenklöppeln im Oberpfälzer Wald in die Bundesliste des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann Klöppelspitze auch maschinell hergestellt werden. Da die Maschine keine runden Textilien oder komplexe Muster fertigen kann, entsteht zumeist Meterware in Form von Borten.



Spitzenarten

Es werden verschiedene Spitzenarten nach Herstellungsweise, Region und gestalterischen Charakteristika unterschieden.

Blonde bezeichnet eine aus ungebleichter cremefarbender Seide hergestellte Klöppelspitze. Sie erfreute sich besonderer Beliebtheit im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Bei der **Applikationsspitze** wurden Spitzenmotive auf einen Grund aufgestickt. Dieser war zunächst geklöppelt. Mit Erfindung der Tüllmaschine 1808 konnte Spitze allerdings schneller und preiswerter gefertigt werden, bevor später komplexe Spitzenmuster auf den Leavers-Webstühlen hergestellt werden konnten. Nach der Produktion von Tüll bildeten sich seit 1808 Heimindustrien zum Besticken von Tüll, besonders in Irland und Belgien (Tüllstickereispitze).

Bei der **Guipure** (franz. guiper = umhüllen) handelt es sich um eine Nadelspitze, bei der entlang einer vorgefertigten Zeichnung Trassierfäden gespannt werden, welche dann im Knopflochstich umstickt werden, wobei die entstehenden Flächen mit Verbindungsfäden gefüllt werden. Auch dickere Fäden können eingefügt werden.

Die seit dem 17. Jahrhundert bestehende **Chantilly-Spitze** war ursprünglich eine besonders feine Klöppelspitze, die seit dem 18. Jahrhundert vorzugsweise in Seidenfäden hergestellt wurde. Die Spitze war, besonders in Schwarz, gerade im 19. Jahrhundert beliebt und konnte auch seit 1844 auf Leavers-Webstühlen gefertigt werden. Kennzeichnend für die nach dem Ort Chantilly benannte Spitze ist der feinmaschige, transparente Grund, klar konturierte, durch einen dünnen Faden (cordonnet) eingefasste Motive und die Vielfalt von Details, wobei sich besonders Blumenmotive großer Beliebtheit erfreuten. Im 19. Jahrhundert wurde diese Art von Spitze auch in verschiedenen Orten Nordfrankreichs wie Bayeux und Caen, in Belgien, aber auch in England und im Erzgebirge hergestellt. In Bayeux war besonders die Manufaktur von Auguste Lefébure bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgreich. Lefébure war besonders durch die Erfindung einer Spitze mit feinen Schattierungen bekannt geworden, die dann auf den Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Erfolge feierte.

Die kräftige **Mailänder Spitze** zählt zu den Bändchenspitzen, die als Besatz konzipiert sind. Sie ist durch dicht geklöppelte florale Motive gekennzeichnet.

Die **Venezianische Spitze** wiederum ist eine Reliefspitze aus Leinengarn, die ihren Höhepunkt im Barock erfuhr. Sie ist charakterisiert durch Komplexität, Dichte, klare Rapporte und eine kontinuierliche Abfolge.

Die äußerst zarte, ursprünglich in den Niederlanden entwickelte **Valenciennes Spitze** ist aus sehr feinem Leinengarn hergestellt. Sie wurde mit drei verschiedenen Maschengründen gefertigt, die bestimmten Zeiten zwischen 1650-1830 zuzuordnen sind. Sie ist relativ flach und glatt gehalten.

Die **Mechelner Spitze** ist nach einem der bedeutenden Spitzenzentren in Belgien benannt. Bei dieser Klöppelspitze werden die Formen von dem Cordonnetfaden, einem stärkeren Konturfaden, umschlossen. Die kleinteiligen, feinen Muster zeigen bevorzugt Blumen und Girlanden.

Die **Brüsseler Spitze** erlebte ihren Höhepunkt in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Diese Klöppelspitze umfasst eine Fülle verschiedener Motive und ist durch kontrastreiche Partien bestimmt, die durch die Füllung von Bereichen in verschiedenen Schlägen resultiert. Kennzeichnend ist ein feines bandartiges Relief.

Die ursprünglich aus Belgien stammende **Duchesse Spitze** ist durch die Kombination verschiedener Spitzentechniken wie Klöppel- und Nadelspitze sowie die Verwendung unterschiedlicher Fadenstärken und Schlägen für die Füllungen gekennzeichnet. Die Konturen werden durch das Umschließen mit einem Cordonnet- oder Seidenfaden betont. Beliebt waren üppige Blumenmotive, die durch Stege verbunden sind.

Das Klöppelmuseum in Abenberg

Vom Klöppelmuseum in Abenberg wurden Leihgaben für die Ausstellung zur Verfügung gestellt. Das Ziel des Museums ist es nicht nur, die Geschichte des Klöppelns insgesamt und in Abenberg zu zeigen, sondern auch Interesse für das Klöppeln zu wecken. Kerstin Bienert, die Direktorin des Museums, beschreibt das Anliegen: „Hier trifft Tradition auf Innovation, Sorgfalt auf Kreativität, Handwerk auf Kunst!“

Eine Spezialität in Abenberg sind Metallspitzen: „Urkundlich nachgewiesen ist das Klöppeln in Abenberg erstmals 1771. Die Nonnen des hiesigen Klosters Marienburg führten es aber schon ca. hundert Jahre früher ein. Bis Ende des 18. Jahrhunderts fertigte man in Abenberg ausschließlich Leinenklöppelspitze. Im 19. Jahrhundert entstand hier ein bedeutendes Zentrum der Produktion von Gold- und Silberspitzen, die in die ganze Welt geliefert wurden. Konnte sich echte Goldspitze nur der Adel und die Kirche leisten, so verbreitete sich im 19. Jahrhundert ein Material, das glänzte wie Gold und Silber, aber erschwinglich war: die sogenannten „leonischen Waren“. Aus unedlem Metall hergestellte

Metallfäden wurden vergoldet oder versilbert oder Garnfäden wurden mit dünnen, vergoldeten Silber- oder Kupferdrähten umspinnen. 1913 wurde die Abenberger Klöppelschule als textile Berufsfachschule gegründet und existiert noch heute!“ [...] An kaum einem anderen Ort kann man die rare Metallklöppelspitze in so vielen Mustervariationen bestaunen.“ (Kerstin Bienert)

Abenberg wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem international bedeutenden Zentrum für Metallspitze mit weltweiten Exporten.⁹⁶ Zwei Drittel der produzierten Waren wurden ins Ausland verkauft, während ein Drittel im Inland vertrieben wurde. Mehrere Firmen, darunter „Gebrüder Aurnhammer“ ließen hier Spitzen fertigen. Über sog. Zwischenmeister wurden die Aufträge in Heimarbeit ausgeführt.

⁹⁶ Zur Geschichte der Metallspitzenfertigung in Abenberg siehe Kerstin Bienert, *Edler Glanz – Gold- und Silberspitzen aus Abenberg*, in: Wolfgang Wüst (Hrsg.), *Regionale Wirtschafts- und Industriegeschichte in kleinstädtisch-ländlicher Umgebung*, Stegaurach 2015, S. 93-111.



Das 1981 gegründete Klöppelmuseum Abenberg sieht es als Aufgabe, das historische Erbe zu bewahren und sieht sich zugleich „der Weiterentwicklung der Klöppelspitze verpflichtet. In wechselnden Sonderausstellungen mit zeitgenössischen Künstler*innen greift das Museum besondere Aspekte der Spitzenkunst auf und legt dabei einen besonderen Fokus auf moderne Interpretationen des Klöppelns.“

So findet seit 2013 alle zwei Jahre die Ausstellung „Spitzen-ART – Kunst und Spitze im Dialog“ statt:

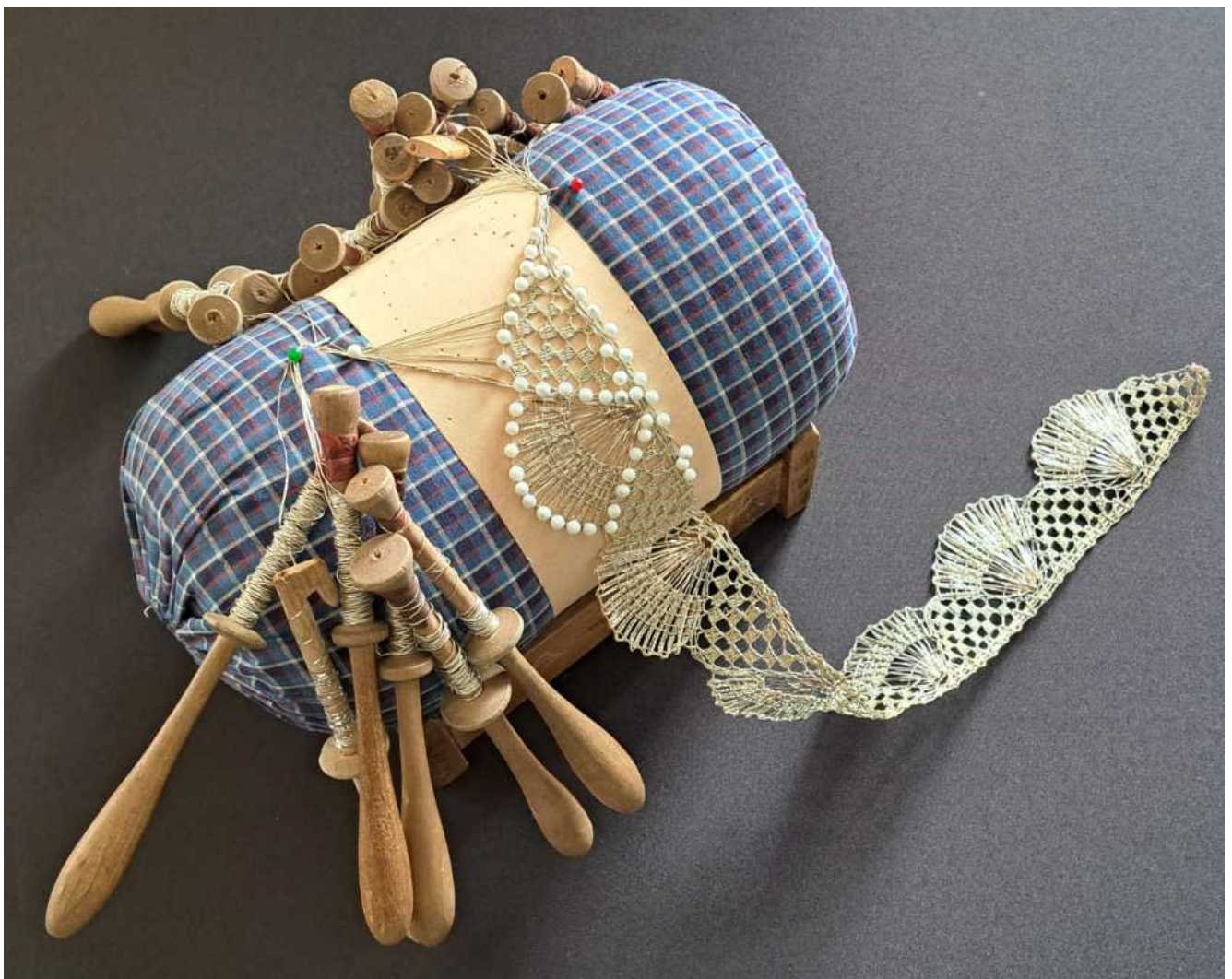
„Künstler*innen unterschiedener Gattungen (Malerei, Fotografie, Textil, Skulptur, Medien, Klangkunst, Objekt- und Installationskunst, Angewandte Kunst, u.a.) setzen sich mit den vielfältigen Facetten der Spitze in ihrer Struktur und Technik, sowie mit der Kulturgeschichte des Kunsthandwerks Klöppeln auseinander und präsentieren im Dialog dazu ihre eigenen künstlerischen Positionen. Sie lassen sich von der Spitzentradition zu einer individuellen künstlerischen Antwort inspirieren. Die Verbindung von freier und

angewandter Kunst eröffnet so neue, spannende Sichtweisen auf alte Techniken. Es entsteht ein Dialog, ein kommunikativer Prozess zwischen der Kunst und dem Kunsthandwerk, aber auch zwischen den Kunstwerken und den Betrachtenden.“

Zudem findet ebenfalls alle zwei Jahre ein Klöppelfest auf der Burg statt, das als Treffpunkt der Klöppel-Szene gilt.

Klöppelmuseum Abenberg
Burgstr. 16
91183 Abenberg

burg-abenberg.de
burgmuseum-abenberg.de
kloepfmuseum-abenberg.de
info@kloepfmuseum-abenberg.de
klug-kloepfmuseum.de (Ute Klug: Klöppelkurse in Abenberg)



Webspitze

Im 19. Jahrhundert wurden im Rahmen der industriellen Revolution auch für die Spitzenherstellung Maschinen erfunden. Bereits 1808/1809 wurde in Nottingham durch John Heathcoat (1785-1861) der Bobinet (Bobbinet)- oder Old Loughborough-Webstuhl entwickelt, auf dem feiner Tüll, der Netzgrund für die Spitze, mechanisch hergestellt werden konnte. Der Bobinet-Webstuhl basierte auf einer geknoteten Webtechnik, bei der die Schussfäden auf einer schmalen Spule (Bobine) zwischen den Kettfäden hindurchgeführt werden und diese dabei umschlingen, wodurch der Tüll robuster und geschmeidiger wurde. Gewebt wurde mit Fäden aus Seide, Wolle, Baumwolle oder Leinen. John Heathcoats Klöppelmaschine wurde 1813/1814 durch John Leavers weiterentwickelt, indem er Jacquard-Techniken für die Spitzenherstellung übernahm. Mit der Übertragung des von Joseph-Marie Jacquard (1752-1834) entwickelten Prinzips erfolgte die Steuerung der Webstühle über Lochkarten. Wurden diese Tüllwebmaschinen zunächst per Hand angetrieben, passierte dieses ab 1834 auch mit Dampfkraft. Es wird ein feiner Tüllstoff gewebt, der dann per Hand oder Maschine bestickt wurde, so dass eine Spitze entstand.

Von Nottingham aus gelangte diese Erfindung früh trotz der ursprünglichen Einfuhrverbote durch Schmuggler nach Calais (1816), Caudry (1823/1825) und Lyon, den französischen Spitzenzentren. 1850 wurden die Webstühle zum ersten Mal anstelle mit den sonst üblichen Baumwoll- mit Seidenfäden bespannt.

Im Jahr 1952 waren in diesen Städten noch 1390 Webstühle aktiv, davon 400 in Calais und 360 in Lyon und Saint Quentin. 1950 existierten noch 230 Spitzen-Ateliers; 2001 waren es 40 und 2018 lediglich 15.

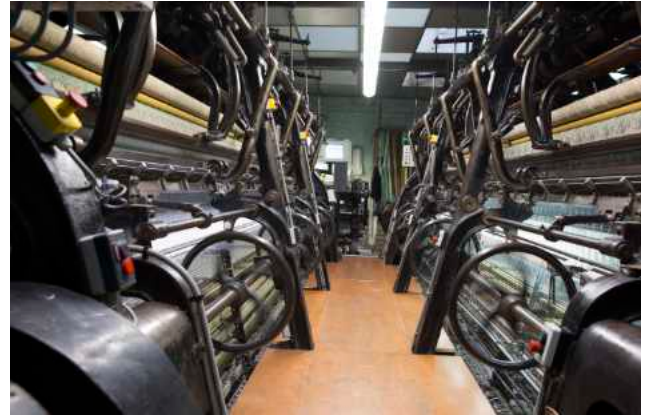
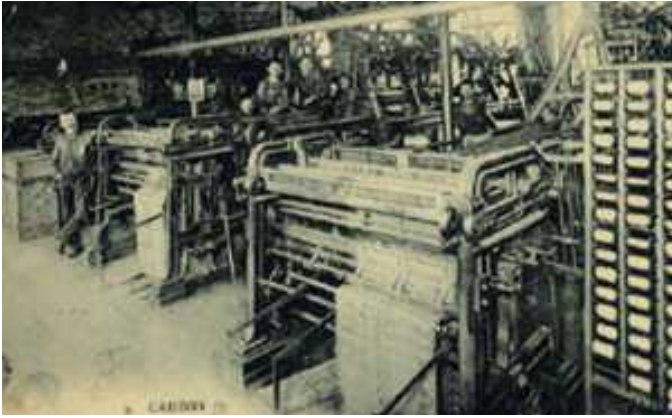
1955/1958 entwickelte Karl Mayer die sog. Raschelmaschine, eine Kettenwirkmaschine, durch die es möglich wurde, Spitze sehr viel preiswerter zu produzieren, wobei es sich hier eher um eine gestrickte als um eine gewebte Spitze handelt. Auch für die Klöppelspitze wurde 1748 durch Thomas Wadford ein mechanisches Verfahren entwickelt, das 1894 durch die Gebrüder Malhère verfeinert wurde. Dabei wird ebenfalls auf die Jacquard-Technik zurückgegriffen. Seit 1902 entstehen besonders in der Gegend um Puy-en-Velay maschinell hergestellte Klöppelspitzen. In Frankreich wird zwischen mechanischer Web- (dentelle tricotage) und Häkelspitze (dentelle tissage) unterschieden. Die Dentelle tricotage wurde durch die Einführung von neuen Spitzenmaschinen, Jacquardtronic (1982) und Textronic (1991), verbessert. Seit 1990 wird auch mit computerbetriebenen Jacquardwebstühlen gearbeitet. Als Unterscheidungskriterium zwischen maschinell hergestellter und in Frankreich auf alten Leavers-Webstühlen des 19. Jahrhunderts produzierter Spitze wurde 1958 die Qualitätsbezeichnung „Dentelle de Calais“ (seit 2015 „Dentelle de Calais-Cau-

dry“) eingeführt. Bereits 1883 organisierten sich die Tüll- und Spitzenwerkstätten in der Chambre Syndicale des Fabricants de Tulle und 1935 in der Fédération Française des Dentelles et des Broderies (FFDB).

Das Verfahren der Spitzenproduktion entspricht weitgehend demjenigen des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der Einbeziehung des Computers, besonders bei der Genese des Musters. Nachdem das Muster der Spitze vom l'esquisseur entworfen ist, z. T. unter Rückgriff auf und Inspiration durch das Archiv des Hauses, wird der abgenommene Entwurf durchgepaust und abgezeichnet. Ausgehend von der Zeichnung auf Millimeterpapier werden die Markierungen für die Lochkarten entwickelt (le metteur en carte). Diese Zeichnung wird digitalisiert, damit darauf basierend das Muster in eine Jacquard-Lochkarte übertragen werden kann. Die Lochkarten werden entweder per Computer gestanzt oder im traditionellen Verfahren per Hand an einer speziellen Maschine, die mit Pedalen arbeitet.

Bei der Webspitze müssen zunächst die dünnen Kupferspulen aus den Schlitten herausgenommen (l'écosseur, l'écosseuse) und die Spulen von Fadenresten gereinigt werden (l'extirpeur, l'extirpeuse). Der Webstuhl wird vorbereitet, indem die Kettfäden durch die feinen Rillen der Spulen hindurch gespannt werden (le bobineur, la bobineuse). Auf doppelten Messingscheiben (engl.: bobbin, franz.: bobine) von ca. 6 cm Durchmesser werden 70-150 m lange Fäden aufgerollt (le remontuer, la remonteuse). Für das Weben der Spitze sind je nach Muster 100 bis 300 solcher Scheiben im Einsatz. Die Lochkarten des Jacquard-Webstuhls steuern die Bewegung der Platinen (spezielle Haken, die an Hebeschnüren befestigt sind), wodurch die Kettfäden geleitet werden und durch den Fadendurchschuss das Muster entsteht. Nach dem Webvorgang wird die Spitze genauestens geprüft (la visituese), per Hand korrigiert (la raccommadeuse) und schließlich per Hand ausgeschnitten (l'écailleuse). Die Spitze kann durch verschiedene Verfahren weiterbearbeitet werden – durch Färben (le coloriste) und Besticken. Das Besticken kann per Hand in der Lunéville-Technik erfolgen oder durch weitere Maschinen wie der handgeführten Cornely- oder Kurbelstickmaschine, mit der Stickereien im Kettstich ausgeführt und Bänder und Kordeln befestigt werden können (um 1865). Mit der Beyroux-Maschine werden Spitzen durch Kordelstickereien verfeinert (Patent 1885). Es folgt nach jedem Arbeitsgang eine abschließende Kontrolle.

Auch wenn die Spitzenzentren in Calais Caudry ihre Traditionen pflegen, so sind sie stets offen für neue Farben und aufgedruckte Muster und ungewöhnliche Materialkombinationen wie Mohair-Spitze und folgen in den Entwürfen zeitmodischen Tendenzen, lassen neue Muster entwickeln oder passen bestehende dem veränderten Zeitgeschmack an.



Sophie Hallette



Die 1887 durch Eugène Hallette gegründete Firma Sophie Hallette in Caudry begann mit sechs Leavers Webstühlen.⁹⁷ Als Eugène Hallette im Jahre 1909 starb und die Firma von seiner Witwe übernommen und weitergeführt wurde, war die Zahl auf fast 400 Webstühle mit 140 Mitarbeitern angestiegen. 1942 wurde der Betrieb von Etienne Lescroart erworben. Die 1950er und 1960er Jahre waren wie für andere Spitzen-Webereien auch für Sophie Hallette eine erfolgreiche Zeit: Die Häuser arbeiteten mit den nach dem Krieg aufstrebenden Pariser Modeateliers wie Christian Dior, Jeanne Lanvin, Carven oder Pierre Balmain zusammen. Internationale Wahrnehmung erfährt das Haus sowie dasjenige von Riechers Marescot, dadurch, dass die Spitze für Modeentwürfe für Hollywood Stars wie Marilyn Monroe oder Elisabeth Taylor verwendet wird. Auch Jackie Kennedy trug 1962 eine Mantilla aus schwarzer Spitze von Sophie Hallette. 1967 eröffnete die Firma einen Showroom in Paris.

Sophie Hallette erwarb 1985 die Tüllfirma Mélayers in Caudry und 1997 unter Bruno Lescroart die 1880 eingerichtete Maison Marescot (35 Leavers-Webstühle), welche selbst 1956 das Haus Riechers gekauft hatte (Riechers Marescot). Das Haus Riechers Marescot zählt zu den bedeutendsten Spitzenherstellern für die Haute Couture und das Prêt-à-porter.

Zwischen 1986 und 1996 restaurierte Sophie Hallette 40 alte Bobinetten-Webstühle, die heute wieder zur Herstellung von hochwertigem Tüll verwendet werden. 1990 kam die Firma La Caudrésienne, eine 1898 gegründete Färberei, 1998 die Firma EuroDentelle, die auf das Weben von Lingerie-Spitze auf Leavers-Webstühlen spezialisiert ist, und 2003 die Firma Lace Clipping in Calais hinzu, in der Spitze aus- und zugeschnitten wird, sowie die Manufacture de Dentelle de Caudry (MDC), die Spitze für Bekleidung und Möbel produziert und über ein umfangreiches Muster-Archiv und Webstühle verfügt

⁹⁷ Zu Sophie Hallette siehe: Antoine Besson, *De fils et de fonte: la dentelle mécanique au sommet* – Sophie Hallette, *Geste/s*, No. 7 – Éloge de la légèreté, Herbst 2023, S. 170-177.



Seit 2013 wird Sophie Hallette von Romain Lescroart geleitet. Das Haus Sophie Hallette betreibt 109 Leavers-Webstühle und kümmert sich engagiert um seine und die regionale Spitzentradition.

Sophie Hallettes Spitzen werden in den Haute Couture- und Prêt-à-porter-Kollektionen der großen Modehäuser verwendet, darunter Dolce & Gabbana, Dior, Valentino, Gucci, Elie Saab, Chanel, Yves Saint Laurent, Givenchy, Iris van Herpen, Maison Martin Margiela, Jean-Paul Gaultier oder Maison Elsa Schiaparelli. Auch die Spitze für international wahrgenommene Brautkleider wie diejenigen von Catherine Middleton, Duchess of Cambridge, nach einem Entwurf von Sarah Burton für Alexander McQueen (2011) und von Amal Clooney von Oscar de la Renta (2014) stammte von Sophie Hallette.

Seit April 2016 ist Chanel Anteilsinhaber des Hauses. Im gleichen Jahr erwarb Sophie Hallette Maison Codentel, die auf Baumwollspitze spezialisiert ist.

Bei Sophie Hallette werden unterschiedliche Tulle und Spitzen hergestellt, in diversen Farben, mit reicher Dekoration durch Perlen, Strass oder Rhodoid, Chenille, Wolle, Schleifenband, durch Hand- oder handgeführte Maschinenstickerei. Dabei werden verschiedene Arten von Spitzen gewebt. Das Haus erfüllt alle Wünsche von eher traditionellen Mustern bis zu neuen modischen oder avantgardistischen Entwürfen, von eher schlichterem Erscheinungsbild bis zu aufwändiger, prachtvoller Dekoration, von klassischem Weiß und Schwarz zu allen denkbaren Farben.

In der Ausstellung werden Spitzen gezeigt, die mit Flachs- und Mohair-Stickerei in der Beyroux-Technik verziert sind.

Sophiehallette.com

OODD-Studios - Susanne Ostwald und Magdalena Sophie Orland

In der Ausstellung sind drei Ensembles sowie vorbereitende Studien aus dem insg. 14 Ensembles umfassenden Projekt „Orlando“ zu sehen. Der Name bezieht sich auf die Roman-„Biographie“ Virginia Woolfs (1928), die das Leben eines jungen Adligen Orlando im elisabethanischen England schildert. Orlando verwandelt im Laufe der Zeit sein Geschlecht und wird im 18. Jahrhundert zu einer Frau. Basierend auf den Erfahrungen Orlandos setzte sich Virginia Woolf mit den verschiedenen Erwartungen auseinander, die an die Geschlechter herangetragen wurden und beschrieb zugleich den kulturellen und historischen Hintergrund.

Angeregt durch den Roman und das Spiel mit den Geschlechtern entwarfen Susanne Ostwald und Magdalena Sophie Orland eine Couture-Kollektion. Auch der Film von Sally Potter (1992) mit seiner Ausstattung und den Kostümentwürfen von Sandy Powell diente als Inspiration. Die Textildesignerin Magdalena Sophie Orland beschäftigte sich mit elisabethanischen Spitzen und übersetzte sie mit Hilfe moderner Technik in zeitgemäße Entwürfe, während die Modedesignerin Susanne Ostwald sie in dreidimensionale Kleidungsstücke einband.

Neben der handgefertigten Spitze wurden in der Kollektion Seidenorganza, Samt sowie leichte Baumwoll- und Viskose-Stoffe verwendet. Durch den Einsatz moderner Materialien konnten die traditionellen Schneidertechniken nicht einge-

setzt werden, sondern mussten neue Wege der Konstruktion erprobt werden, sodass sich in den Entwürfen auf ästhetische und gestalterische Weise Tradition und Moderne verbinden: „The individual cuts were designed traditionally and then transferred to 3D templates and frames onto which the garments were applied by stretching the lines horizontally and vertically and manually setting the connection points.“⁹⁸

Die eigens entwickelte zeitgenössische Spitze entsteht aus Materialien wie Vinyl, Seide oder flüssigem Acryl und wird in einem Schmelzverfahren mit Hitze und Druck handgefertigt. Die Grundlage der verschiedenen „Spitzen“-Projekte von OODD bilden CoreCoat-Garne – ummantelte Garne, die ursprünglich als „Effektgarne“ im Automobilbereich eingesetzt wurden. Durch die Verwendung von thermoplastischem Polyurethan (TPU) besitzen diese Garne eine hohe Licht- und Alterungsbeständigkeit. Sie entstehen inzwischen auch als Recycling Garne.

Die „Spitze“ ist charakterisiert durch feine, leicht dreidimensionale Liniengefüge von großer Zartheit, die eher entfernt an traditionelle Spitze erinnern. Sie schöpfen Spitzenmotive eher als grafische Muster aus einzelnen aufgetragenen Punkten nach. Diese können in unterschiedlicher Größe auch als zusammenfassendes Moment dienen, wenn sie kleiner an Kragen und Manschetten erscheinen und sich größer auf dem Rock wiederfinden, der gänzlich aus Punktreihen zu bestehen scheint. Das scheinbar frei Schwebende, die Lösung von den Rändern oder einem zusammenfassenden Grund – ein Effekt, der durch das transparente Trägermaterial suggeriert wird – verleiht den Entwürfen eine ungewöhnliche, erstaunliche und poetische Leichtigkeit. Faszinierend ist auch die Kombination von aufgetragenen

⁹⁸ <https://www.odd-studios.com/orlando>, eingesehen am 17.6.2025.



Punktlinien, welche Gittersysteme bilden, an deren Kreuzungspunkte kleine Blüten aus gefalteten Stoffblättern aufgenäht sind und die das Spalier eines elisabethanischen Gartens assoziieren lassen – ein Eindruck, dem das kühle, klare, transparente Eisblau des Stoffes entgegensteht.

Andere Arbeiten belegen in den kreisförmigen Durchbruchmustern aus unterschiedlicher Dichte eine engere Bindung an traditionelle Spitze. Sie sind aus Flock, Transferfolie und Organza im Schmelzverfahren mit Hitze und Druck sowie durch Stanzen gefertigt. OODD-Studios reizen die Kennzeichen von Spitze, das Gegenüber von gefüllten und leeren Bereichen, von Materialität und Transparenz, aber auch die Geschichte der Spitze, die sich im Laufe ihrer langen Geschichte immer neuen Techniken und Verfahren öffnete.

Sie beschreiben den Charakter ihrer Entwürfe: „Our materials lend themselves to garments that should be seen as textile jeweller, a gossamer, precious layer over a functional base. The collection works with transparency and coverage, intarsia and layering, with exciting compositions of condensed details and large surfaces“.⁹⁹

Magdalena Sophie Orland und Susanne Ostwald beziehen sich in ihren Entwürfen nicht auf die Spitze einer bestimmten Epoche, sondern kreieren basierend auf verschiedenen Inspirationen eine eigene, geometrisch-geschwungene, durch Fragilität und Feinheit bestimmte „Spitzen“-Zeichnung auf Stoff, die in den Punktmustern eine eher grafische Anmutung erhalten und auch durch Stickerei ergänzt werden kann. Die Feinheit wird noch durch ausgeschnittene Konturen, Durchbrüche betont, wobei hier ein Anschluss an die Tradition der Weißstickerei und der Ausschnittspitze erfolgt.

Bei dem „Orlando“-Projekt lag ihnen an einer Verbindung von zeitloser, schlichter Mode, die eine zurückhaltende Folie für die Spitzenmotive dient, und einzelnen historischen Elementen, die sich auf die Handlungszeiten der Geschichte um Orlando beziehen. Dieses gilt ebenfalls für die Ornament- und Farbwahl.

Magdalena Sophie Orland studierte 2013-2017 Textilkunst/Textildesign an der Westsächsischen Hochschule Zwickau, Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg, und anschließend 2017-2019 Conceptual Textile Design an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (MA). Sie wurde mit einem Graduiertenstipendium der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (2022-2023) ausgezeichnet.

Susanne Ostwald studierte 1999-2006 Modedesign an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. 2005-2015 leitete sie das Londoner Modelabel Ostwald Helgason und arbeitete zudem als freiberufliche Designdirektorin für verschiedene Unternehmen wie Max Mara, Iceberg oder

Swatch. Seit 2017 unterrichtet sie im Bereich Design. Sie erhielt projektbezogene Stipendien der Kunststiftung des Landes Sachsen Anhalt.

OODD zeigte frühe Spitzenentwürfe im Rahmen des Projekts zur Erforschung der Spitzenfertigung in Plauen und der damit verbundenen Ausstellung „Nouveautés“ in Dresden.¹⁰⁰ OODD Studios erhielt 2020-2021 für das Projekt „Orlando“ ein Stipendium der Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt. 2022 wurden ihre Arbeiten auf der Grassi Messe Leipzig mit dem Preis der Carl und Anneliese Goerdeler Stiftung und 2024 den Sächsischen Staatspreis für Design ausgezeichnet.

oodd-studios.com

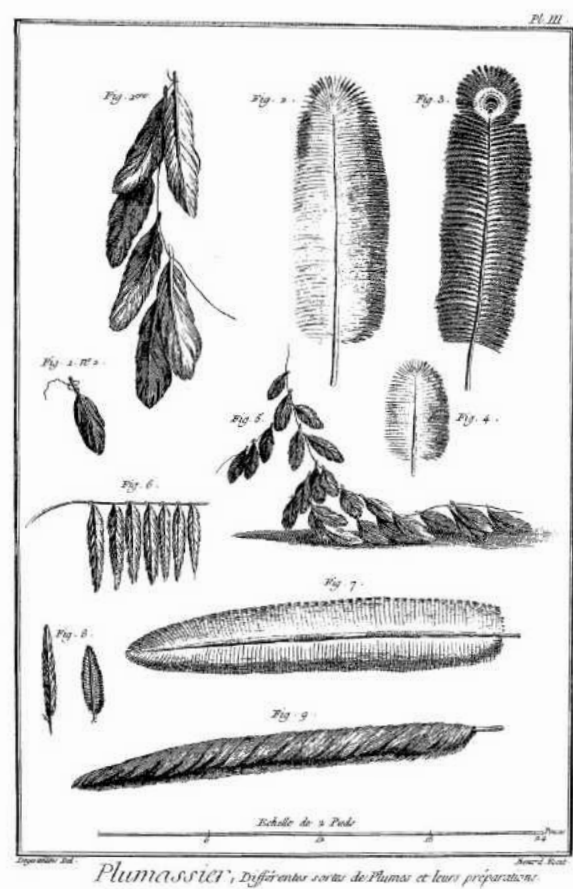
¹⁰⁰ Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.), Thomas A. Geisler, Kerstin Stöver, Ute Thomas, Ausst. Kat. Nouveautés – Kunstschule und Spitzenindustrie in Plauen, Kunstgewerbemuseum Dresden 2020.



⁹⁹ Ebd.

Plumassier

Federverarbeitung / Federputzmacher



Federn sind ein altes Material der Kleidung, wobei sie, wie auch noch heute bei vielen Naturvölkern als Schmuck und Abzeichen dienten, so bei den indigenen Völkern Nord- und Südamerikas, aber auch auf Papua Neuguinea. Die Feder blieb zunächst auf die Männer konzentriert und diente später im Zusammenhang mit Uniformen als Rangabzeichen und militärischer Schmuck – besonders auf Kopfbedeckungen. Schon seit früher Zeit dienten Federn als Auszeichnung, so in Europa z. Bsp. bei Hüten von Amtsträgern und Galauniformen.

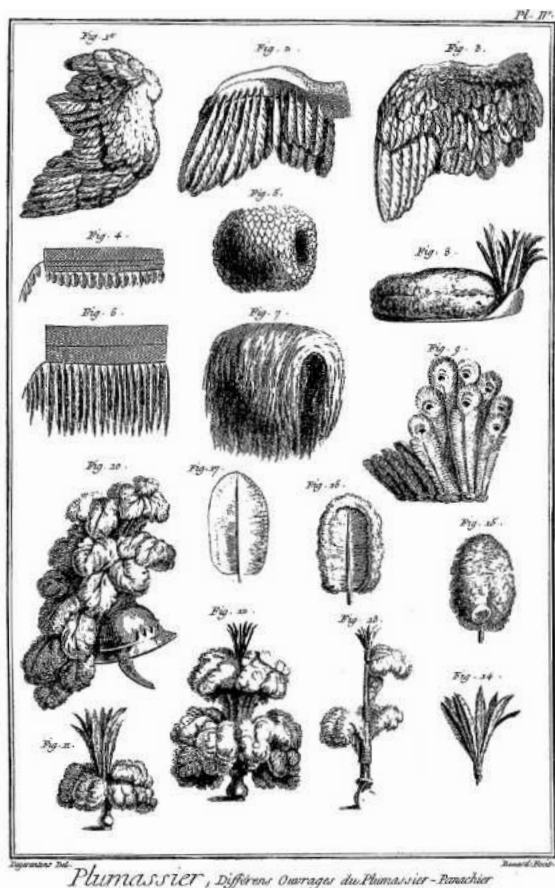
Bereits im Mittelalter scheint die Verwendung von Federn derart hoch gewesen zu sein, dass 1268 die Chapeliers de Paon ihre Statuten einreichten. Im 15. Jahrhundert erhielten sie die Bezeichnung plumassiers; die Statuten wurden 1577 unter Heinrich III. bewilligt und 1599 sowie 1659 verändert und erneuert. 1776 wurden die Federputzmacher (plumassiers) und die Kunstblumenhersteller (fleuristes) mit den Modisten in der Zunft der faiseuses ou marchandes de modes zusammengefasst. Zunächst wurden hauptsächlich Straußen-, Reiher-, Hahn-, Gänse-, Geier-, Pfauen- und Eichelhäherfedern verwendet.

Exotische Federn waren wegen ihrer Farbigkeit schon früh von besonderem Reiz und gelangten über die Handelsrouten nach Europa. Sie wurden in die Sammlungen der Natur- und Wunderkammern aufgenommen. Federn finden sich im

Barock auch als Teil einer repräsentativen Raumausstattung, so als Bekrönung auf Betthimmeln in den Paradeschlafzimmern. Eine Besonderheit bilden Betthimmel und Wandpanelee aus Federn, die August der Starke 1723 aus Frankreich für das Japanische Palais in Dresden erwarb und die sich seit 1830 in Schloss Moritzburg befinden. Federn wurden hier am Webstuhl verarbeitet, um virtuos Textilien nachzuahmen, wobei dennoch eine andere, zunächst irritierende Oberflächenwirkung vermittelt wird.

Die Faszination durch die Feder blieb besonders im 18. und 19. Jahrhundert bestehen. Durch die Entdeckungsreisen wurden neue Federn aus Übersee bekannt, sodass sich der Handel in denjenigen mit Straußenfedern und Fantasiefedern unterteilte, unter denen alle anderen Federn zusammengefasst wurden. Straußenfedern wurden über das Handelszentrum Livorno aus Algier, Alexandria, Tunis und Madagaskar importiert.

Im 19. Jahrhundert stieg die Beliebtheit von Federn derart an, dass bereits bestimmte Vogelarten vom Aussterben bedroht waren. Deswegen kam es zur Gründung von Vereinigungen zum Schutz der Vögel wie die Société royale pour la protection des oiseaux oder der Ligue pour la protection des oiseaux. Inzwischen werden die Federn hauptsächlich von europäischen Nutzvögeln gewonnen und den jeweiligen Wünschen entsprechend weiterverarbeitet.



Nach der Blüte in den Jahren um 1900 nahm die Begeisterung für Federn langsam ab, bis sie in den 1960er Jahren den niedrigsten Stand erreichte. So sank die Zahl der federverarbeitenden Betriebe in Frankreich von mehr als achthundert vor 1900 auf 425 nach dem Ende des 1. Weltkriegs und auf ca. fünfzig im Jahr 1960. Heute sind noch ca. vier Unternehmen in diesem Bereich tätig. In Deutschland waren München und Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Zentren der Schmuckfederindustrie.

Heute werden Federn besonders für Oper und Theater, für Revuen wie die Pariser Folies Bergère oder das Moulin Rouge sowie für die Couture verwendet. Verarbeitet werden Federn von Zuchtvögeln wie Hahn, Fasan, Strauß, Truthahn, Gans, Taube, Perlhuhn sowie Federn aus alten Beständen wie Federn von Reiher, Pfauen und Paradiesvögeln. Federn von Nutztieren können durch Färben, Formen und Zusammenfügen sowie unter Hinzufügung von Rosshaar, Wolle, verschiedenen Fasern oder Borsten exotische Federn nachahmen, oder es können Fantasiefedern kreiert werden.

Die Federverarbeitung umfasst mehrere Stadien. Zunächst werden die Federn vom Fett befreit und gereinigt, indem sie mehrfach in Seifenwasser gewaschen werden. Nach dem Abspülen mit klarem Wasser werden sie getrocknet, nach Farben sortiert und gebleicht. Durch Sulphurdämpfe wird das Weiß vereinheitlicht, eine Technik, die seit der Antike

bekannt war. Sie werden mit Kreide vorbehandelt und dann in mehreren Schritten gefärbt und im Dampf getrocknet. Hierdurch gewinnen sie zugleich an Volumen. Anschließend werden sie nach Größe und Länge geordnet und nach Wunsch geformt, geschnitten und behandelt. Schließlich werden sie dem Entwurf entsprechend arrangiert und angeordnet. Die Bearbeitung und Gestaltung erfolgen mittels Scheren, Pinzetten, Messern und Zangen.

In Frankreich gibt es heute nur noch wenige Betriebe, die sich diesem Metier widmen. Der Beruf wird noch am Lycée Octave Feuillet in Paris gelehrt.

Zu einem der ältesten federverarbeitenden Häuser zählt Maison Lemarié, das 1880 von Palmyre Coyette gegründet wurde, welche Eugène Lemarié heiratete, der selbst eine Feder-Werkstatt betrieb.¹⁰¹ 1996 wurde das Atelier von Chanel übernommen. Seit 1946 werden hier auch Kunstblumen hergestellt. Auch das 1727 gegründete und seit 1880 unter dem Namen Legeron firmierende Haus arbeitete in den Bereichen Kunstblumen und Federn. Das Haus wurde bis 2021 von Bruno Legeron geleitet und dann von Chanel Paraffection erworben. Die Maison Février in Paris wurde 1929 vom Ehepaar Février gegründet. Das Haus arbeitet unter der Leitung von Maxime Leroy vornehmlich für die Haute Couture und das Moulin Rouge.

Zu den jüngeren Gründungen zählen die Häuser von Eric Charles-Donatien (2010), Nelly Saunier (1985), Julien Vermeulen (2015), Émilie Moutard-Martin,¹⁰² die mit ihrem großen Interesse an der Natur und ihren vielfältigen Erscheinungen besonders für die Haute Horologie arbeitet, Marion Hawecker in Dole, Département Jura, und Janaiäna Milheiro.

Eric Charles-Donatiens Spezialität sind Gold eingefärbte Federn, deren Glanz er durch den Kontrast mit Schwarz unterstreicht. Nelly Saunier gelangte der Durchbruch mit der Gestaltung der prachtvollen, bunten Federärmel für Jean-Paul Gaultiers Haute Couture Kollektion von Frühjahr/Sommer 1997 – ein Erfolg, den sie mit ihrem Hahnenärmel für Gaultiers Mantel in der Haute Couture Modenschau von Herbst/Winter 2006 wiederholte. Viele Feder-Künstler wie Julien Vermeulen und Nelly Saunier sind neben der Tätigkeit im Bereich der Mode auch im Bereich der Raumdekoration durch die Gestaltung großer Wandpaneele oder von Skulpturen tätig.

¹⁰¹ Ausführlicher siehe: Guénolée Milleret, L'atelier du Parurier floral & plumassier Talents & Savoir-faire, Paris 2025, S. 116-117.

¹⁰² Michaela Braesel, Broschüre Mode und Natur. Eine Ausstellung der Galerie Handwerk München vom 4. Mai bis 12. Juni 2021, München 2021, S. 60-61.

Federn

Federn (lat. *pennae*) bestehen aus Keratinproteinen und teilen sich in einen Federkiel (*Scapus*) mit Schaft (*Rhachis*) und die Fahne (*Vexillum*), deren einzelne Elemente, die Federäste (*Barbae*), durch Hakenstrahlen (*Barbulae distales*) mit kleinen Widerhaken verbunden werden. Fadenfedern (*Filoplumae*) bilden eine Besonderheit, da sich hier die feinen, haarartigen Federn mit Rezeptoren nur am Ende des Schafts finden.

Es wird zwischen Konturfedern an der Außenseite, Unterfedern oder Daunen, die sich unter den äußeren Deckfedern befinden und als Wärmedämmung fungieren, unterscheiden. Die Konturfedern werden weiterhin unterteilt in Körper- (Rumpffedern), Schwung- (Flügel Federn), Steuer- (Schwanzfedern) und Deckfedern.

Jede Federart ist durch eine ihr eigene Oberfläche und Farbigkeit bestimmt, die einzelne Federn zu begehrten modischen Dekorationen werden ließ. Gerade im 19. Jahrhundert herrschte eine Vorliebe für Federn exotischer Vögel, die für Hüte, Agraßen, Stolen und Fächer eingesetzt wurden. Gerne wurden Federn von Pfauen und Kolibris verwendet, die wegen ihres irisierenden Schimmers geschätzt wurden. Die Vorliebe für diese blaugrünen, schimmernden Töne, aber auch für ungewöhnliche Materialien, machten übrigens die irisierenden Flügelabdeckungen des Smaragdkäfers attraktiv, die auf Grund ihrer besonderen Farbeffekte wie Pailletten in Stickereien eingearbeitet wurden.

Um 1900 wurden gerne Federn von Fasanen oder Hähnen verwendet. Für aufwendige Hüte, aber auch für Fächer, wurden sogar kleine ausgestopfte Vögel eingearbeitet.

Großer Beliebtheit erfreuten sich wegen ihrer intensiven Farbigkeit und ihrer dynamischen Form die Federn der Paradiesvögel. Die verschiedenen Arten des Paradiesvogels (*Paradisaeidae*) sind auf Neuguinea und den angrenzenden Regionen heimisch. Das lange bunte Gefieder mit seiner ungewöhnlichen Musterung und den z. T. gedrehten Verlängerungen gehört dem männlichen Vogel und wird zum Anlocken des weiblichen Vogels präsentiert. Die Schönheit der Federn machte sie besonders im 19. und frühen 20. Jahrhundert für die Dekoration von Hüten attraktiv, so dass 1908 bzw. 1931 die Jagd auf diese Vögel verboten wurde und sie inzwischen unter Artenschutz stehen. Die Männchen der Untergruppe der eigentlichen Paradiesvögel ist durch ein stark kontrastierendes Gefieder oder durch das Gegeneinander von samtschwarzen und irisierenden Gefiederbereichen gekennzeichnet. Es werden u. a. der Große Paradiesvogel (*Paradisaea apoda*) mit gelbem Rückengefieder, leuchtend grüner Kehlenpartie und langen, roten Schwanzfedern, der Sichelschwanz-Paradiesvogel (*Cicinnurus magnificus*) mit einer Schwanzsichel aus zwei langen Federn und einem Körpergefieder aus grünen, blauen, gelben und roten Federn und der Strahlenparadiesvogel mit spatelförmig auslaufenden Federn am Kopf und einem bronzefarbenem Brustgefieder unterschieden.

Schwänenfedern wurden wegen ihrer Größe, dem klaren Weiß und samtigen Schwarz sowie der Assoziationen geschätzt. Der Schwan (*Cygnus*) gehört zur Gattung der Entenvögel (*Anatidae*) und ist in Europa und Zentralasien heimisch, wobei sich weiße und schwarze Arten (Trauerschwan) unterscheiden. Die nordamerikanische Variante des Schwans war um die Jahrhundertwende nahezu ausgestorben, da die Tiere wegen ihrer Daunen, die vor Kälte schützen, begehrt waren. Das klare Weiß der Federn kam zudem der symbolischen Bedeutung von Reinheit und Treue entgegen. Der Kontrast des unschuldigen, guten, weißen Schwans und des verführerischen, aber letztlich bösen schwarzen Schwans ist das Thema von Pyotr Tschaiwskys Ballett „Schwanensee“ (1877, Neuinszenierung mit Choreografie von Marius Petipa und Lew Iwanow 1895). Der schwarze Schwan inspirierte aufgrund seiner geheimnisvollen Eleganz immer schon die Mode. So entwarf Christian Dior im Herbst/Winter 1957 das „Schwarze Schwan“-Abendkleid (V&A), das jedoch keine Federdekoration aufweist, sondern durch große Schleifen, die an die gewölbten Flügel des Schwans anzuspielden scheint, und durch den Kontrast von mattem Samt und glänzendem Seidensatin geprägt wird. Gaultier wiederum präsentierte im Herbst/Winter 2011 eine Kollektion, die durch Darren Aronofskys Ballettfilm „Black Swan“ von 2010 angeregt war. Gaultier zeigte eine klassisch-elegante Kollektion, die durch die Herrenmode und die Silhouette der 1950er Jahre inspiriert war. Federn finden sich als zierliche Kopfbedeckungen, an den Säumen, Schultern und Ärmeln der Kleidungsstücke sowie als Kragen. Schon 1905 beeinflusste der Schwan durch Anna Pawlowas berühmte Interpretation des „Sterbenden Schwans“ (Musik: Camille Saint-Saëns, Choreografie: Michel Fokine, Kostüm: Léon Bakst) die aktuelle Mode.

Der Pfau (*Pavo cristatus*) ist durch seine blauen und bronzefarbenen, irisierend schimmernden Schwanzfedern ausgezeichnet, die bei einer Anzahl von 100 bis 150 Stück eine Länge bis 1,5 m erreichen können. Am oberen Ende der Federn sitzen die Pfauenaugen, die der griechischen Sage nach die 100 Augen des Argos bilden. Nach der Tötung des Argos durch Hermes wurden dessen Augen durch Juno/Hera auf das Gefieder des Pfaus versetzt. Deswegen ist der Pfau auch das dieser Göttin zugeordnete Tier. Der Symbolgehalt des Pfaus ist äußerst weit gespannt und reicht von einem Zeichen für das ewige Leben im christlichen Glauben bis zu demjenigen für Stolz und Eitelkeit. Die Pfauenfeder erfreute sich besonders in den Jahren um 1900 großer Beliebtheit und bestimmt z. Bsp. das berühmte „Hera Feathers“-Muster der Firma Liberty, das 1887 von Arthur Silver (1853-1896) entworfen wurde und immer noch produziert wird.

Der Strauß (*struthio camelus*) ist einer der wenigen nicht-fliegenden Vögel. Sträüße stammen aus Afrika und Asien (*Struthioniformes*), Südamerika (*Zeiformes*), Neuguinea und Nordaustralien (*Casuariiformes*). Hinzukommen der australische Emu (*Dromaiiformes*) und neuseeländische Arten (*Apterygiformes*). Verwendet werden die weißen Schwanzfedern der Hähne und die ebenfalls weißen Handschwingen an den Flügelspitzen. Straußenfedern sind durch den eleganten Schwung und die flauschige Weichheit gekennzeichnet, die daraus resultiert, dass die einzelnen Federbestandteile nicht durch Keratin miteinander verbunden sind. Aufgrund der hohen Nachfrage wurde 1838 die erste Straußenfarm in Südafrika gegründet, weswegen schließlich die Straußenfeder zu den preiswertesten Federn zählte. Mit dem ersten Weltkrieg brach die Nachfrage nach Straußenfedern ein. Die Federn wurden besonders für Fächer, Hüte, Morgenröcke, Bettjacken, Boudoirkleidung und Boas verwendet. In den 1930er Jahren erfreute sich in der Mode die Kombination von Straußenfedern und glänzend-schimmernder Seide, die im Schrägschnitt verarbeitet war und sich deswegen eng den Körperformen anlegte, großer Beliebtheit. Um die gewünschte Länge zu erhalten, wurden Federn zusammengenäht bzw. die Einzelelemente wurden durch mehrfache Verknotungen mit anderen Einzelelementen verlängert – eine zeitaufwendige und schlecht bezahlte Arbeit, die besonders von Frauen und Kindern ausgeführt wurde. Die Federn mussten dann noch über einem Messer aufgedreht werden, um den gewünschten kurvigen Schwung zu erhalten.

Der in Europa und Asien heimische Fasan (*Phasianus colchicus*) gehört zur Gruppe der Hühnervögel (*Galliformes*). Auch hier sind es die männlichen Vögel, deren Gefieder sich durch lange Schwanzfedern und schimmernde Farbigkeit auszeichnet im Unterschied zu dem bräunlichen, unauffälligen Gefieder der Weibchen. Unterarten wie der eigentlich aus China stammende Goldfasan (*Chrysolophus pictus*) zeichnen sich durch die langen goldgelben Schwanzfedern aus. Die Schwanzfedern des Königs-, Diamant- und Silberfasans unterscheiden sich jeweils durch ihre charakteristische Farbigkeit und Musterung. Diese Federn wurden gerne von Hut- oder Putzmachern (*modiste*) verwendet, z. Bsp. für Barette und Kappen, die von der englischen Landhaus- und Jagdkleidung inspirierte Entwürfe begleiten.

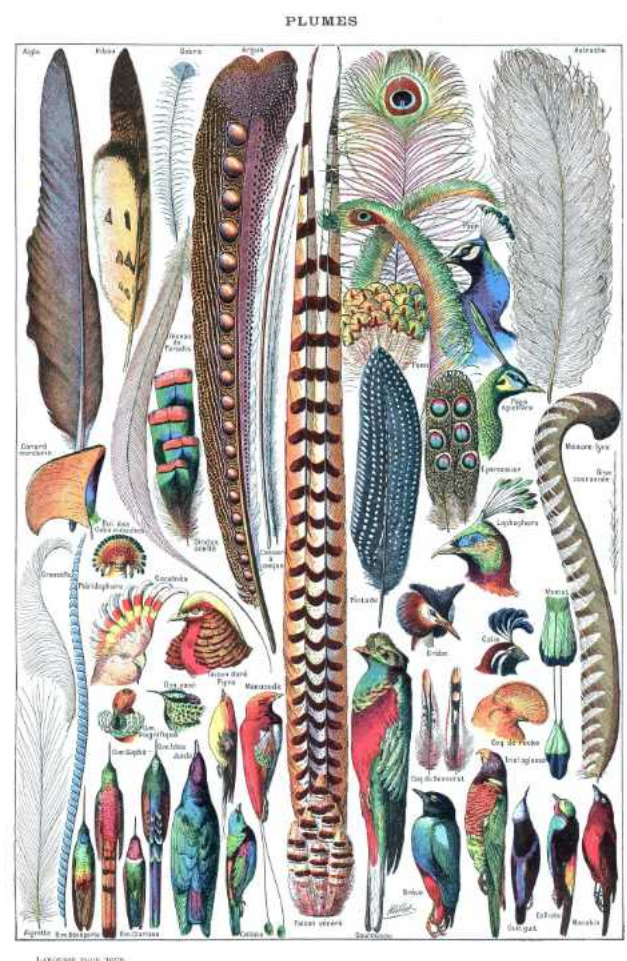
Auch bei den europäischen Enten (*Anatidae*) – Wasservögel, deren Federn durch ein öliges Sekret wasserabweisend sind – besitzen die männlichen Tiere (Erpel) ein prachtvolles Gefieder. Bei den in Europa geläufigen Stockenten (*Anas platyrhynchos*) ist das Balzkleid durch grünlich schimmernde Kopffedern, einen weißen Halsring und den blau-metallischen, weiß eingefassten Flügelspiegel am Hinter- rand der Flügel gekennzeichnet. Die schwarzen Federn an der Schwanzspitze sind leicht aufgerollt (Erpellocken) und besitzen dadurch einen besonderen Reiz.

Das Huhn (*Galliformes*) war ursprünglich in Südostasien heimisch. Auch bei diesen Vögeln ist das Gefieder des männlichen Tieres, des Hahnes, wesentlich farbiger und länger ausgebildet als dasjenige des weiblichen Vogels.

Egret bezeichnet den weißen Reiher (*Ardeidae*) und ist zugleich namensgebend für Haar- und Hutschmuck (*Aigrette*), für dessen Dekoration gerne die langen Reiherfedern verwendet wurden. Auch andere Reiherarten (*Ardeiformes*) wurden wegen ihrer Federn gejagt.

Die Federn des Marabu (*Leptoptilos crumeniferus*), einer in Afrika heimischen Vogelart aus der Familie der Störche (*Ciconiidae*), sind weiß, weich und flaumig. Sie wurden ähnlich wie Straußenfedern verwendet.

Weiterhin werden und wurden Federn von Tauben (*Columbidae*), Raben (*Corvus*), Puten (*Meleagris gallopavo*) verwendet. Gerade die schwarzen Federn der Raben sind wegen ihres tiefen und zugleich kühlen Schimmers, der dem Schwarz eine besondere Qualität verleiht, für bestimmte Entwürfe begehrt.



Federn in der Mode

Bezogen auf Federn und Frauenmode bietet sich ein weites Spektrum an Themen und Assoziationen, besonders aus dem Bereich der Mythologie und des Märchens wie Leda und der Schwan, die Symbolvögel der antiken Göttinnen – die Taube der Venus, der Pfau der Juno, die Eule der Athena – oder die Schwanenfrauen, die dann in das Ballett „Schwanensee“ mit der Musik von Tschaikowsky Eingang fanden.

Federn in der Mode lassen wie Pelze, abhängig von der Art und der damit bedingten Farbigkeit und Oberfläche unterschiedliche Assoziationen entstehen, die sowohl auf exotische und weit entfernte Gegenden als auch auf das schottische Hochland verweisen können. Federstolen und Fächer wiederum mit den flauschigen Straußenfedern hatten eine eher mondäne oder erotische Anmutung und wurden oftmals für Revuekostüme verwendet, denn Federn faszinieren nicht nur durch ihre Farbigkeit, sondern auch durch ihre Beweglichkeit, die die Bewegung der Trägerin betont und den sinnlichen Reiz unterstreicht. Sie wurden auch gerne für Lingerie verwendet – so in dem berühmten Negligé des amerikanischen Designers (Gilbert) Adrian (1903-1959) für Jean Harlow in dem Film „Dinner at Eight“ von 1933.

Besonders beliebt waren Pfauenfedern wegen ihrer schimmernden, je nach Lichteinfall wechselnden Farbigkeit und ihrer Fülle an Assoziationen. So wurde der Pfau in verschiedenen Religionen in Asien mit Gottheiten und Regierungsmacht verbunden. Der Pfau ist durch Aubrey Beardsleys (1872-1898) „Peacock Cape“, eine seiner Illustrationen zu Oscar Wildes „Salome“ (1894), zum Vogel des Jugendstils geworden und auch dadurch ein bleibender Einfluss in der Mode. So werden Beardsleys stilisierte Pfauen immer wieder aufgegriffen, z. Bsp. in Alexander McQueens Herbst/Winter-Kollektion von 2008 („The Girl who lived in the Tree“). Schon vor Beardsley findet sich der Pfau als modischer Vogel, so in Arthur Silvers Stoffentwurf „Peacock Feathers“ für Liberty von 1887 oder im Schmuck bei René Lalique und Georges Fouquet, für dessen Geschäft Alphonse Mucha 1900 eine prachtvolle Dekoration mit plastischen Bronze-Pfauen entwarf.

In den 1920er Jahren blieben Federn eine beliebte Dekoration für die schmalen, gerade geschnittenen, oftmals sportlich anmutenden Kleider, sei es in Form von Rockgestaltung oder Stola, und in den 1930er Jahren wurden Federn eingesetzt, um die erotische Wirkung von Kleidern im Schrägschnitt zu steigern. Durch den Schrägschnitt legte sich der Seidenstoff eng an den Körper an, so dass sich einzelne Bereiche schimmernd abhoben. Dieses lässt sich an dem von Bernard Newman entworfenen, berühmten Abendkleid für Ginger Rogers für den Film „Top Hat“ von 1935 zeigen: Die enganliegende, schimmernde Taillen- und Hüftpartie wird durch ein Straußenfedercape und einen Rock aus drei Volants aus Straußenfedern eingefasst.

Auch wenn sich bei Christian Dior in den 1950er Jahren selten Federn finden, so verwendete sein Zeitgenosse Balenciaga besonders in den 1960er Jahren gerne Federn. Der weiche Schwung, die Beweglichkeit der Feder bildete einen reizvollen Kontrast zu der Strenge und Steifheit des von ihm favorisierten Stoffes Gazar. Balenciaga bevorzugte in diesen Jahren klare, einfache, geometrische Formen, die den Körper darunter verschwinden ließen. Die Federn milderten diesen strengen Eindruck und übersetzten die Bewegung des Körpers, so in seinen Abendkreationen vom Herbst/Winter 1966 und 1967. In den Jahren um 1965 entstanden aber auch Kleider, die über und über mit Federn besetzt waren und unter denen sowohl die Form des Körpers als auch diejenige des Kleides verschwand. Das Kleid schien nun nur noch eine bewegliche Oberfläche zierlicher Federn, die jede Bewegung der Trägerin aufnahmen. Die Straußenfedern wurden im Atelier Lemarié rasiert, sodass sich die einzelnen Federäste lösten. Diese wurden eingefärbt und einzeln auf dem Seidenstoff so befestigt, dass sie von diesem abstanden. In der Entfernung und im Gegenlicht wirken die Federn wie eine nahezu immaterielle, geheimnisvolle Aura, die die Trägerin umgibt. Andere Entwürfe der 1960er Jahre imitieren die Wirkung von Federn. Dazu zählt ein kurzer Abendmantel vom Sommer 1967 (V&A), der vom Atelier Lesage in Abschattierungen von Rosa mit Pailletten bestickt ist, welche wie Federn aussehen. Federn spielten auch in Balenciagas Hüten der 1960er Jahre eine wichtige Rolle. Sie waren unter dem prägenden Einfluss der Mode der Jahre um 1900 ganz durch Federn bestimmt.

Auch Yves Saint Laurent verwendete immer wieder Federn in seiner Karriere. Sei es in der Haute Couture Kollektion von Herbst/Winter 1968 mit großem Skandal für sein transparentes schwarzes Abendkleid, bei dem nur die Hüfte durch einen dichten Ring Federn verhüllt ist oder als gerade geschnittenes, kurzes, an die Mode der 1920er Jahre erinnerndes Abendkleid, das ganz von Federn bedeckt ist und von der Wirkung ihrer Bewegung bestimmt wird. Im Herbst/Winter 1990 verwandelte er in seiner Haute Couture Show die Frau durch Fasanenfedermäntel in einen kostbaren Paradiesvogel bzw. in eine exotische Erscheinung, in der sich Wildkatze und Paradiesvogel treffen. Immer wieder finden sich in seinen Kollektionen Abendmäntel oder -jacken aus verschiedenen Federn, die hier die Rolle von Pelz einnehmen, so im Frühjahr/Sommer 1994 (Haute Couture), Herbst/Winter 1994 (Haute Couture) oder Herbst/Winter 1998 (Haute Couture).

Eine andere Beschäftigung mit dem Thema Vogel erfolgte 1988: Saint Laurent griff das Taubenmotiv des Malers Georges Braque (1882-1963) auf. Ausgeschnittene Flächen von Taubenformen in Braques Stil finden sich nun mit Pailletten bestickt und seltener auch mit Federn garniert an die Schultern und Hüften der Abendkleider und Kostüme gesetzt. Die Haute Couture Show vom Frühjahr/Sommer 2000 wurde durch ein kurzes Feder-Braultkleid abgeschlossen.

Federn in der Mode strahlten stets einen besonderen Reiz aus, dem sich selbst Modeschöpfer der Gegenwart nicht entziehen können. So verwendete Miuccia Prada (geb. 1949) im Frühjahr/Sommer 2005 Pfauenfedern, die sie mit gehäkelten, gestreiften Partien, klassischen Blusen sowie einer Farbgebung und Elementen kombinierte, die der Inspiration durch die späten 1960er/1970er Jahre verbunden sind. Durch die betont „unhübschen“ Farben, die flachen Schuhe, strengen Blusen, lässigen Schnitte befreite sie die Pfauenfeder von der Bindung an die Femme Fatale, wie sie seit Beardsleys Illustration häufig war. Im Herbst 2007 verwendete sie schwarze Hahnenfedern und Pailletten, die ebenfalls wie Federn wirkten, mit strengen, an der Herrenmode orientierten Jacken und gerade geschnittenen Kleidern aus steifem, geknautscht wirkendem Stoff. Auch hier wird das in der Regel eher mondän und luxuriös anmutende Federmotiv rein von Seiten seiner Materialwirkung aufgegriffen und so kombiniert, dass in der Gesamtheit der unterschiedlichen Oberflächenstrukturen eine sehr abwechslungsreiche textile Komposition entsteht. Dries van Noten (geb. 1958) wiederum zeigte im Herbst/Winter 2013 graue Straußenfedern, die einer durch die Männer- und Berufsmode angeregten Kollektion aus Anzügen, Jacketts, strengen Mänteln, weißen Hemden, dicken Pullovern, viel Grau- und Schwarz eine poetische, bewegte und feminine Note verleihen. Die festlicheren Federröcke, die ebenfalls mit Hosen und Jacketts getragen wurden und sich von diesen in ihrer leuchtenden Farbigkeit abhoben, erinnern etwas an Yves Saint Laurents Abendkleid von 1968.

Thierry Mugler setzte immer wieder Federn ein – nun aber auf dramatische, theatralisch inszenierte Weise, ganz im Unterschied zu Prada und van Noten, die versuchten, die Feder alltagstauglich zu machen, – am spektakulärsten vielleicht in dem schlichten, schwarzen Samtabendkleid aus seiner „Les Insectes“-Kollektion, dessen Rücken dann ganz von einem großen, leuchtend bunten Schmetterling beherrscht wird, der von Maison Lesage aus Federn gearbeitet ist (Haute Couture, Frühjahr/Sommer 1997). Die Verwendung von Federn, in diesem Falle u. a. solche vom Pfau und Hahn, verweist auch auf die Vogelfrau, mythologische Wesen, die in unterschiedlicher, eher gefährlicher Gestalt erscheinen (als Harpyien oder Sirenen) und besonders im Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts wieder entdeckt wurden. Insekten finden sich bei Thierry Mugler in dieser Kollektion auf vielfältige Weise interpretiert, sei es in Form kurvig gewölbter Capes oder geschwungener Rockschoße, die an die Flügelklappen von Käfern erinnern, oder als Besatz durch lange tentakelartige Federn, die an Insektenfühler denken lassen, als Hüte wie Insektenaugen, steife Lederkorsagen wie Insektenpanzer. Mugler, der immer auch durch die Welt des Theaters und der Revue fasziniert war, besaß ein damit verbundenes Interesse an Federn.

Jean Paul Gaultier beschäftigte sich ebenfalls immer wieder mit Federn. So entwarf er für seine Haute Couture Kollektion Frühjahr/Sommer 1997 ein Bolero mit Papageienfedern, das von Nelly Saunier gefertigt wurde, und einen schlichten schwarzen Mantel mit einem Hahnenärmel aus Federn (Kollektion „Les Surrealistes“, Herbst/Winter 2006; Federn von verschiedenen Fasanenarten, Hahn, Reiher, Strauß; Gestaltung: Nelly Saunier). Das Papageienbolero erinnert etwas an die bunten Federärmel eines ansonsten schlichten schwarzen Abendkleides aus Saint Laurents Haute Couture-Kollektion vom Frühjahr/Sommer 1979. Gaultiers Haute Couture Kollektion vom Frühjahr/Sommer 1999 dagegen war durch die Belle Epoque inspiriert, so dass sich Straußenfederfächer und eine Fülle von Straußenfedern finden, die als kegelförmige Röcke mit Jeansoberteilen oder Gaultiers kennzeichnenden, an der Lingerie orientierten roséfarbenen Bustiers kombiniert wurden. Im Frühjahr/Sommer 2000 ließ er seinen charakteristischen bretonischen, gestreiften Fischerpullover in einen Federrock übergehen und kreierte damit das in seinem Werk so beliebte Spiel zwischen männlichen und weiblichen Kleidungsstücken. Federn erscheinen immer wieder, besonders unter Verweis auf die Mode um 1900, auf Revuen, das Boudoir, aber auch mit ethnographischen Anspielungen, Assoziationen auf Asien oder die Filmstars der 1930er Jahre – wie Marlene Dietrich und Anna May Wong im „Shanghai Express“ (1932) – in der Haute Couture Kollektion von Herbst/Winter 2001.

John Galliano ließ sich im Herbst/Winter 1997 ebenfalls durch die Belle Epoque inspirieren und übertrug den Pfau und seine Farbigkeit auf enganliegende Abendkleider, deren Silhouette durch diejenige der Jahre um 1900 angeregt war. Er scheint japanische Holzschnitte und James McNeill Whistlers (1834-1903) Peacock Room (1876-1877, heute: Freer Art Gallery Washington) zusammenzuführen und in ein Kleid zu verwandeln. Im Herbst 2004 erscheint das Pfauenmotiv erneut, nun in einem anderen Kontext: in einer Kollektion, die Anregungen durch Fabergé und Österreich-Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts umsetzt. Schon im Frühjahr/Sommer 1997 verwendete Galliano in seiner Haute Couture Kollektion für Dior, die so scheinbar disparate Einflüsse durch Diors Muse Mitzah Bricard und die Massai verband, lange bunte Federn, die zu einem Abendmantel arrangiert wurden, dessen Silhouette auf Vorbilder von Entwürfen Paul Poirets aus der Zeit um 1910 zurückgeht, aber auch an Elsa Schiaparellis kurzes Cape aus weißgefärbten Hahnen- oder Gänsefedern von 1931 erinnert. Dieses wiederum greift ein Lieblingsthema der Surrealisten – die Vogelfrau – auf, wie es sich z. Bsp. im Oeuvre von Max Ernst findet.

Unter Gallianos Nachfolgern im Hause Dior wurde die Feder vereinzelt für besondere Entwürfe verwendet: Raf Simons zeigte auf einem schlichten schwarzen Hängerabendkleid mit ausgestellttem Rock eine Dekoration aus regelmäßig angeordneten, aber ganz unterschiedlichen Kreisflächen aus bunten Federn, die an flächig stilisierte Blüten oder die japa-

nischen Mon- oder Wappenmotive erinnern. Federn spielten eine besondere Rolle in seiner letzten Haute Couture Kollektion für das Haus Dior im Herbst/Winter 2015, wo kleine Federn wie bunte Mosaiksteine in subtiler farblicher Abstufung die Oberfläche von Kleidern überziehen, wobei ganz ähnliche Effekte, allerdings lebendiger und dynamischer, im Stoffdruck für andere Modelle erzielt werden. Daneben entstanden Ensembles mit schräg aufgestreuten Federn in fast grafisch anmutenden Kompositionen (Janaína Milhero) auf dem Rock und pointilistisch aneinandergefügt flauschigen Federarrangements auf dem Oberteil mit schalartigem Umschlag. Raf Simons' schlichte, modernistische Entwürfe, die auf der Wirkkraft der Silhouette und ausgesuchten schneidertechnischen Details basieren, bilden die ideale Folie für die Ideen und die virtuose Handwerkskraft der Ateliers der Métiers d'Art. Die Idee des Federmosaiks griff Simons' Nachfolgerin bei Dior, Maria Grazia Chiuri, in ihrer Frühjahr/Sommer Haute Couture Kollektion 2017 auf, wobei nun die kleinen Federn auf einem farblich nuancierten Federgrund zu zierlichen Blütenranken angeordnet wurden.

Alexander McQueen faszinierte das Wilde in der Natur, das schottische Hochland und die Schönheit des Verfalls und der Vergangenheit. Überhaupt liebte Alexander McQueen Federn und verwendete sie für Kleider und Kopfbedeckungen. Vielfach spielen viktorianische Elemente eine wichtige Rolle in seinen Entwürfen. So bezog er gerne Geweihe in seine Kollektionen ein wie in der noch für Givenchy entstandenen Kollektion „Eclect, Dissect“ oder bereits für sein eigenes Label „It's a jungle out there“ (beide Herbst/Winter 1997). Federn prägten die Kollektionen „The Girl in the Tree“ (Herbst/Winter 2008), wo auch das Pfauenmotiv Beardsleys aufgegriffen wurde, und „Widows of Culloden“ (Herbst/Winter 2006), eine Kollektion, in der Hüte und Kleider mit Federn verziert waren und, wie im 19. Jahrhundert, ausgestopfte Vögel verwendet wurden, nun allerdings auch mit Geweih kombiniert. Im Frühjahr/Sommer 2001 präsentierte McQueen in der Kollektion „Voss“ Kleider, in denen er rote und schwarze Straußenfedern mit eingefärbtem Labor-Glasplättchen zusammenstellte oder Seide, Straußenfedern und einen ausgestopften Falken bzw. gestickte Chrysanthemen-Motive und schwarze Straußenfedern verband. Eine Besonderheit dieser Kollektion bildeten auch die Kleider aus Muscheln – Stabmuscheln, Austernschalen, Schwertmuscheln. Federn – besonders vergoldete – spielten eine Rolle in McQueens letzter Kollektion „Angels and Demons“ vom Herbst/Winter 2010. Für Alexander McQueens „Irrere“- und „La Dame Bleue“-Kollektionen (Frühjahr/Sommer 2003 und 2008) wurden Federn in anderes Medium umgesetzt, nämlich in das von Jonathan Saunders entworfene Stoffmuster „Bird of Paradise“, wobei die gedruckten Federn mit echten Federkrägen kombiniert wurden.

Domenico Dolce und Stefano Gabbana bezeugen in den Kreationen für ihr 1985 gegründetes Label immer wieder neben ihrem Interesse für italienische Traditionen und Kunstge-

schichte auch eine Liebe zu Blumenmustern und Federn. Erinnern die Blumenmuster an die farbenfrohen, prächtigen, großblütigen Entwürfe der 1950er Jahre und werden sie oft mit entsprechenden Schnitten und Accessoires kombiniert, so z. Bsp. in der Alta Mode Kollektion von Frühjahr/Sommer 2021 mit großen Haararrangements aus Kunstblumen, so ist auch die Feder ein Dekorationsmotiv, das in ihren Kollektionen immer wieder erscheint – zuletzt besonders eindrucksvoll bei einem Ballkleid ihrer Alta Moda-Kollektion vom Herbst/Winter 2018 mit einem Krinolin-Rock aus verschiedenfarbigen Federn, die z. T. zu Blumenarrangements zusammengestellt sind. Ein anderes Ballkleid besitzt ebenfalls einen Krinolinrock, ist nun aber über und über mit Federn bedeckt, die in den an Flügel erinnernden Ärmeln aufgegriffen werden. Dieses Kleid erinnert in der leuchtenden Farbgebung aus gelben, blauen, roten und grünen Federn an das Gefieder eines Papageis.

Federn spielten auch eine wichtige Rolle in der weitgehend durch Pastellfarben und reiche Stickereien bestimmte Haute Couture Kollektion von Chanel Frühjahr/Sommer 2018. Hier finden sie sich nicht nur als Besatz von Säumen, sondern auch in Form von Röcken und Schultercapes, besonders auffällig bei dem Hochzeitskleid, in dem Lagerfeld eine westenartig geschnittene Jacke mit Fliege und schmale Hosen mit einem bodenlangen Überrock aus Federn und Federärmeln kombiniert. Im Herbst 2012 (Haute Couture) übersetzte Lagerfeld Chaneels Signet-Blume, die Kamelie, in Federblüten, auf einem hellrosafarbenen Abendkleid, und in der Herbst/Winter Haute-Couture-Kollektion von 2004 interpretierte er die klassische Chanel-Jacke in Federn als Abendensemble. Anstelle der typischen Posamenterie-Borten finden sich bei der weißen Federjacke nun Borten aus schwarzen Federn.

Der belgische Designer Olivier Theyskens dokumentiert in seinen prachtvollen, an der Geschichte der Haute Couture angelehnten Abendroben seine Vorliebe für Federn wie z. Bsp. in den üppigen Ballkleidern, die 2004 für das Haus Rochas in einem traditionellen Verständnis der Haute Couture entstanden. Auch Gianbattista Valli verwendet für seine gleichfalls der Geschichte der Haute Couture verpflichteten Kreationen Federn – besonders gerne Straußenfedern, mit denen er z. Bsp. in seiner Haute Couture Kollektion von Frühjahr/Sommer 2019 Kleider ganz, an den Säumen und Nähten oder bereichsweise überzieht, aber auch für Schuhe und Taschen verwendet. Es entsteht daraus eine fast anachronistische romantisch-prachtvolle Vision aus Tüll, Federn, Volants, Schleifen und Schleppen.

Neben den modischen Aspekten dienen Federn zum Schutz vor Kälte und werden als Füllung von Daunenjacken verwendet, wobei inzwischen versucht wird, diesen wärmenden Effekt durch Alternativen wie die Füllung mit getrockneten Blumen zu erreichen.

Federkielstickerei

Eine Besonderheit der Federverarbeitung bildet im Bereich der Tracht die Federkielstickerei, die im süddeutschen Alpenraum, in Tirol, besonders im Südtiroler Sarntal, dem Salzburger Land und dem Salzkammergut zu finden ist. Lederhosen, Hosenträger, aber besonders breite Gurte werden mit den gespaltenen Kielen der Oberschwanzfedern vom Pfau verziert. Dabei werden die Kiele in pflanzlich gegerbtes Rindsleder, das mit einer Ahle vorgestochen ist, eingezogen. Die Federkielstickerei wurde 2019 in Österreich in das Immaterielle Kulturerbe aufgenommen.¹⁰³ Der Beginn dieser Dekorationsform wird um 1790 angesetzt. Sie erfreute sich besonders im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit und diente als Statussymbol.

¹⁰³ www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/federkielstickerei/, eingesehen am 23.6.2025.



Matthias Wiesheu

Matthias Wiesheu aus Sauerlach ist gelernter Feintäschner und absolvierte seine Ausbildung bei Roeckl Handschuhe & Accessoires GmbH. Durch sein Interesse an der Tracht entdeckte er die Federkielstickerei und überlegte, wie er selbst solche Arbeiten herstellen könnte.

Matthias Wiesheu schildert sein Anliegen: „Mit viel Fleiß und Geduld fertigen wir in unserer Werkstatt aus Pfauenfedern und Leder schönste Stickereien. Es erfordert ein hohes Maß an Übung die Federn in gleichmäßige Fäden zu spalten und die feinen Ornamente ins Leder zu sticken. Als eine der wenigen Federkielstickereien in Bayern und München haben wir es uns zur Aufgabe gemacht diese alte Handwerkskunst in dieser Gegend wieder aufleben zu lassen.“ Bestickt werden in zarter weißer Zeichnung mit fein geschnittenen Streifen aus Pfauenfederkielen Ranzen und Gurte, Hosenträger, Taschen und Portemonnaies. Als Motive finden sich Monogramme, stilisierte florale Motive und diverse Einfassungen. Darüber hinaus repariert die Werkstatt Federkiel-Stickereien.

trachtundfederkiel.de

Maurizio Paul Hirmer

Maurizio Paul Hirmer hat sich dem Federkunsth Handwerk verschrieben und gestaltet Federkleider und-Kopfbeckungen. Er verwendet einheimische Federn von Nutzvögeln wie Gänse-, Enten-, Hahn- und Hühnerfedern, aber auch Fasan-, Elster- und Pfauenfedern und fügt sie in einer selbst entwickelten Technik der Federschichtung sowie der Federvernähung auf einer Unterlage zusammen.

Federn verwendet er auch für Kleidentwürfe, die in ihrer schlichten Kontur die Federn ganz in den Vordergrund stellen. Die Federn werden auf einem Fischnetz-Textil befestigt. Als Vorlage diente die Knotentechnik, die bei der Anfertigung des Puttawus verwendet wird. Für die Herstellung der großen Puttawus-Federumhänge der indigenen Einwohner Nordamerikas (Mattaponi) werden die Federn mit Fäden an einem geflochtenen, netzartigen Textil so eng geschichtet befestigt, dass sich dichtgefügte Oberflächen ergeben. Bei seinem jüngsten Entwurf, das Federkleid „Plumage“, verwendet Maurizio Paul Hirmer neben Leinengarn Hühner- und Fasanenfedern, die er zu einer geschlossenen Oberfläche schichtet. Dabei wählt und ordnet er die Federn mit ihrer kontrastierenden Farbigkeit so an, dass sie den Bereich der Taille und Hüfte der Trägerin hervorheben und den Blick um den Körper herumlenken.

„In der Sphäre der Letzten ihrer Art, der Vögel - geboren aus dem Erbe der Dinosaurier – erzählt jede Feder eine Geschichte: von Identität, Schutz, Tarnung, Anziehung, Bewegung und dem Spiel des Lichts. Vögel und ihr charakteristisches Federkleid nehmen in der Natur eine besondere Rolle ein: Ihre Farbenvielfalt, Muster und Strukturen formen eine kontrastreiche Welt, die von unzähligen Arten geprägt ist und ihre Wurzeln im Zeitalter der Dinosaurier hat. Diese visuelle und symbolische Kraft bildet die Inspirationsquelle für mein Projekt „Plumage“, in dem ich das faszinierende Zusammenspiel von Licht, Farbe und Struktur auf die menschliche Dimension übertrage – als textile Hommage an die Brillanz und Vielfalt des Gefieders.

Im Zentrum der Arbeit steht die Auseinandersetzung mit der traditionellen Puttawus-Knotentechnik – einer historischen Federhandwerkskunst aus der Kultur nordamerikanischer Ureinwohner. Die Grundlage bildet ein handgeknotetes Textil, dessen ursprüngliche Funktion und Symbolik ich in meinem Designprozess respektvoll neu interpretiere. Diese Technik wurde im Rahmen meiner gestalterischen Praxis weiterentwickelt und in einen zeitgenössischen Kontext übertragen. Dabei entstand dieses Werk, das zwischen zwei Welten oszilliert: als zweidimensionales Wandobjekt und als tragbares Kleidungsstück im dreidimensionalen Raum. Ein zentrales Anliegen meines Projekts ist die Frage, wie sich historische Handwerkstechniken und natürliche Materialien in einen nachhaltigen Lebenszyklus integrieren lassen. Das Kleidungsstück folgt dem Cradle-to-Cradle-Prinzip und wurde so entworfen, dass es sich am Ende vollständig biologisch abbauen und als natürlicher Dünger für schwere Böden nutzen lässt.“¹⁰⁴



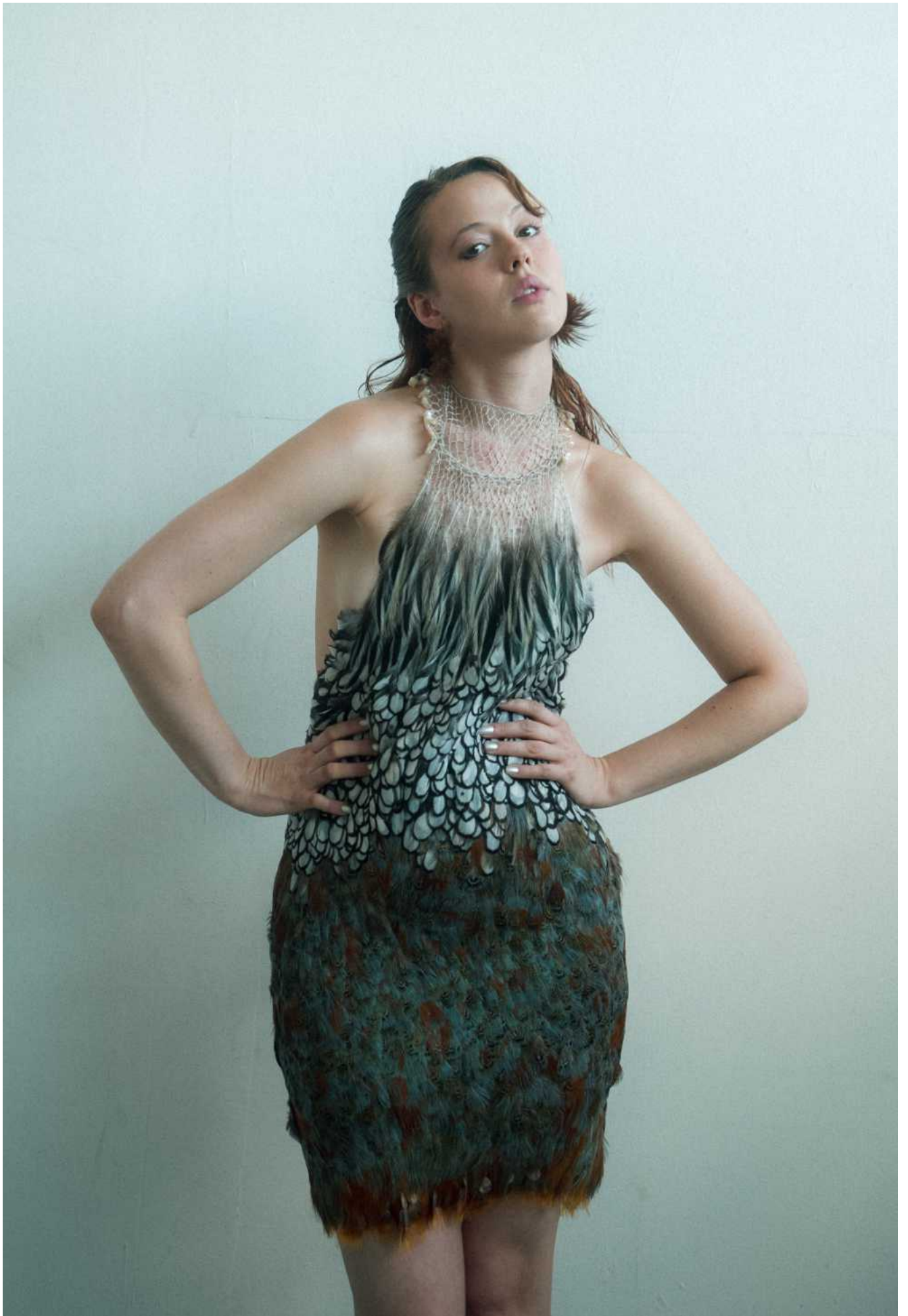
In der Ausstellung ist neben dem Federkleid die „Federperücke“ „Naturalisierungs-Hybrid“ aus Tüll, Meeresschwamm, Hühner- und Hahnenfedern sowie den Kronenfedern des Blauen Pfaues zu sehen. Maurizio Paul Hirmer beschreibt die Gedanken hinter diesem Entwurf, der als Teil seiner Abschlusssammlung zum BFA entstand:

„Inspiriert von der Evolutionstheorie nach Charles Darwin stellt dieses Werk eine spekulative Möglichkeit der Weiterentwicklung dar. Die Veränderung der menschlichen Erscheinung durch genetische Veränderungen, die Anpassung über Generationen oder kulturelle Praktiken der Selbstdekoratation bleiben den Betrachter*innen selbst überlassen.“ In seinen Arbeiten beschäftigt er sich mit der Evolution und der Zukunft. Er überlegt, wie die Menschen sich vielleicht genetisch verändern und an die gewandelte Umwelt anpassen werden, welche Hybrid-Formen entstehen könnten. Dabei verarbeiten seine Entwürfe Inspirationen durch den Federschmuck indigener Völker z. Bsp. Südamerikas mit solchen durch die Mode des späten 20. Jahrhunderts auf eigenständige, ungewöhnliche Weise.

Maurizio Paul Hirmer studierte Modedesign an der Marcomedia Universität in Berlin in Kooperation mit dem Atelier Charodon Savard in Paris (BFA). 2022-2023 absolvierte er ein Praktikum bei Henar Iglesias in Madrid, um seine Kenntnisse der Federverarbeitung zu vertiefen. In dem vom Handwerksmuseum Deggendorf ausgeschriebenen Wettbewerb für Handwerk und Design zum Thema „Gut behütet. Kopfbedeckungen neu gedacht“ wurde seine Arbeit mit dem zweiten Preis ausgezeichnet.

@rutan.atelier

¹⁰⁴ Text von Maurizio Paul Hirmer vom 4. August 2025.



Janaina Milheiro

Janaina Milheiro aus Brasilien studierte an der École Duperré mit Schwerpunkt Stickerei und legte an der L'ENSCI Les Ateliers in Paris ihr Diplom als Textildesignerin mit Schwerpunkt auf Weben und Drucken ab. 2011 gründete sie ihr eigenes Studio in Paris. Seitdem arbeitet sie mit Modedesignern und Luxusmarken zusammen. Neben der Entwicklung von Federarbeiten für die Mode, gestaltet sie auch dreidimensionale Federskulpturen als Wandschmuck bzw. Schaufenster- und Ladendekorationen für Pariser Luxuslabels. Inzwischen hat sie ihren Schwerpunkt zunehmend auf innendekorative Projekte gelegt, so auf „Feather Glass Furniture“ aus laminiertem Glas.

Ihr Kennzeichen sind zarte, feinteilige Kompositionen, bei denen sie geschnittene und gefärbte Federn durch kleine Metallelemente wie zarten Stegen miteinander verbindet. Hieraus entstehen große geometrische Felder, die für die Mode, aber auch die Innenausstattung eingesetzt werden können. Die Federn fügen sich zu blumen- und blattförmigen oder mosaikartig anmutenden Gebilden zusammen, wobei die jeweilige Farbigkeit diesen Eindruck noch unterstreicht. Janaina Milheiro verwendet neben Straußenfedern Federn einheimischer Vögel wie Enten, Puten und Gänsen. Die Federn erhalten ihre Form durch Hitze und Biegung. Es gelingt ihr, den jeweiligen Charakter der Federn – seien sie eher glatt und glänzend oder weich und puffig – zu nutzen, um einen bestimmten Oberflächencharakter zu erzielen, wobei sich ihr Umgang mit Federn als immer ganz neuartig, ungewöhnlich und innovativ erweist.

Sie verbindet z. B. eckig zugeschnittene Federn zu feinen Gittern durch Stege, die durch Ösen verbunden und dadurch flexibel gehalten sind, welche dann zu Oberteilen weiterverarbeitet werden. Sie selbst bezeichnet dieses als „Feather Chainmail“. Die Federn werden durchlöchert, und durch das Loch wird ein Metallfaden zu den Ösen gezogen. Die Färbung der Federn, ihre Dichte, ihr unterschiedlicher Charakter, ihr Schimmer und die Durchlässigkeit lassen diese Kompositionen zu einem lebendigen Oberflächenornament werden. Die gestalterische Vielfalt dieses Prinzips der Zusammenfügung kann immer wieder variiert und ausgebaut werden, so durch die Kombination von blattartigen Federn und kristallbesetzten Stege oder das Verwenden von Federn zur Füllung von Metallgeflechten.

Daneben stellt Janaina Milheiro Federn auch direkt mit Textilien zu „Feather Textiles“ zusammen. So befestigte sie 2015 für Dior Haute Couture Federn auf Tüllbahnen, sodass es so wirkte, als seien die Federn aufgestreut und in diesem bestimmten Moment fixiert. Federn können auch zur Erzielung von „marqueterie“-Effekten eingesetzt werden (Feather Marquetry), indem auf einem Textilgewebe Federn zu Blüten und Blattformen zusammengestellt werden. Dieses erscheint fragil, schwerelos und lebendig. Bei anderen Arbeiten wird die Feder-Marketerie in Entsprechung zu derjenigen in Holz oder Stroh durch das Nebeneinander von

Elementen in der Fläche erzielt, aber mit einer filigranen Oberflächenstruktur und ungewöhnlichen Effekten im Widerspiel mit Licht, so z. B. in der Verwendung von Hahnenfedern mit ihrer Vielfarbigkeit. Als Flächendekoration sind auch Feder-Einlegearbeiten in Leder möglich. Hier werden die Federn entweder in das Leder eingelegt oder eingesteckt, sodass sich unterschiedliche Oberflächenreliefs ergeben können.

Janaina Milheiro arbeitete mit zahlreichen renommierten Modehäusern zusammen: Stirnreifen mit zarten Federblüten entstanden für Valentino (Herbst/Winter 2015), Krägen aus lorbeerartigen Federn-Arrangements oder Bruststücke aus großen Federblüten für Mary Katrantzou (Frühjahr/Sommer 2020), ein elegantes Cape aus vergoldeten Hahnenfedern für Dior (Frühjahr/Sommer 2020), samtartig anmutende Gewebe aus Federn und Seide in kontrastreichen Farbkonstellationen für Proenza Schouler (2016). Hier wurden die Federn kontinuierlich miteinander zu „Federgarnen“ verbunden, die dann verwebt werden konnten.

2015-2018 entwarf sie mehrere der berühmten Flügel für das Defilee von Victoria's Secret, die sie sehr unterschiedlich wie Blütenzweige gestaltete. Einen Versuch, Kleidungsstücke ganz aus Federn zu gestalten, zeigt ein aus spiralförmig geformten Federn gebildeter, transparenter Mantel von ungewöhnlichem Charakter, denn die fein abstehenden Einzelfedern vermitteln eine, partiell fast etwas stachelig anmutende Kontur, die mit der Zartheit des Materials kontrastiert. Durch die kurvige Form der Federn entsteht eine dynamische Binnenstruktur.

Zu ihren frühen Arbeiten, in denen sie sich der Kreation von netzartigen, beweglich zusammengefügteten Tops widmete, zählt eine Arbeit für Petra Mayer, welche in Co-operation mit den Münchner Modedesignern Talbot Runhof und der Mayer'schen Hofkunstanstalt entstand. Das Haus am Stieglmaier Platz in München ist seit 1847 international im Bereich Mosaik und Glasmalerei aktiv. Neben der Tätigkeit im Bereich der Restaurierung entwickelt das Haus mit international bekannten Künstlern Editionen und führt gemeinsam mit ihnen und Architekten für Orte im In- und Ausland besondere Aufträge aus. Die Werkstätten in der Seidlstraße 25 verfügen über einen Reichtum an unterschiedlichsten für die Gewerke nötigen Materialien.

Bei einem Besuch in den Glas- und Mosaikwerkstätten fiel Johnny Talbot und Adrian Runhof ein altes Material ins Auge: „Deutsches Gold“, das von der Manufaktur aus den Beständen der aufgelösten Berliner Firma Puhl & Wagner übernommen wurde. Hierbei handelt es sich um Mosaiksteine, bei denen Blattgold zwischen zwei Glasschichten eingeschmolzen wurde. Dieses Material inspirierte die Designer zu einem Top. Zunächst musste das Material in den Werkstätten der Mayer'schen Hofkunstanstalt in die gewünschte Form von kleinen Quadraten gebracht werden.

Die Steine wurden dann in ein feines Geflecht aus quadratisch zugeschnittenen schwarzen und weißen Federn integriert, das durch dünne Metallstege zusammengehalten wird und flexibel ist. Dieses entstand 2017 im Atelier von Janaína Milheiro. Das ärmellose Top wird durch die gerade, weich fallende Vorderseite mit den Federn und Mosaiksteinen bestimmt, während der Rücken durch capeartig arrangierte schwarze Seide gestaltet wird. Es entsteht ein leichtes, bewegliches, durchscheinendes Oberteil, eine Art schwarz-weißes Gittermuster mit goldenen Akzenten, wobei die Zartheit der Federn mit der Kompaktheit der Mosaiksteine kontrastiert. Aus den Material- und Farbkontrasten entsteht ein eleganter, sehr ungewöhnlicher und spannungsreicher Entwurf, der neue Materialkombinationen vorstellt. Der Charakter und die Oberflächen der unterschiedlichen Materialien werden besonders durch das Verhalten im Licht noch gesteigert und unterstrichen.

Diese „Feather Chainmail“, bei der sich aus der Anordnung und Verbindung von geschnittenen und gefärbten Federn lebendige, bewegliche Oberflächen ergeben, wurde nicht nur von Talbot Runhof eingesetzt (so entstanden für die Frühjahr/Sommer-Kollektion 2017 auch dreifarbige Federgeflechte für ein anderes Top), sondern auch für Entwürfe von Armani Privée (Herbst/Winter 2014), Christine Phung (Herbst/Winter 2014, 2016, wobei in dieser Kollektion auch Entwürfe in Federmarketerie auf Textil vorgestellt wurden), Maison Martin Margiela/John Galiano (Herbst/Winter 2017) und Dior Haute Couture/Maria Graziani (Frühjahr/Sommer 2020).

Janaina-milheiro.com
Mayersche-hofkunst.de
Talbotrunhof.com



Maud Ruby und Hanoko Stubbe

Maud Ruby erhielt an der LISAA eine Ausbildung zur Stylistin und Modelistin und schloss eine Ausbildung zur Modistin an der GRETA de la Création, du Design et Métiers d'Art in Paris an. Eine Ausbildung im Atelier des Blumen- und Federgestalters Bruno Legeron folgte. Sie arbeitete u. a. für Malhia Kent, Maison Legeron, Maison Lemarié, das Mad Studio des Plu-massiers Eric Charles-Donatien, für Givenchy, The Row, Dries Van Noten. Sie arbeitet auch mit der Modistin Sandrine Bourg zusammen, die für ihre individuellen Entwürfe bekannt ist. Inzwischen betreibt Maud Ruby ihr eigenes Atelier, indem sie Federarbeiten und künstliche Blumen für die Haute Couture und für eigene unabhängige, eher skulpturale Arbeiten kreiert.

Auf traditionelle Weise verbindet Maud Ruby die Tätigkeit in den Bereichen Federn und Stoffblumen. Beide Elemente mischt sie zu eleganten, stilvollen Arrangements, die durch die exquisite Farbigkeit und die subtilen Materialkombinationen geprägt sind. Sie gestaltet zarte Blumengebilde und Blütenzweige aus Chiffon und Federn, oder klassische Blumen aus Tweedstoffen, die von Blattzweigen begleitet werden und deren Farbkombinationen modern wirken, bzw. aus Federn, deren Glanz und Schimmer sie effektiv nutzt. Daneben verwendet sie Leder, z. Bsp. für Kamellien.

Dünne Holzblätter oder Perlmutterplättchen integriert sie in ihren eigenen Federkreationen, in denen sie sich dem Thema der Bewegung widmet. Kontur und Material der abstrakten Arbeiten definieren dieses Thema der Dynamik. Sie werden wie in den naturwissenschaftlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts unter großen Glasglocken präsentiert. Das Prinzip des schuppenartigen Übereinanderlegens, wobei sich Farben und Materialien abwechseln, bestimmen auch die Flächenentwürfe mit Federn.

Neue Entwürfe, in denen Federn und Textil eine Verbindung eingehen, kreierte sie mit der Weberin Hanako Stubbe. Hier werden unterschiedliche Federn in Gewebe eingefügt und daraus entstehen durch Fadenverlauf, - dichte und -rhythmus lebendige und im Charakter verschiedene Oberflächen.

Hanako Stubbe konzipiert individuelle handgewebte Stoffe und Wandobjekte für die Innenausstattung, wobei sie je nach Auftrag mit Kolleginnen und Kollegen aus anderen Bereichen wie Federgestaltern, Innenarchitekten, Produkt- und Möbeldesignern zusammenarbeitet.

Ihr besonderes Interesse gilt der Webstruktur, dem rechtwinkligen Überschneiden von Linien, Bändern und Flächen, das sie als Thema ihrer Wandarbeiten und Stoffe entdeckt hat, wobei sie durch die Arbeit mit kontrastierenden Farben oder Farbnuancen den gitterartigen Verlauf betont. Hanako Stubbe reflektiert somit in ihrem Medium über das Medium selbst. Dabei gilt ihre Aufmerksamkeit der Farbigkeit und den Materialeigenschaften. Sie arbeitet vorzugsweise mit lokalen, unter Beachtung ökologischer, ethischer und nach-

haltiger Standards produzierter Materialien. Ihre reduzierten, zurückhaltenden Arbeiten erzielen durch das Suggestieren der Webstruktur, durch ihre Übersetzung ins Grafische auch durch die Überschneidungen der eingewebten Balken eine verhaltene Räumlichkeit.

Hanako Stubbe studierte Textildesign an der ENSAAMA (École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art) Olivier de Serres und der ENSCI (École nationale supérieure de création industrielle)-Les Ateliers in Paris.

maudruby.com
hanakostubbe.com





Paruier floral - Kunstblumen

Kunstblumen finden als Dekoration von Hüten und Kleidern und als Accessoire, besonders als Ansteckblume, Verwendung. Kunstblumen werden traditionell aus Seidenstoff, aber auch aus anderen Stoffen von unterschiedlicher Materialqualität wie Leinen, Baumwolle oder Tweed hergestellt sowie aus Kunststoff, Papier, Pergament. Ein jüngerer Trend sind Blumen, die aus Restmaterialien kreiert werden, z. Bsp. von William Amor.

Die Blume teilt sich in die rahmenden Kelchblätter (Sepalen), die die Blüte mit dem Stengel der Pflanze verbinden, und die eigentlichen Blütenblätter, die Kronblätter (Petalen). Im Zentrum der Pflanze befinden sich die Staubblätter (Stamina) und in der Mitte, auf dem Blütenboden (Receptakulum) verankert, der Stempel (Stamina). Die Aufgabe des Kunstblumengestalters ist es, all diese Elemente nachzuarbeiten.

Schon in der Antike wurden künstliche Blumen gefertigt. So wurden im antiken Griechenland Wachsb Blumen in Kränze eingeflochten. Im römischen Reich wurden, wie Plinius überliefert, aus Ägypten Kränze mit parfümierten Blüten aus Papyrusrinde und Seide importiert, die aufgrund ihrer Naturnachahmung begehrt waren.

Im Mittelalter widmeten sich wohl zuerst in Norditalien Nonnen der Nachschöpfung künstlicher Blumen, um auch im Winter die Altäre in Verehrung von Maria und den Heiligen schmücken zu können, aber auch als Dekoration bei Prozessionen. Als Material diente zunächst Stoff.

Diese künstlichen Blumen waren so beliebt, dass sie auch im weltlichen Bereich Einzug hielten und als Galanteriewaren aus den Abfällen der italienischen Seidenmanufakturen gefertigt und europaweit vertrieben wurden. Im Laufe der Zeit steigerte sich die Virtuosität in der Fertigung, sei es in der Kombination der Stoffe, darunter auch die feine Seiden-gaze, der farblichen Nuancierung und der Zusammenfü-gung der einzelnen Bestandteile.

Da die Blumen in der Herstellung aufwändig und das Seidenmaterial recht teuer waren, wurden preiswertere Alternativen gesucht – Strohblüten und Schaumb Blumen, die aus Draht gebogen wurden und dann in Leim getaucht wurden, der als dünne Schicht zwischen den Drähten haften blieb.

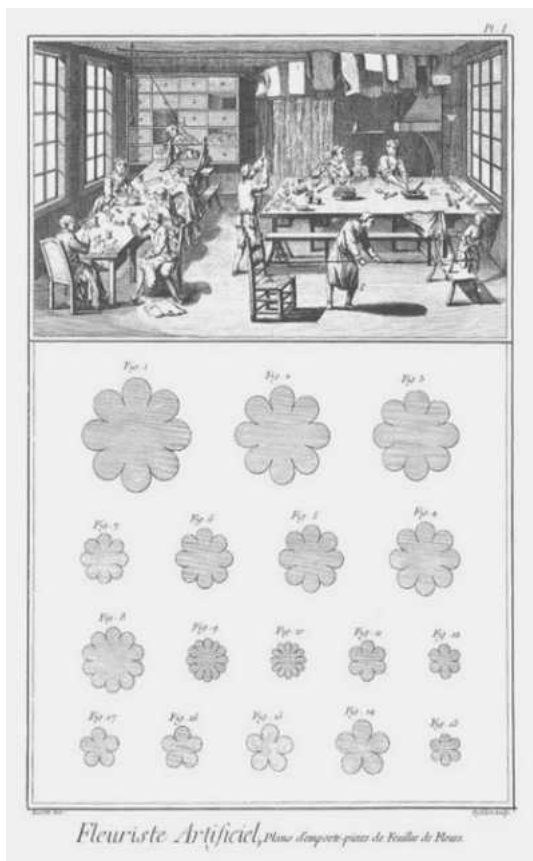
Neben Italien etablierten sich als weitere Zentren der Kunstblume Böhmen und Paris. Gerade die Bindung an Paris war bedeutend, da die Kunstblume als Dekoration von modischer Kleidung, von Hüten und anderen Accessoires begehrt war und benötigt wurde. Die Seide konnte zudem durch die Manufakturen aus Lyon bezogen werden. Einen Höhepunkt erreichte die Kunstblumenherstellung im Rokoko, als reiche Garnituren an Kleidern und Frisuren beliebt waren.

Mit der Etablierung der Kunstblumenproduktion als Wirtschaftsbereich ging eine zunehmende Rationalisierung der Herstellung einher. Die Fertigung der Kunstblumen erfolgte zu großen Teilen in Heimarbeit durch Frauen und Kinder, die das Sortieren und Montieren der einzelnen kleinen Teile übernahmen. Das Ausstanzen, Vorbereiten und Färben des Stoffes erfolgten ebenso wie die Umwicklung des Drahtes mit grünem Papier oftmals durch Männer, die auch für den Transport der Blüten in übereinandergestapelten flachen Kartons auf dem Rücken zuständig waren.

Französische Hugenotten vermittelten Ende des 18. Jahrhunderts die Kunstblumenfertigung nach Berlin, gründeten eine Manufaktur und regten zur Gründung weiterer Manufakturen in Deutschland an. Als Sachsen 1834 dem Deutschen Zollverein beitrug, kam es zur Gründung von Blumenmanufakturen in Sebnitz bei Dresden und Neustadt, da es durch die Zollabgaben zu teuer wurde, die beliebten Kunstblumen aus Böhmen zu importieren, wo neben Stoff und Papier auch Holzspäne in die Blüten integriert wurden. In Sebnitz konnte die Produktion von Kunstblumen in Heimarbeit das Vakuum füllen, das durch das Ersetzen der Handweberei durch mechanische Webstühle und durch den Import preiswerter englischer Baumwollstoffe entstanden war. Sebnitz wurde in den Folgejahren das Zentrum der deutschen Kunstblumenproduktion. International bedeutend wurden die Sebnitzer Blumen in der Zeit 1870–1871, als aufgrund des Krieges die Pariser Manufakturen ihre Arbeiten nicht mehr nach Deutschland ausliefern konnten. 1875 arbeiteten in Sebnitz nur fünf Betriebe, 1900 bereits 45 und 1923 schließlich 141. 1953 wurden die im Raum Sebnitz-Neustadt ansässigen über 100 Firmen im VEB Kunstblume zusammengefasst. Während der DDR-Zeit bildete die Blumenproduktion einen wichtigen Exportbereich, der jedoch schon seit den 1970er Jahren zunehmend durch den asiatischen Markt verdrängt wurde. In Deutschland galt außerdem München als Zentrum. Eines der bekanntesten Blumen-Unternehmen der Stadt bildete die Hofblumenfabrik von Joseph von Heckel.

Das 19. Jahrhundert verzeichnet eine Blüte der Blumenproduktion. Allein in Paris gab es 1847 48 Betriebe für Blumen-Bestandteile mit 500 Mitarbeitern und 100 Betriebe, die diese zu Blumen zusammensetzten, welche neben festen Mitarbeitern ca. 6000 Heimarbeiter beschäftigten. Die Einzelblumen wurden dann in 474 Ateliers de Monteurs mit ca. 5700 Arbeitern zu Blumenarrangements zusammengestellt. 80%-85% der in diesen Betrieben Beschäftigten waren Frauen und Mädchen. Wie weitere Erhebungen aus den Jahren 1865 und 1906 belegen, stieg die Anzahl der Beschäftigten kontinuierlich an.¹⁰⁵ Zentrum der Blumenindustrie war der Pariser Vorort St. Denis.

¹⁰⁵ Vgl. Amy De La Haye, *Ravishing – The Rose in Fashion*, New Haven & London 2020, S. 103. Amy de la Haye führt an, dass 1865 10.000 Kunstblumenmacher/-innen in Paris arbeiteten; 1896 waren es bereits 24.000.



Da die Blumenproduktion ein zunehmend saisonales Geschäft war, das eine Höchstbeschäftigung in den Monaten November bis Mai verzeichnete, suchten die meisten Betriebe nach einem zweiten Standbein und betätigten sich auch in der Federverarbeitung. So findet sich auch bei Traditionsbetrieben wie Bruno Legeron und Maison Lemarié diese zweifache Ausrichtung.

Ein erster Einbruch erfolgte Ende der 1920er Jahre mit der Weltwirtschaftskrise, als auch die Mode schlichter wurde und in diesem Zusammenhang auf reiche Dekorationen verzichtet wurde. Die Liebe zu Kunstblumen ist mit Veränderungen der gesellschaftlichen Konventionen seit den 1960er Jahren einem starken Wechsel unterworfen und war gerade unter den Einflüssen von Grunge und Minimalismus in der Mode seit den 1990er Jahren stark rückläufig. Die Anzahl der Kunstblumen-Manufakturen ging im Laufe des 20. Jahrhunderts stark zurück. Gab es in Paris 1946 noch 287 Ateliers, so sank ihre Anzahl bereits 1963 auf 51. Die Produktion von Kunstblumen konzentriert sich heute weitgehend auf China.

Die drei heute noch bestehenden Pariser Kunstblumen-Häuser wurden im 19. Jahrhundert gegründet: Guillet (1896), Maison Legeron (1727/1880) und Maison Lemarié (1880), das allerdings erst seit 1946 im Bereich der Kunstblumen arbeitet. Inzwischen gehören alle Ateliers zu Chanel Paraffection.

Ateliers wie dasjenige von Judith Barbier, die auch als Modistin tätig war, sind geschlossen, andere wie dasjenige von Noémie Fromentin und ihrem Sohn Jacques Delamare wurden von anderen Blumenmachern übernommen – in diesem Falle von der jungen Blumenkünstlerin Séverina Lartigue.¹⁰⁶ Daneben werden immer wieder Ateliers gegründet so von Sophie Lecomte in Orléans, Effi-Pingel-Schmidt in Kopenhagen, Anne Tomlin in Großbritannien und Anita Matell*Florès in Schweden, die sich auch auf Pergamentblüten spezialisiert hat.¹⁰⁷ Diese Blumenmacherinnen arbeiten selbst als Modisten oder sind für andere Modisten tätig bzw. für verschiedene Modehäuser oder Theater.

Das Angebot der Blumen umfasste Rosen in allen Varianten, aber auch Feldblumen und exotische Blüten wie Orchideen oder Hibiskus. Blumensymbolik, Traditionen, das Alter der Trägerin, Anlass (Brautmode) und Mode bestimmten die Produktion und die Auswahl der Blumen durch die Kundin.



¹⁰⁶ Milleret 2025, op. cit., S. 92-108, 153-159; Michaela Braesel, Broschüre Die Werkstätten der Haute Couture. Eine Ausstellung der Galerie Handwerk vom 06. September bis 05. Oktober 2019, München 2019, S. 83-84.

¹⁰⁷ Michaela Braesel, Broschüre Blütenpracht. Eine Ausstellung der Galerie Handwerk München vom 23. Juni bis 29. Juli 2023, München 2023, S. 81, 83 und 84; diess. Broschüre Mode und Natur. Eine Ausstellung der Galerie Handwerk München vom 4. Mai bis 12. Juni 2021, München 2021, S. 43-44.

Kunstblumen bestehen in der Regel aus Stoff, der mit Mehl, Stärke und Gelantine formbar gemacht wird. Dabei wird der Stoff in das entsprechende Bad getaucht, wobei die Zusammensetzung je nach Stoff variiert und auf Rahmen zum Trocknen aufgespannt. Neben Seide, die aufgrund der optischen Nähe zu den Blütenblättern besonders geschätzt wurde, wurden u.a. auch Perkal, Organdy, Batist, Musselin, Taft, Atlas, Samt oder Gaze verwendet. Je nach Jahreszeiten wurden unterschiedliche Blumen und Materialien bevorzugt. So finden sich im Sommer eher Blumen aus leichten Stoffen wie Musselin und Batist, im Winter dagegen dichtere Stoffe wie Samt.

Die einzelnen Blattformen werden aus dem in mehreren Lagen übereinander gelegten Stoff mit Stanzeisen schräg zum Fadenverlauf ausgestanzt. In den Archiven der Firmen befindet sich eine Vielzahl solcher historischer Stanzeisen, die immer noch verwendet werden.

Die ausgestanzten Blütenblätter werden in Färbebäder von 90°C getaucht und/oder mit der Hand bemalt. Das Färbebad besteht aus anilinhaltigen Färbemitteln und Alkohol. Die erste Farbe verleiht dem Blütenblatt die Grundfarbe, die folgenden Farben Schattierungen und zusätzliche Nuancen. Durch den verdunstenden Alkohol entstehen sanfte Farbübergänge. Anschließend werden die Blätter langsam auf einer flachen Unterlage getrocknet und dann auf feuchtem Papier ausgelegt, sodass sie weich werden und mit verschiedenen Werkzeugen, z. Bsp. dem über einem Bunsenbrenner erhitzten Boule-Eisen (Form- und Prägeeisen), Zangen, Pinzetten und Kugeleisen, geformt werden können, um die gewünschte Form, Wölbung, Kräuselung und Kontur zu erhalten.

Für grüne Blätter wird der Stoff in Metallformen eingelegt und unter Druck geprägt (Stanz- und Prägeeisen), sodass der Stoff die verschiedenen Adern und die charakteristische Wölbung der jeweiligen Pflanzensorte aufweist. Blütenstempel und Staubgefäße, die wiederum von speziellen Manufakturen gefertigt werden, werden herausgesucht und in die Blume integriert. Abschließend werden die Blätter mit Klebstoff und Faden um einen Messingstab gebunden und dem Naturvorbild oder der Vorstellung nach arrangiert. Der Ansatz wird mit Seidenfäden und Papier verdeckt. Mehrere Blumen und Blätter können zu größeren Arrangements zusammengestellt werden.

Wurden die Staubgefäße ursprünglich mit der Hand aus Garn und gefärbter Pâte gefertigt, so wurden sie später, genauso wie die Blumenstiele im Spritzgussverfahren produziert. Für die Staubblätter gab es in Deutschland, z. Bsp. im Schwarzwald, und in Frankreich eigene Herstellerbetriebe, die allerdings inzwischen weitgehend die Produktion eingestellt haben.



Die Blume in der Mode

Blumen sind eine immer wieder wichtige Dekoration der Kleidung, die je nach Mode mal naturalistischer, mal fantasievoll interpretiert und verwandelt, mal stilisierter behandelt wird. Neben der Kunstblume kann die Blume in der Mode als aufwändige Stickerei oder Druck erscheinen.

Annina Weber unterteilte die Pflanzendarstellung im textilen Bereich in verschiedene Gruppen: die botanische Darstellung der Pflanze in Gänze mit Wurzel, die ornamentale Darstellung, als Streublüten, die floristische Darstellung als Bouquet oder in anderen Formen des Arrangements, die verniedlichend-idealisierende Darstellung, die gärtnerische Darstellung z. Bsp. mit Spalieren, die Darstellung als naturalistisch, üppig-wuchernd, stilisiert-abstrahiert, fotorealistisch, silhouettenhaft und fantastisch.¹⁰⁸

Die Blume versinnbildlicht den Frühling und damit zugleich Jugend und Wiedergeburt. Darüber hinaus meint sie Schönheit und Verwandlung, Leben und Vergänglichkeit, bezieht sich auf die Natur und den Garten – auf das ursprüngliche und das durch den Menschen bestimmte Wachstum. Einzelne Blumen tragen eine besondere Bedeutung wie die Rose, die mit der Göttin Venus und damit auch mit der Liebe verbunden ist, oder die Lilie, welche für Reinheit und Unschuld steht. Je nach Modetrend werden einheimische oder exotische Blumen, gezüchtete oder in der Natur vorkommende Pflanzen bevorzugt.

Die Bedeutung der Blumen kann politisch, religiös oder im Sinne einer „Blumensprache“ gehalten sein. Dieses trifft besonders auf die Rose zu. Eines der interessantesten Beispiele für die Vieldeutigkeit der Rose findet sich in der englischen Geschichte: So war die rote Rose das Zeichen des Hauses Lancaster und die weiße dasjenige des Hauses York, die dann durch Heirat in der rosafarbenen Tudor-Rose verbunden wurden, welche zugleich das Ende der Rosenkriege um den englischen Thron zwischen 1455 und 1485 markierte. Der englischen Königin Elisabeth I. (1533-1603) diente diese Tudor-Rose als herrscherliche Legitimation und Friedenszeichen. Zugleich nutzte sie die symbolische Anbindung der Blume an Maria und Venus, um sich als Herrscherin zu inszenieren. Sie ersetzt und besetzt als jungfräuliche Königin, die sich ganz dem Wohl des Landes opfert, die durch die Reformation unter ihrem Vater Heinrich VIII. unbesetzte Stelle Marias, und lässt sich zugleich wegen ihrer Schönheit feiern. Nicht nur die Rose, sondern auch andere Pflanzen erscheinen gerne als Stickerei oder in Form von Juwelen auf Kleidern in den Porträts der Königin. Sie symbolisieren die Fruchtbarkeit und den Wohlstand des Landes unter der friedvollen Herrschaft Elisabeths und gehen z. T. auf Holzschnitte in John Gerards „The Herball or Generall Historie of Plantes“ von 1597 zurück.

Die Blume scheint gerne zur Steigerung der Schönheit der Frau, als eine Feier der Frau eingesetzt worden zu sein. In Betrachtung der Mode fällt auf, dass kaum eine Epoche auf das Thema Blume verzichtet: Seien es die Seiden- und Samtstoffe der Renaissance, die Stickereien und Garnituren des 18. und 19. Jahrhunderts, selbst die Mode des 20. Jahrhunderts mit ihrem Höhepunkt in der Zeit vor und nach dem 1. Weltkrieg, der 1950er und dann wieder der 70er und 80er Jahre überall erscheint die Blume in unterschiedlicher Gestalt – mal naturalistisch, mal stilisiert.

Einige Modeschöpfer waren große Blumenliebhaber und legten kenntnisreich Gärten an. Christian Dior gehört hierbei zu den berühmtesten, zumal er auch einzelne Kleider und ganze Linien nach Blumen benannte, vorzugsweise nach dem Maiglöckchen, seiner Lieblingsblume. Coco (Gabrielle) Chanel's Lieblingsblume wiederum, die Kamelie, fungiert immer noch als Leitmotiv und Firmenzeichen, das auch ihr Nachfolger Karl Lagerfeld in unterschiedlichsten Materialien und Funktionen zitierte.

Aber auch andere Modeschöpfer wie Charles James, setzten sich permanent mit den Formen und der Konstruktion von Blumen auseinander und entwickelten daraus Modelle. Zu den jüngeren Modeschöpfern, die eine enge Bindung an Blumen und Gärten besitzen, zählt der Belgier Dries van Noten, der nicht nur immer wieder Blumen für seine Stoffmuster und reichen Stickereien verwendet, sondern auch über einen eigenen großen Garten verfügt.

Die Etablierung von Gärten, naturkundlichen Sammlungen, die Ergebnisse der Entdeckungsreisen und ihrer Dokumentation sowie pflanzenkundliche, zumeist reich mit Holzschnitten, Stichen und später anderen druckgrafischen Techniken illustrierte Publikationen hatten maßgeblichen Anteil an der Entwicklung der floralen Ornamente in der Mode. Wissenschaftliches Interesse, Neugier und Trends spielten dabei eine große Rolle.

Schon in der Renaissance galten Stiche aus naturwissenschaftlichen Publikationen neben importierten Stoffen aus dem Orient als Anregung für die Gestaltung von Webmustern und Stickereien. Es entstanden sogar spezielle Musterbücher, die florale Ornamente an Sticker und Weber weitergaben wie Pierre Vallets (1575-1650) „Le Jardin du Roy très Chrestien Henri IV“ von 1608. Vallet war als botanischer Künstler und Sticker am französischen Hof tätig. Diese Doppelung von botanischem Interesse und textiler Tätigkeit setzt sich im 18. Jahrhundert fort. So war der Textilhändler Peter Collinson (1694-1768) zugleich Pflanzensammler und stand in Verbindung mit Naturwissenschaftlern wie Carl Linnaeus/von Linné (1707-1778) und Hans Sloane (1698-1753), waren die Seidenweber

¹⁰⁸ Annina Weber, *Furor floralis – Stilarten des Pflanzenentwurfs*, in: Michaela Reichert (Hrsg.), *Ausst. kat. Furor floralis. Textildesign und Landschaftsarchitektur*, Textilmuseum St. Gallen 2015-2016, Baden 2015, S. 61-67.

und Mustergestalter James Leman (1688-1745) und Joseph Dandridge (1665-1747) Mitglieder der Aurelain Society, die sich der Erforschung von Insekten widmete.¹⁰⁹

Besonders im 18. Jahrhundert herrschte eine große Freude an floralen Ornamenten, sowohl in der Damen- als auch der Herrenmode. Die Beobachtung einheimischer Pflanzen wurde durch die Darstellung von Fantasieblumen und von asiatischen floralen Mustern ergänzt, die über Textilien nach Europa gelangten, welche von den ostindischen Handelskompanien aus Indien und China importiert wurden. Sie dienten gerne als Vorlage für europäische Entwürfe. Die Vorliebe für diese Muster wurde zum einen durch den Reiz des Exotischen und Fremden motiviert, zum anderen durch das Interesse für Botanik und Insekten, die durch die Entdeckungsreisen der Zeit angeregt wurden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts herrschte eine Vorliebe für sowohl naturalistische Muster, die durch das Interesse an der Natur, ihrer Geschichte, ihrer Erforschung und ihrer wirtschaftlichen Potentiale motiviert war, als auch an der Variation historischer floraler Ornamente, die mit den neu entwickelten Anilin- bzw. Teerfarbstoffen in großer Leuchtkraft und reicher Variation umgesetzt werden konnten.

Durch die Entwicklung des Druckerwesens, die Erschließung des Landes durch Eisenbahnen und die Sammlungen der Museen wurde die Natur auch für die Stadtbewohner wieder erfahrbar. Reisen an die See und das schottische Hochland regten auch das Interesse für Muscheln, Fossilien oder Farne an. Das Anlegen von Herbarien und das Aquarellieren trug zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Natur und den Pflanzen bei.

Am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Jugendstil wurden diese naturalistischen oder historischen floralen Motive durch eine eigene dynamisch bewegte, stark stilisierte Ornamentik abgelöst, die maßgeblich durch die japanische Grafik bzw. durch Publikationen wie Ernst Haeckels (1834-1919) „Kunstformen der Natur“ von 1904 mit ihrer detaillierten Wiedergabe von Unterwasserlebewesen beeinflusst war. Eine neue Blüte erfuhr das Blumenmuster in den Jahren um 1900, auch unter dem Eindruck des Japonismus und des Symbolismus. So finden sich Entwürfe von Jacques Doucet (1853-1929) und Jean-Philippe Worth (1856-1926), die durch Gedichte von Robert de Montesquiou (1855-1921) inspiriert wurden.¹¹⁰ Dieses Übersetzen von Gedichten in ein „dekoratives“ Medium wiederholt sich in Émile Gallés (1846-1904) „Vases parlantes“, z. Bsp. die Vase „Les Lumineuses“ (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, um 1899), die

durch ein Gedicht von Victor Hugo inspiriert war. Wie Gallé gehört der Maler und Bildhauer Victor Prouvé (1858-1943) zur École de Nancy. Gemeinsam mit Fernand Courteix entwarf er um 1900 das Abendkleid „Bord de rivière au printemps“ (Musée d'École de Nancy), das durch Stickereien von stilisierten Wellen, Lilien und Efeu in zarten Grün- und Blautönen bestimmt wird, welche eine Frühlingsstimmung am Flusssufer evozieren.

In den Jahren um den ersten Weltkrieg war die Mode durch die schmalen Entwürfe Paul Poirets bestimmt, der immer wieder stark stilisierte Blumen verwendete, sei es als Stickerei wie bei dem Abendkleid „Sorbet“ (1912, Victoria & Albert Museum London) oder als Druck wie bei dem Abendmantel „Perse“ (1911, Stoffdesign: Raoul Dufy, Metropolitan Museum of Art, New York). Die üppigen und zugleich stark stilisierten floralen Entwürfe stammten entweder von dem von Poiret gegründeten „Atelier Martine“ oder von dem Künstler Raoul Dufy, der später für den Seidenfabrikanten Bianchini Férier tätig war.¹¹¹

In den 1920er Jahren war die Mode eher durch geometrische Ornamente geprägt, doch erscheinen florale Motive weiterhin – sei es in Stoffmustern oder als Stickerei, als plastisch gebildete Stoffblume, Applikation, „Intarsie“ oder, z. Bsp. bei Madeleine Vionnet (1876-1975), in Form von blütenblattartig geschnittenen und übereinander gelegten Stoffteilen. Auch ihre Kollegin Jeanne Lanvin (1867-1946) verwendete die Blume in zahlreichen Variationen, besonders in Verbindung mit den sog. Stilkleidern der 1920er Jahre, die entgegen dem gängigen Trend einer geraden Silhouette das Motiv des weiten Rockes aufgriffen. Das Haus Boué Sœurs war ebenfalls für seine „robes de style“ berühmt: Das Kennzeichen des Hauses waren florale Stickereien aus pastellfarbenem Schleifenband, die sich oft an Vorbildern des späten 18. Jahrhunderts orientieren, womit die Rokoko-Assoziationen des Reifrocks unterstrichen wurden.

Die Modeschöpferin Elsa Schiaparelli (1890-1973) integrierte in ihre dem Surrealismus nahestehenden Kreationen der 1930er Jahre gerne Blumen, wobei sie sich Techniken des Trompe l'œil bediente. Noch in den 1940er Jahren verwendete sie Kunstblumen für Hüte, die in dem dichten Arrangement naturalistischer Blüten wie Stillleben wirken. Eine besonders wichtige Rolle spielten Blumen in ihrer „Pagan Collection“ von 1938. So findet sich ein Kleid, das mit kleinen Blumenstauden bestickt und am Hals mit einem Kranz plastischer Plastikblumen und -blätter verziert ist (Metropolitan Museum of Art, New York). Die Stilisierung der Blumen und die Verteilung auf dem Kleid zeigt sich durch die blumenstreuende Flora in Botticellis „Geburt der Venus“ (1485-1486,

¹⁰⁹ Vgl. Clare Browne, Drawn from Nature 1600-1800, in: Edwina Ehrmann (Hrsg.), Ausst. Kat. Fashioned from Nature, Victoria & Albert Museum London 2018-2019, London 2018, S. 55-61, hier S. 55.

¹¹⁰ Jacques Doucet, Abendkleid „Les Hortensias bleus“, zwischen 1896 und 1906; Jean-Philippe Worth, Lilien-Abendkleid für die Comtesse Greffulhe, um 1896; beide Palais Galliera Paris.

¹¹¹ Ausst. Kat. Raoul Dufy. Tissus et créations, Musée d'art moderne. Collections nationales Pierre et Denise Levy, Troyes, und Musée des Beaux-Arts Carcassonne, Troyes 2015 ; Fanny Guillon-Laffaille (Hrsg.), Ausst. kat. Raoul Dufy. Le Peintre, la décoration et la mode des années 1920-1930, Accademia di Francia a Roma 1995, Turin 1995 ; Sophie Kervran, Guillaume Ambroise, Raoul Dufy. La Mode des Années Folles. Une collection particulière, Musée des Beaux-Arts de Quimper 2019/2020, Quimper 2019.

Uffizien) inspiriert.¹¹² Neben einem transparenten Rhodoid-Halskragen mit bunten, künstlichen Insekten (Herbst 1938), der den Eindruck vermittelte, als ob die Insekten über den Hals der Trägerin krabbeln würden, einem mit Schmetterlingsnetz ein Abendmantel aus Tüllstoff gelegt werden konnte (Sommer 1937, Metropolitan Museum of Art, New York), kreierte Schiaparelli auch Abendmode aus einem Stoff, der wie Baumrinde wirkte (1938). Sie verwendete Blumen als gestickte oder plastisch applizierte Dekoration für die Jacken ihrer Abendkostüme, die auch Knöpfe in Blumenform aufweisen konnten. Schiaparelli ließ gerne spezielle Knöpfe in Entsprechung zum Thema ihrer Kollektion anfertigen. Diese Abendjacken mit ihrem strengen Schnitt, aufwendigen Stickereien und ungewöhnlichen Knöpfen dienten wiederum Yves Saint-Laurent (1936-2008) als Inspiration. Dieser entwarf reich bestickte Abendjacken und Capes, solche mit plastisch gestickten, üppigen Weintrauben (Haute Couture, Herbst/Winter 1988 und Haute Couture Herbst Winter 1988) oder solche, die Vincent van Goghs Sonnenblumen- und Schwertlilien-Bilder in den Händen des Ateliers Lesage in Stickereien übersetzten (Frühjahr/Sommer 1988).¹¹³ Hier bildete es die besondere Schwierigkeit, auch den Duktus des Malers in das Medium der Stickerei übertragen.

Nach der geraden Silhouette der 1930er Jahre und den pragmatischen Kleidern der 1940er Jahre bestimmte die Blume immer wieder die Silhouette der Mode in der Nachkriegszeit und den 1950er Jahren. Maßgeblich waren hier die Entwürfe des Modeschöpfers und passionierten Gärtners Christian Dior (1905-1957).¹¹⁴ Schon seine erste Linie „Ligne Corolle“ (Blüte), die Dior im Frühjahr 1947 vorstellte und für die Carmel Snow, die Chefredakteurin der amerikanischen Modezeitschrift „Harper’s Bazaar“, die bekanntere Bezeichnung „New Look“ kreierte, orientierte sich an einer sich öffnenden Blüte. Dior stellte trotz Materialknappheit eine Linie mit weiten, längeren Röcken vor, die er mit enganliegenden, taillierten Oberteilen mit schmaler, gerundeter Schulterpartie kombinierte. Der Rock mit seinen Stoffmengen, die durch gesteierte Unterröcke gestützt wurden, schwang weit wie eine umgedrehte geöffnete Blüte aus. Dior bezog sich hierbei nicht nur auf die Natur als Vorbild, sondern auch auf historische Vorbilder, besonders auf die Reifröcke des Rokoko und der 1850er Jahre. Blütenblatt-Assoziationen finden sich immer wieder bei Dior, so z. Bsp. durch blattartige Elemente aus gerundet geschnit-

tenen Stoffteilen, die übereinandergelegt wurden, wie bei einigen Abendkleider.¹¹⁵ Die Auffassung der Frau als Blume erinnert auch an Grandvilles Publikation „Les Fleurs animées“ (Die Seele der Blumen) von 1846/47 oder Walter Cranes „Flora’s Feast“ von 1883. In beiden Publikationen tragen weibliche Personifikationen der Blumen Kleider, die von der Form und den Assoziationen der Blume abgeleitet wurden und sich zugleich an der damaligen Mode orientieren.

Dior arbeitete mit internationalen Seidenwebereien wie Staron,¹¹⁶ Abraham, Ascher¹¹⁷ und Bianchini Férier,¹¹⁸ aber auch mit Andrée Brossin de Méré, einer Schweizer Textildesignerin, zusammen, die ungewöhnliche, fantasievolle, innovative, dichte, z. T. auf Fotografien basierende Muster für die Haute Couture entwarf, die bei italienischen (Groupe di Como) und französischen Seidenherstellern in Lyon gefertigt wurden.

Dior verwendete ihre Stoffe mit üppigen Blumenmustern für seine Modelle, so in seinem Nachmittagskleid „Rose de France“ (Design: Andrée Brossin de Méré, Flèche-Linie, Frühjahr/Sommer 1956, Dior Museum Granville) oder dem Abendkleid „Compiègne“ (Design: Ascher, Herbst/Winter 1954, Satinelour au Sabre, Metropolitan Museum of Art, New York). Seine Kleider waren zudem mit aufwendigen Blumenstickereien verziert, die im Atelier Rébé ausgeführt wurden, so bei den berühmten Kleidern „May“ (Frühjahr/Sommer 1953, Metropolitan Museum of Art, New York) mit Kleeblumen-Stickereien aus künstlichen Blumen und Seidengarn auf Seidenorganza, den Nachmittagskleidern „Vilmorin“ (Frühjahr/Sommer 1952, Metropolitan Museum of Art New York) mit Stickereien aus Gänseblümchen in Chenille mit applizierten künstlichen Blumen und Malerei auf Seidenorganza sowie „Andrieux“ mit Stickereien aus Butterblumen (Privatsammlung Mailand). Letztere Kleider sind ist nach der französischen Blumensamenfirma „Vilmorin-Andrieux & Cie“ benannt, deren Kataloge Dior bereits als Kind faszinierten.

Dior benannte zudem einzelne Linien nach Blumensorten. Für das Frühjahr/Sommer 1953 lancierte er die Tulpen-Linie mit blütenkelchartig sich öffnenden Oberteilen, Röcken aus übereinanderliegenden Blättern wie bei dem Kleid „Mexico“ (Metropolitan Museum of Art, New York). Bei dieser Linie wurden die Schultern betont und die Hüftzone überspielt, weite, runde Ausschnitte favorisiert. 1954 kreierte er die Mai-

¹¹² Blum 2003/2004, op. cit., S. 180.

¹¹³ Für die Schwertlilien-Darstellungen beziehen sich Saint Laurent und Lesage auf das Gemälde Vincent van Goghs „Schwertlilien“, 1889, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Bei den Sonnenblumen-Stickereien ist der Bezug weniger eng, doch scheinen Einzelmotive der Fassung in der National Gallery London von 1888 verwandt.

¹¹⁴ Zu Christian Dior, Blumen und Gärten siehe: Florence Müller (Hrsg.), Ausst. kat. Dior Impressions, The Inspiration and Influence of Impressionism at the House of Dior, Musée Christian Dior, Granville 2013, New York 2013; Éric Pujalet-Plaa u.a., Ausst. kat. Dior en Roses, Musée Christian Dior Granville 2021, Paris 2021 ; Brigitte Richart (Hrsg.), Ausst. Kat. Dior. Jardin Enchanteurs, Musée Christian Dior, Granville 2025, New York 2025; Suzanne Tise-Idoré (Hrsg.), Dior in Bloom, Paris 2020.

¹¹⁵ Vgl. Christian Dior, Ballkleid „Juno“ aus Seidenfaille und Taft sowie 45 handgeschnittenen, mit Rosshaar verstärkten blütenblattförmigen Einzelteilen aus Baumwolltüll, Stickereien mit Gelatin-Pailletten vom Atelier Rébé, Herbst/Winter 1949, Metropolitan Museum of Art New York

¹¹⁶ Ausst. Kat. Esprit Staron. Rubans, Soieries et Haute Couture 1867-1986, Musée d’art et d’Industrie Saint Etienne 2007.

¹¹⁷ Valerie D. Mendes, Frances M. Hinchcliffe, Ascher. Zika and Lida Ascher. Fabric – Art – Fashion. Victoria & Albert Museum London, London 1987; Konstantina Hlaváčková, The Mad Silkman – Zika and Lida Ascher, textile and fashion, Prag 2019.

¹¹⁸ Mit eher wirtschaftsgeschichtlicher Ausrichtung: Pierre Vernus, Art, luxe & industrie. Bianchini Férier, un siècle de soieries lyonnaises 1888-1992, Grenoble 2006.

glöckchen-Linie, benannt nach seiner Lieblingsblume. Die „Ligne Muguet“ kennzeichnete sich durch eine eher junge und einfache Anmutung, eine betonte Taille, weite Röcke und das Aneinanderstoßen der Dreiecke von Oberteil und Rock. Daneben taucht das Maiglöckchen auch in einzelnen Entwürfen wie der „Robe Muguet“ (Frühjahr/Sommer 1957, Ligne Libre) auf, wobei hier der Organdy-Stoff mit künstlichen Maiglöckchenblüten und -zweigen bestickt wurde, die im Atelier Judith Barbier entstanden.

Diese Blumenmotivik wurde von Diors Nachfolgern in der Firma aufgegriffen, besonders bei John Galiano, der 1997-2011 dem Haus Dior vorstand, und Raf Simons, der von 2012-2015 als Chefdesigner amtierte.

Direkt auf das Tulpen-Thema bezog sich Galiano in der Haute Couture Kollektion vom Frühjahr/Sommer 2009, in der er Abendkleider mit Tulpen-Stickereien nach dem Vorbild und in der Farbigkeit von blau-weißer Delfter Fayence sowie Blumenmuster im Stil niederländischer Blumenstilleben zeigte. Die Tulpenmotive führte er in seiner Haute Couture-Kollektion von Herbst/Winter 2010 fort, wo er die Silhouette der Blüten für die Kleider ebenso aufgriff wie er die Farbigkeit und Blattoberfläche durch Malereien nachschöpfen ließ (Atelier Anne Gelbard). Die Models trugen zellophanartige Kopfbedeckungen, die an Verpackungen in Blumengeschäften denken ließen (Stephen Jones). Andere Kollektionen Galianos verwiesen auf andere Naturbereiche, die sich nicht unmittelbar auf das Werk seines Vorgängers bezogen wie Krustentiere und Buchsbaumhecken (Herbst/Winter 2006) oder japanische florale Motive und Bambus (Frühjahr/Sommer 2007).

Raf Simons wiederum bezog sich gerade in seiner ersten Haute Couture Kollektion für Dior für den Herbst/Winter 2012 in den aufwendigen, reichen Blumenstickereien auf den Firmengründer, wobei er auch gerne modern-technoide und traditionelle Blumenmotive gegenüberstellte. Das Blumenmotiv wurde bei ihm auch in der Präsentation der Modenschauen in den üppigen Blumendekorationen aufgegriffen. Ein besonders enger Bezug auf Christian Dior erfolgte in seiner Variation in Pastellfarben bzw. in schwarzem Leder von Diors Kleid „Miss Dior“ (Frühjahr/Sommer 1949), dessen schlichte, schulterfreie Form die plastischen Blumenstickereien in den Vordergrund treten lässt. In der folgenden Haute Couture Frühjahr/Sommer-Kollektion bezog sich Simons auf Diors Blumenwiesen-Stickereien und präsentierte zweilagige Stickereien mit Mohnblüten. Im Herbst/Winter 2014 griff er in den Rokoko-Formen von weit ausgestellten Rücken und der Variation des Justaucorps für die Frau sowie in der Wahl der Blumenstoffe und Stickereien auf die Dior prägende Epoche des Rokoko zurück.

Zwar finden, wie am Beispiel Diors deutlich wird, immer wieder Lieblingsblumen der Modeschöpfer Eingang in die Mode, doch die beliebteste Blume bleibt die Rose mit ihrer großen Sortenvielfalt, erlesenen Farbigkeit und der tradierten Symbolik, die die Blume mit der Schönheit und Liebe in all ihren Nuancen verbindet und damit zugleich mit einem der traditionellen Anliegen der Mode.

Auch Cristóbal Balenciaga (1895-1972) beschäftigte sich immer wieder mit Blumen, besonders mit der Rose, die er als durch Stoff gebildetes Element in die Konstruktion seiner Kleider einbezog. So bei dem schmalen Abendkleid von 1967, über dem ein kurzes gerafftes Cape getragen wird, dessen Falten sich zu einer riesigen Rose zusammenfügen, aus der der Kopf der Trägerin herauschaut – eine Idee, die vom Haus Valentino unter Pierpaolo Piccioli in der Herbst-Winter-Kollektion 2023 aufgegriffen wurde. Abendkleider von 1964/1965 aus seinem bevorzugten, von der Schweizer Firma Abraham entwickelten Stoff Gazar sind nach der Tulpe und Lilie benannt, deren Form in der Gestaltung der Einzel-elemente und Silhouette aufgegriffen wird.¹¹⁹ In den späten 1950er Jahren verwendete Balenciaga reiche Blumenstickereien nach chinesischen Vorbildern, und für seine „Baby Doll“-Kleider griff er auf großblumig gemusterten Stoff oder florale Spitze zurück.¹²⁰ Häufig finden auch Stoffblumen Verwendung: Ein Abendmantel aus Organza von 1964 ist über und über mit weißen und rosa Organza-Stoffblumen aus dem Ateliers von Lesage und Judith Barbier aus Paris besetzt (Museo Cristóbal Balenciaga, Getaria), und bei einem Ballkleid von 1948 (Metropolitan Museum of Art, New York) wird das Überkleid seitlich am Rock und im Rücken durch große Stoffrosen gerafft.

Wie für Balenciaga bildete auch für Charles James (1906-1978), der Kleider wie Skulpturen kreierte, die Form einer Blume die Inspiration für die Gestaltung und die Konstruktion eines Kleides, so bei seinem Tulpenkleid von 1949 mit dem blütenartigen Rock, der sich auf Höhe der Knie über einer Rosshaarverstärkung zum Boden hin öffnet. Bei einem anderen Tulpenkleid von 1950 bilden blütenblattartige Formen die Grundelemente für das enganliegende Oberteil und den Ansatz des weiten Rockes. Unterhalb der schwarzen Hüftzone öffnet sich ein weiter weißer Tüllrock. Aus dem Jahr 1953 stammt das Kleeblatt-Abendkleid. Auch hier ist der Rock so verstärkt, dass sich am Saum die Kontur eines vierblättrigen Kleeblatts abzeichnet. Immer wieder bildeten Naturformen, seien es Blätter, Diamanten, Schmetterlinge oder Schwäne eine Anregung für Charles James.

¹¹⁹ Cristóbal Balenciaga, „Aurum“, 1964/1965, Metropolitan Museum of Art New York; ders., „La Tulipe“, 1965, Victoria & Albert Museum London.

¹²⁰ Cristóbal Balenciaga, „Baby Doll“-Kleid, Frühjahr/Sommer 1958, Cristóbal Balenciaga Museum, Getaria.

Diors Nachfolger Yves Saint Laurent zeigte ebenfalls eine große Vorliebe für florale Ornamente – wie schon bei seinen Abendjacken deutlich wurde.¹²¹ Neben den Sonnenblumen- bzw. Schwertlilien-Stickereien nach Gemälden von Vincent van Gogh (Haute Couture, Frühjahr/Sommer 1988) finden sich bereits früh Stickereien auf Abendjacken und -kleidern mit Rosen und Irisblüten (Haute Couture Herbst/Winter 1978). Yves Saint Laurent verwendete auch gerne große Blumendrucke (Haute Couture, jeweils Frühjahr/Sommer 1986 und 1987, Frühjahr/Sommer 1981 und 1983), die an japanische Vorbilder oder Blumen in Paul Gauguins Tahiti-Gemälden erinnern bzw. sich auf historische Vorbilder verweisen können. Auf Claude Monets Darstellungen von Mohnfeldern bezog sich Yves Saint Laurent in reich bestickten Abendkleidern (Haute Couture, Frühjahr/Sommer 1997). Yves Saint Laurents Garten befand sich in Marrakech (Marokko) in der Villa Majorelle. Das üppige Wachstum des Gartens inspirierte die reichen plastischen Stickereien von Lesage auf Abendcapes mit Bougainvillea (Haute Couture, Frühjahr/Sommer 1989).

Der englische Modeschöpfer Alexander McQueen (1969–2010) verwendete Blumen in großer Üppigkeit: So bei Givenchy im Herbst/Winter 1998 und im Sommer 2007 in der Kollektion „Sarabande“. Hier verarbeitete er Blumenspitzen, die sich zart auf den Kleidern emporziehen, zwischen Lagen transparenten Stoffes gestreute Blütenblätter (in Kombination mit einem Federrock oder einem riesigen Hut mit Kunstrosen), Stoffmalereien exotischer Vegetation mit Vögeln, die an handgemalte asiatische Tapeten des 18. Jahrhunderts denken lassen, Blumen- und Vogelmalereien auf Kleidern aus geformtem Leder. Abgeschlossen wurde das Defilee von 2007 mit einer Reihe von Entwürfen, bei denen das Blumenmotiv immer mehr in den Vordergrund rückte: Auf ein kurzes kegelförmiges, mit Blütenblättern übersätes Kleid folgte ein kurzes Kostüm von Stundenglasform, bei dem Blumen in den Ausschnitt, die Ärmelöffnungen und an den Hüften eingefügt waren. Als letztes Kleid erschien ein ganz von Blumen bedecktes Abendkleid mit hohem Halskragen, dessen Struktur an Spalier denken ließ. In früheren Kollektionen wie Herbst/Winter 2003 und Frühjahr/Sommer 1999 erscheinen Kleider mit großen Blumenstickereien auf grobem Leinen- oder Nesselstoff, die durch ostasiatische Vorbilder inspiriert sind.

Alexander McQueens Nachfolgerin Sarah Burton (bis 2023) setzt das Thema „Blumen“ in ihren Kollektionen fort und variiert dabei McQueens Ideen, so im Frühjahr 2018 in den Gobelinstickereien mit Rosenmotiven, den Girlanden aus künstlichen Rosen auf dekonstruierten Kleidern mit Korsett-elementen. Sonnenblumen, Stroh und Federn prägten ihre Kollektion vom Sommer 2011, Blumen und Federn bestimmten die Kollektion von Herbst/Winter 2012. Im Herbst/Winter

2019 zeigte sie rosenförmige Kleider, bei denen die Blumen durch Falten, Legen und Fixieren aus Stoff am Rock und der Schulter- bzw. Halszone gebildet werden. Nicht nur die Blume selbst, sondern auch die Erinnerung der Designerin an Blumenfestivals in ihrer Heimat Nordengland und die Verwendung der Rose als Symbol in der Herrscherikonografie Elisabeths I. dienten als Anregung für die Gestaltung dieser Entwürfe.

In den Kollektionen des belgischen Modeschöpfers und begeisterten Gärtners Dries van Noten erscheinen immer wieder Blumenmotive als Druck und Stickerei in unterschiedlichster Form – seien es naturalistische oder von historischen Seidengeweben bzw. flämischen Blumenstillleben des 16 und 17. Jahrhunderts inspirierte Blumenmuster. Eine besondere Idee bestand darin, den nachgewebten Stoff der „Tulipes Hollandaises“ von A. Gourd, Payen & Cie von 1889 seitenverkehrt zu verarbeiten (Frühjahr/Sommer 2014). Anlass bildete eine Ausstellung im Musée des Arts décoratifs in Paris, in deren Zusammenhang der Designer sich mit den Sammlungen des Museums auseinandersetzte und sich inspirieren ließ. Als Anregung diente hier eine Stoffprobe, die das Museum 1890 von der Lyoneser Seidenfirma erhalten hatte (Inv. Nr. 5888).¹²² Statt des Tulpenmusters sind nun abstrakte Kompositionen aus den an der Geweberückseite mitgeführten Seidenfäden zu sehen. Die feinen Gewirke stehen in Kontrast zu den einfassenden markanten, breiten Einfassungen. Oder aber es lassen sich gewisse Konturen erschließen und mit Kenntnis des „eigentlichen“ Entwurfs entschlüsseln. Daneben verwendete Dries van Noten den Stoff aber auch traditionell, sodass das Tulpenmuster sichtbar war.

In Hinblick auf Blumen und Savoir-faire sind auch die Entwürfe des am Kunsthandwerk interessierten Jonathan Anderson reizvoll, der bis Sommer 2025 für das spanische Label Loewe tätig war. Er zeigte in der Frühjahr/Sommer 2025-Kollektion große pastellfarbene Blumendrucke auf zarten Stoffen, die so versteift sind, dass sich eine Silhouette ergibt, die an die Robe de Style der 1920er Jahre erinnert, allerdings mit stärker zum Saum hin ausschwingenden Röcken. Bei einigen Entwürfen sind die krinolinartigen Reifenkonstruktionen sichtbar, bei anderen werden sie zu Spiralen und Wellenbändern arrangiert, sie sich als feste Schwünge der Kleider manifestieren. Für diese Kollektionen entstanden auch T-Shirt-artige Oberteile aus Federn, die beim Atelier Février gefertigt wurden und eine ebenfalls schwungvoll ausgestellte untere Saumlinie aufweisen. Diese sind ganz mit Federn belegt. Auf die Federn sind Darstellungen nach Vincent van Goghs Sonnenblumen- und Schwertlilien-Bildern gedruckt (neben anderen Abdrucken von berühmten Gemälden). Künstler, Titel und Entstehungsjahr

¹²¹ Siehe ausführlich: Olivier Saillard, Elsa Janssen, Ausst. Kat. Les Fleurs d'Yves Saint Laurent, Musée Yves Saint Laurent Paris und Marrakech 2024, Paris 2024.

¹²² Das Muster faszinierte Dries van Noten derart, dass er ein Foto der Rückseite des Stoffes als Cover für den Ausstellungskatalog wählte: Olivier Gabet, Richard Lomax, Ausst. Kat. Dries van Noten, Musée des Arts décoratifs, Paris 2014.

des Gemäldes sind ebenfalls aufgedruckt. Durch die Federoberfläche entstehen interessante, das Gemälde verfremdende craqueléartige Effekte: So scheinen die Gemälde durch feine Liniengespinste durchzogen, die sich bei genauem Hinsehen als Konturen der Federn erweisen. Bei anderen Kleidern und Hosen nutzt er das Arrangement und die Auswahl der Federn zum Erzielen einer gemusterten Oberfläche. Andere kurze, zum Saum hin ausgestellte, peplumartige, schlichte Kleider faszinieren durch ihre geheimnisvolle, schimmernde Oberfläche. Hierbei handelt es sich um eine Wiederverwendung von Perlmutterresten, ein Projekt der italienischen Firma Superlativa.¹²³ Schon in früheren Kollektionen bekundete Anderson großes Interesse an traditionellen kunsthandwerklichen Techniken und interessanten Effekte. So ließ er für die Herbst-Winter 2024-Kollektion Kleidungsstücke und Schuhe mit winzigen Perlen, bevorzugt in traditionellen Blümchenmustern besticken, woraus eine irritierend körnige Oberfläche resultierte, die entgegen den Erwartungen der Betrachtenden lief, die glatten Stoff erwarten.

Bei der Met Gala in New York im Mai 2024 stattete Loewe einige Prominente mit Ensembles mit ungewöhnlichen Oberflächen aus: Applikationen auf schwarzem Grund aus Federblütenranken, die die Tulpengirlanden des Abendmantels von 1889 in dem Seidenstoff „Tulipes Hollandaises“ von A. Gourd, Payen & Cie (Metropolitan Museum of Art, New York), welcher schon Dries van Noten inspirierte, ins Dreidimensionale übersetzen, Perlmutter-Oberteile, Oberteile, die aus Holz mit Intarsien-Dekoration gefertigt scheinen, Kleider aus floral bedruckten Federn oder aus mit Blumen bemalter Spitze, Jacken mit Mosaik-Krägen.¹²⁴ Schon in der Frühjahr-Sommer-Kollektion 2023 zeigten Anderson/Loewe Kleider, deren Ober-
teil aus einer riesigen Anthurienblüte gebildet wurde.



¹²³ Amy Wakeham, Let it glow. Italian brand Superlativa is using waste from mother of pearl oysters to make avant-garde ready-to-wear, *The Art of Fashion*, Financial Times, FS 2025, S. 19.

¹²⁴ Siehe zu den Gala-Entwürfen und den Perlstickereien in: Jonathan Anderson (Hrsg.), *LOEWE* issue 4, (Madrid) 2024, S. 28-41, 54-77.

Karuna Balloo

Karuna Balloo fertigt Kunstblumen von unterschiedlichster Form und erweitert laufend ihr Spektrum. Bei ihren ersten Blumen handelte es sich um ungewöhnliche, prachtvolle Stoffblumen, die auf Anregungen durch Origami zurückgehen. Nach einer Beschäftigung mit der japanischen Falttechnik entwickelte Karuna Balloo Variationen, die es ihr ermöglichten, ihre Vorstellungen umzusetzen und fantasievolle Blumen zu schaffen, die noch einmal einen neuen Ansatz im Bereich der Stoffblume präsentieren. Die Blumen werden aus Lagen von quadratisch zugeschnittenem, selbst eingefärbtem, vorzugsweise altem Seidenorganza gebildet. Der Stoff wird mit einer kleinen Zange oder Pinzette zu spitz zulaufenden Blütenblättern gefaltet. In die Mitte der Blume werden Staubgefäße gesetzt, die noch aus alter französischer und deutscher Produktion stammen und von Flohmärkten, Haus- und Betriebsauflösungen zusammengesucht wurden. Stoffe werden auf Flohmärkten oder Kollektionsabverkäufen bedeutender Häuser erstanden.

Die Falttechnik beruht auf der japanischen Tsumami-Technik – ein traditionelles Verfahren zur Fertigung von Blüten, Blättern und kleinen Vögeln, mit denen Haarspangen (Kanzashi) verziert werden, die gemeinsam mit dem Kimono zu feierlichen Gelegenheiten getragen werden.

Karuna Balloos Blumen sind durch ihre ungewöhnliche Farbenpracht und die feinen Farbabstufungen gekennzeichnet. Zum einen sind die Blumen in intensiven Farben und in Kombinationen von Blau und Grün, von Rot und Pink gehalten, die Karuna Balloos familiäre Wurzeln in Mauritius verraten mögen, zum anderen in feinen pastelligen Schattierungen von Rosé, Violett, Mauve und Grau ausgeführt, die an das französische Rokoko erinnern.

Karuna Balloo, die sich selbst als „horticultrice textile“ bezeichnet, studierte Kunstgeschichte und Textildesign und arbeitete als Textildesignerin. Zur Blumengestaltung kam sie auf Umwegen: über ihre persönliche Liebe zu Blumen und ihre Art, sie zu tragen, entstand eine Nachfrage. Durch ihre von Mauritius stammende Familie war sie mit der Tradition vertraut, dass die Frauen zu feierlichen Anlässen große Blumen im Haar tragen. Auch auf der väterlichen Seite bestand eine Liebe zur Blume – waren hier die Männer doch als Gärtner tätig. Wichtige Inspirationen bildeten die Musik – so sind auch die einzelnen Modelle nach Lieblingsliedern benannt – und die Mode der Zwischenkriegszeit.

Ihre selbst entwickelte Version der Origami-Technik ergänzte sie durch den Besuch von Lehrgängen zur Fertigung von Kunstblumen, sodass sie inzwischen ihre Auswahl an textilen Blumen auf Rosen, Chrysanthemen und andere Blumen erweitert hat und nun auch Blumen auf traditionelle Weise mit Stanz-, Präge- und Kugeleisen formt. Auch diese sind durch ihre feinen Farbnancen geprägt. Eine Besonderheit bildet das Modell „Art Déco“, bei dem sie sich in der eckig gebrochenen Gestaltung der Blütenblätter auf

die Formsprache dieses, das französische Kunsthandwerk der 1920er Jahre bestimmenden Stils bezieht. Andere außergewöhnliche Modelle entstehen durch die Verwendung besonderer Materialien wie Lurex und Leder. Inzwischen kommen auch „klassischere“ Modeblumen wie weiße Kamelien und große Rosen in feinen Farbnancen hinzu.

Karunaballoo.com



Dorothée Catry

„Dorothée l'a fait is about making. I transform silk into colours from nature using the natural dyes magical chemistry and I sculpt the silk into shapes of petals with inspiring antique tools from an old „savoir-faire“: the making of silk flowers, what we call in French „la parurerie florale“. My flowers can be worn as accessories or seen as a pure poetical textile object.“

Die Spezialität der belgischen Blumengestalterin Dorothée Catry und ihres Ateliers „Dorothée l'a fait“ ist das Färben der Seide mit Pflanzenfarben. Ihre Blumen sollten idealerweise in fein aufeinander abgestimmten Gruppen wie ein kleiner Blumenstrauß getragen werden. Als Formen finden sich besonders Chrysanthemen und Nelken. Durch die Naturfarben erhalten ihre Blumen eine besonders zarte und lebendige Farbigkeit. Sie experimentiert mit den Farben und stellt jedes Jahr neue Farbpaletten vor. So führt sie auch mehrere Farblisten. Die Liste „Le Jardin des Simples“ listet die Namen der Pflanzen auf, aus denen der Farbstoff gewonnen wird, während „Le Jardin des Anciens“ Farben enthält, die aus Färberezepten des 18. Jahrhunderts beruhen. Dabei erarbeitet sie für jede Pflanze ein spezifisches Verfahren, um die Farbstoffe zu gewinnen und in einem Färbebad zu verarbeiten. Auch hier sind Variationen durch die Länge des Eintauchens des Seidenstoffes möglich.

Für die ausgestellten Blüten verwendete Dorothée Catry natürliche Farbstoffe wie Johanniskraut, Katechu- oder Gerber-Akazie, Avocado Kern, Brunswick-Zwiebel sowie den Ton „Gris de rat“, der auf ein Rezept der französischen Färber Paul Gout und Antoine Janot aus dem 18. Jahrhundert zurückgeht.

Die Blumen und ihre Blätter selbst werden auf traditionelle Weise mit alten Werkzeugen gestaltet – mit Kugeleisen, Zangen, Stanzeisen.

Dorothée Catry studierte im Siebdruckatelier der ENSAV in La Cambre. Über 19 Jahre lang arbeitete sie für Opernhäuser im Bereich des Kostümdesigns. Hier entdeckte sie ihr Interesse an alten Materialien und ihre Liebe zum Erstellen von Farbpaletten. Sie besuchte Kurse für Modisten, Blumengestalter und für Naturfärben.

Dorotheelafait.com



Kunstblumenmanufaktur Heide Steyer e. K.



Die Kunstblumenmanufaktur Heide Steyer e.K. ist die letzte verbliebene Blumenmanufaktur in Deutschland. Die deutschen Kunstblumenmacher gehen auf hugenottische Kunsthandwerker zurück, die aus Frankreich aus religiösen Gründen flohen und sich in Berlin niederließen. Die sächsische Kunstblume wiederum beruht auf böhmischen und österreichischen Vorbildern, welche aus Papier, Hobelspänen und Leinenstoffen für Trachten, Fest- und Kirchdekoration gefertigt wurden. Zunächst wurden diese Blumen aus Böhmen importiert, doch nachdem 1834 Sachsen dem Deutschen Zollverein beigetreten war, wurden diese durch die Zollabgaben so teuer, dass die Fabrikanten ihre Produktion nach Sebnitz verlagerten, das an der böhmisch-sächsischen Grenze liegt.

Durch das Schließen der Handwebereien im Zuge der industriellen Revolution wurden viele der ehemaligen Weber nun im Bereich der Seidenblumen tätig, zumal einzelne Arbeitsschritte wie das Kleben und Arrangieren der Blume in Heimarbeit vergeben wurden. Durch die Belagerung von Paris

kam es 1870 zu Lieferungsengpässen der führenden französischen Seidenblumenhersteller, sodass nun die deutschen Blumenproduzenten diese Lücke füllen konnten, wobei besonders Louis Meiche, der seit 1869 in Sebnitz arbeitete, erfolgreich war.

Bis Ende der 1920er Jahre waren Seidenblumen ein sehr erfolgreiches Geschäft. In Paris gab es 2000 Betriebe, in Sebnitz allein 130 Firmen. Die nach dem Ende des zweiten Weltkriegs noch in Sebnitz ansässigen über 100 Firmen mit insgesamt ca. 3000 Mitarbeitern wurden in der damaligen DDR in den VEB Kunstblume zusammengefasst. Bis 1972 wurden die restlichen noch privat bestehenden Betriebe eingegliedert. Die folgenden Jahre waren für die ostdeutschen Kunstblumenfertiger durch Mangel an geeigneten Materialien und die Konkurrenz aus Asien schwierig.

Die Firma von Hilde und Gerald Steyer aus Wallroda fertigte Kunstblumen zunächst in Bremen, wo bereits der Vater Gerald Steyers eine Kunstblumenmanufaktur gegründet

hatte. Seit 1972 befand sich der Firmensitz in Berlin, nachdem die Steyers die frühere Berliner Blumen- und Federnfirma Curt Morgenstern übernommen hatten, die 1925 in Sebnitz gegründet und 1952 nach West-Berlin verlagert wurde. Das Archiv der Firma umfasst ca. 1500 Stanzeisen für Blätter und Blüten. Seit 1998 ist die Firma in Wallroda bei Sebnitz ansässig, wo die Steyers einen Vierseitenhof aus der Zeit um 1830 erwarben. Die Firma arbeitet besonders für deutsche Modefirmen, französische und italienische Modehäuser, die Haute Couture und Alta Moda, darunter Valentino, Chanel und Dior, sowie englische Hutdesigner wie Philip Treacy und Stephen Jones. Die Blumen finden sich auf Hüten für bekannte Schauspielerinnen, Mitgliedern der Königshäuser und des Adels, darunter besonders das englische Königshaus, sowie in zahlreichen Filmen wie z. Bsp. „Titanic“.

Die Kunstblumenmanufaktur arbeitet mit chinesischer Seide, Schweizer Baumwolle und Samt aus Krefeld, aber auch mit Leder, Organza, Tweed, Loden, Alpaca, Federn und Filz. Der Stoff wird gefärbt, wobei die Farben eigens in der Werkstatt angerührt und für die Weiterverarbeitung vorbereitet werden.

Dann wird der Stoff gestanzt, geprägt, bemalt und die Blätter mit dem über einer Spiritusflamme erhitzten kugeligen Boule-Eisen, das in Sachsen als Höhler bezeichnet wird, auf einem Hirsekissen geformt, sodass sie ihre gerundete Form erhalten. Aus Schrägband werden mit einer speziellen Maschine Blumenstiele und Schnüre gedreht. Nachdem die Blätter mit Appretur versehen wurden, werden sie montiert.

Die Farben werden zum Teil nach den Wünschen der Modedesigner speziell angefertigt. Ansonsten werden jedes Jahr zwei Kollektionen mit 20-30 neuen Mustern in jeweils 4 Farben kreiert. Die Blumen sind durch Farbenreichtum und subtile Abstufungen gekennzeichnet, die die Vergänglichkeit der Pflanzen und ihre verschiedenen Wachstumsphasen andeuten. Die Blumen folgen in der Wahl der Spezies, Größe und Farbigkeit modischen Tendenzen. Sie umfassen eine Fülle von Arten – von kleinen Maiglöckchen- oder Veilchenstielen über Stiefmütterchen und Wicken zu Mohnblumen oder Rosen verschiedener Größe. Gerade bei den Rosen finden sich unterschiedliche Sorten, von der knospiigen Rose über die kugelige Moosrose bis zur üppig aufgeblühten Rose. Die Rosenart und der Zustand ihrer Blüte wird durch die Wahl unterschiedlicher Stoffe betont. Neben den naturalistischen Blumen finden sich auch solche, die stärker stilisiert oder eher der Fantasie und der modischen Vorstellungen verpflichtet sind.

Steyer-kunstblumen.de



Stroharbeiten

Strohgeflechte unterschiedlichster Art entstanden im 19. Bis ins 20. Jahrhundert hinein im Schweizer Kanton Aargau. Diese Tätigkeit dokumentiert heute das Museum im Park in Wohlen.

Stroh bezeichnet ausgedroschene und trockene Halme und Blätter von Getreide, Faserpflanzen oder Hülsenfrüchten. Die Nutzungsaspekte von Stroh sind vielfältig und reichen von Humus- und Nährstoffquelle, Futtermittel, Brennmaterial über Baumaterial, Eindeckung von Dächern bis zur Strohflechterei und anderen kunsthandwerklichen Verarbeitungsweisen wie Strohmarqueterie. In der Regel kommen Weizen- und Roggenstroh zum Einsatz. Traditionellerweise wurden für Strohflechtarbeiten die Halme kurz vor ihrer Reife mit der Sichel geschnitten und getrocknet. Sie wurden nach dem Trockenprozess von Blättern befreit und mit Schwefel gebleicht. Anschließend wurden die Halmspitzen bis zum ersten Knoten abgeschnitten und die Halme mit Hilfe eines Halmensiebs mit austauschbaren Einsatzböden nach ihrer Dicke sortiert. Mit einem Halmenreißer wurden die Strohhalme der Länge nach aufgeschlitzt und flachgedrückt. Anschließend wurde an der Innenseite mit einem Halmenschaber das Mark entfernt. Die Halme wurden zunächst geglättet und geschmeidig gemacht. Dafür wurden sie angefeuchtet oder eingefettet und in einer Halmreibe, die aus Hartholzwalzen mit Kurbel und Pressbalken bestand, hin- und hergezogen.

Mit dem Halmenreißer konnten auch schmale Strohstreifen gerissen werden, die in einem Zwirnprozess zu feinen Schnüren weiterverarbeitet wurden, aus denen wiederum feine Geflechte hergestellt werden konnten. Ab 1828 wurde das Stroh dann auch bunt gefärbt, nachdem es seit 1810 zunächst nur Schwarz eingefärbt werden konnte.

Die Flechtarbeiten entstanden bis ins das erste Viertel des 19. Jahrhunderts noch in Heimarbeit. Zunehmend wurde die Heimarbeit um 1825 durch die Einführung modifizierter Jacquard-Webstühle zur Weiterverarbeitung der Strohhalme abgelöst. Seit 1840 wurden zudem Flechtmaschinen eingesetzt, so dass die handwerkliche Fertigung endgültig durch eine rein maschinelle Herstellung verdrängt wurde. Stroh wurde nun mit verschiedenen anderen Materialien wie Baumwolle, Hanf, Rosshaar, Bast, Seide und Ramie so kombiniert, dass eine Vielfalt von Elementen besonders für die Hutgestaltung geschaffen werden konnte. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts waren im Aargau ca. 24000 Heimarbeiterinnen und ca. 4400 FabrikarbeiterInnen beschäftigt.

Den Schweizer Traditionen der Strohflechkunst sind die Diademe von Natalie Seiller-Dejean aus Paris und der Kopfschmuck von Christine Engelsberger aus Rothalmünster verpflichtet, wobei beide auch in anderen Materialien tätig sind. Christiane Engelsberger greift in ihren kleinteiligen Strohflechtarbeiten traditionelle Techniken auf und überträgt sie in einen neuen Kontext und eine zeitgemäße Formensprache, während Natalie Seiller Dejean alte Schweizer Flechtarbeiten in aufwändige, poetische Blumendiademe übersetzt.

Die Schweizer Stroharbeiten besitzen eine eigene Terminologie, die bestimmte Formen benennt und in zahlreiche Untergruppen geteilt ist.

Beim „Spreuer“ handelt es sich um palmettenartige Blattformen, die durch das Wickeln des Strohs um die Zinken oder die Nägel des Spreuerrechs entstehen. „Federli“ bezeichnen zusammengerollte Strohstreifen, wie sie auch bei Stroh-Weihnachtsschmuck zu finden sind. Bei „Knöpfli“ handelt es sich um Strohhalme, die um Holzknöpfe gewickelt werden und dann eine Posamentknöpfen ähnliche Grundeinteilung mit dreieckigen Bereichen aufweisen können. „Strohbirli“ meinen birnenartige Formen, die dadurch zustande kommen, dass ein Strohstreifen ebenfalls um ein Untergerüst mit Knopf gewickelt wird.

Eine Sonderform sind Gabelarbeiten. Hierbei wird das Stroh um Nadeln gewickelt, die in eine Basis wie z. Bsp. einen Korken gesteckt sind. Hierzu zählen die „Schüfeli“ – kleine schaufelartige Formen.

Aus den „Schnürli“, die dadurch entstehen, dass schmale Strohstreifen am „Schnürlirädl“ gezwirnt werden, wird eine Vielzahl von Formen durch das Wickeln um Nadeln hergestellt: „Teppichklopfer“, „Räppli“ (Kreisformen), „Rösli“ und „Rispe“, „Rossettli“ oder Dreinadel-Rosetten.

Ein weiterer Bereich sind Radligeflecht-Borten. Seit ca. 1840 werden Netze und Bordüren auf einer Klöppelrolle gefertigt: Auf einer Holzrolle sind Nägel eingefügt, um die Strohstreifen ähnlich wie beim Klöppeln gelegt werden und durch Umwickeln und Überschneiden Muster kreiert werden. Die Rollen weisen in Breite und Konzeption der Muster eine große Vielfalt auf. Andere Borten entstehen durch das Flechten von Strohhalmen. Solche dichten Borten, für die eine Fülle unterschiedlichster Flechtmuster zur Verfügung steht, dienen als Grundlage für das Anfertigen von Hüten oder Körben.

Aus ganzen Strohhalmen können „Beseli“ (Besen), Sterne, feinteilige Blätter (durch das Umwickeln auf einer Nagelschablone) oder Strohperlen gefertigt werden.

Die Strohgeflechte können mit anderen Materialien kombiniert werden. Besonders beliebt war Rosshaar, das eine stabile und zugleich filigrane Basis ergab, auf der dann spitzenartige Geflechte entstehen konnten. Aber auch textile Fasern wie Chenille konnten, wie Beispiele in der Sammlung des Stroh Museums in Wohlen belegen, Verwendung finden.



Christiane Engelsberger

Christiane Engelsberger ist fasziniert von den Materialien Holzspan und Stroh. Es entstehen goldgelbe Hüte und Fascinators, die durch geschwungene, kurvige Formen bestimmt werden, die dynamisch-abstrakt erscheinen oder florales Rankenwerk assoziieren können. Sie können mit zierlichen geflochtenen Blütensternen, unterschiedlichsten Blumen, Dolden und Knospen besetzt, mit Stoff und alten Blütenstempeln kombiniert werden. Bei anderen Arbeiten werden Späne zu Kreisformen zusammengefasst und lassen an Blütenranken oder kugelige Knospen denken. Der Variationsreichtum in der Fülle der Möglichkeiten, die Naturformen im Stroh nachzuschöpfen, erstaunt immer wieder und scheint unerschöpflich. Von breiten Spänen über geflochtene Bänder zu feinen Kordeln reichen die Grundformen, die immer wieder neu kombiniert werden. Christiane Engelsberger setzt dabei auch die unterschiedlichen Nuancen des Strohs ein – die Variationen in den Creme-, Gelb- und Goldtönen, das Spiel mit glänzenden und matten Oberflächen.

Die Wahl natürlicher Materialien und Motive, das scheinbar einfach anmutende Flechten von Stroh und Arrangieren von Spänen geben den Arbeiten eine gewisse naiv und unschuldig anmutende Fröhlichkeit und Romantik, lassen an Sommertage in der Natur denken. Durch die Eleganz der Linienführung, der Subtilität und Filigranität der Elemente erweisen sie sich jedoch immer zugleich als kleine Kunstwerke für den Kopf.

Christiane Engelsbergers Arbeiten sind durch die Freude an der Natur und Schönheit der Pflanzen geprägt, durch Fantasie und Erfindungsreichtum, durch den subtilen Einsatz der Materialien. Durch die Beschränkung auf eine reduzierte Farbigkeit entstehen stimmige, ungewöhnliche Kopfbedeckungen, die zu einem genauen Hinschauen einladen.

Eine neuere Variation sind Arbeiten, in denen Christiane Engelsberger naturfarbenes, goldenes und schwarz sowie rot eingefärbtes Roggenstroh kombiniert. Durch diesen Kontrast erhalten die Arbeiten eine gewisse Dramatik und Eleganz, treten die Vielfalt und der Variationsreichtum der unterschiedlich gewickelten und geflochtenen Blüten hervor.

Ihre Arbeiten sind durch die inzwischen nahezu vergessene Schweizer Strohflechtkunst inspiriert und greifen deren Formensprache auf. Hierfür werden Strohhalme in Streifen geschnitten und zu feinteiligen Blüten und Blättern geformt. Feine Flechtarbeiten aus dünnen Strohfäden haben eine nahezu spitzenartige Qualität. Christiane Engelsberger ist bestrebt, ihre Kenntnisse in diesem traditionellen Handwerk stetig zu erweitern und in moderne Hutideen zu integrieren.

In aktuellen Arbeiten überträgt sie Techniken und die Formensprache von Klosterarbeiten in das Stroh, um noch weitere Blumenformen zu kreieren. Bei Klosterarbeiten handelt es sich um filigrane Arbeiten, die in den Klöstern zur Dekoration von Altären, Heiligenfiguren und zur Ummantelung von Reliquien angefertigt wurden. Zur Verehrung dieser Reli-

quien wurden kostbare Materialien verwendet, Blattgold, Metalldrähte, verschiedene metallummantelte Garne (Lahn), Steine und Perlen. Christiane Engelsberger hat sich durch Wickelarbeiten inspirieren lassen. Hierbei wird ein Karton in die gewünschte Form geschnitten, mit Draht hinterlegt und dann mit Stroh umwickelt. Durch den Draht werden die Formen biegsam gemacht und erhalten mehr Lebendigkeit.

Die Anregung, sich mit Stroharbeiten und der Geschichte des Schweizer Strohhandwerkes im Kanton Aargau zu beschäftigen, erhielt sie durch ein Geschenk von Strohornamenten. Während Covid nutzte sie die Zeit, um sich in das Thema einzuarbeiten. Später besuchte sie auch Kurse im Strohmuseum von Wohlen.

Christiane Engelsbergers bevorzugte Materialien waren zunächst schwarze Federn und Crinol. Die fragil anmutenden Gebilde werden durch den Glanz und Schimmer der Fasanenfedern, durch kleine Drahtgebilde und durch vereinzelte Farbtupfer aus den alten Blütenstempeln von Kunstblumen verziert. Sie vermitteln Eleganz, aber auch ein spielerisches, romantisches Moment. Für eine andere Serie verwendet sie verschiedene Sorten von Federn, die in Berücksichtigung ihres Charakters und ihrer Eigenheiten auf größeren Flächen arrangiert werden. Sie erinnern an historische Hutkreationen und strahlen Glamour und Mondänität aus. Durch die feinen, sich einrollenden Federspitzen entstehen faszinierende ästhetische Effekte. Eine weitere Serie von Kopfbedeckungen basierte auf exotisch-fantasievollen Federblumen. Diese zierlichen Hütchen mit Tüllbasis entstanden in Zusammenarbeit mit der vietnamesischen, in München ansässigen autodidaktischen Federgestalterin Tien Nio Kho von Royal Feather Flowers, die für berühmte Modisten wie Philip Treacy tätig war und die Federn einheimischer Nutzvögel verwendete, welche handbemalt und durch Stiftperlen und Staubgefäße ergänzt wurden.

Christiane Engelsberger absolvierte eine Ausbildung zur Industriekauffrau, bevor sie sich 1996 autodidaktisch zur Modistin fortbildete. 2001 gründete sie ihr Label „behueten-des“, das sie 2011 in „Soy como Soy“ umbenannte. Sie zeigte ihre Arbeiten auf verschiedenen Ausstellungen in Deutschland und Österreich, aber auch in den USA und Südkorea. 2014 wurde sie mit dem Bayerischen Staatspreis, 2022 mit dem Hessischen Staatspreis ausgezeichnet. 2023 erhielt sie einen Danner Ehrenpreis.¹²⁵ 2025 konnte sie ihre Arbeiten auf der renommierten, exklusiven Sonderschau Maisons d'exceptions auf der Premier Vision in Paris vorstellen. Im gleichen Jahr wurden ihre Arbeiten auch mit dem Gold award – European Textile & Craft Award ausgezeichnet.

Soycomosoy.de

¹²⁵ Schnuppe von Gwinner, Mein Herz schlägt für Strohl!, Textilkunst International 1, 2024, S. 23-26.



Nathalie Seiller Dejean

Nathalie Seiller Dejean, die ihre Karriere als Illustratorin begann, verarbeitet Stroh zu prachtvollen floralen Stirnreifen und Kopfschmuck. Sie lebte 18 Jahre in der Schweiz, wo sie die Schweizer Strohflechterarbeiten kennenlernte und sammelte. Sie besuchte Workshops, Seminare, Ausstellungen zum Thema Strohflechten, studierte die Fachliteratur und lernte ehemalige StrohflechterInnen kennen. Als Inspiration diente ihr ein Fund von alten Stroh-elementen auf einem Flohmarkt in Genf. Dieses führte zu einer intensiven Beschäftigung mit der Tradition von Strohflechterarbeiten in Kanton Aargau. Für ihre Arbeiten sammelt sie solche alten Strohflechterarbeiten unterschiedlicher Art von Flächengeflecht bis zu Borten, die sie dann schneidet und weiterverarbeitet. Diese kombiniert sie mit neuen Flechterarbeiten, bei denen der Glanz des frischen Strohs durch Hitze entfernt oder durch Tee dunkler gefärbt wird, sowie mit textilen Elementen wie Schleifenband, sodass romantische, poetische Arbeiten entstehen. Zartheit, Dichte und Fragilität sind ihre Kennzeichen. Die Blumen sind wiedererkennbar wie Butterblumen und Vergiss-mein-nicht, doch durch den grundlegenden weichen Goldton des Strohs abstrahiert. In der Mischung von textilen, spitzenartigen Elementen, Blumen aus Strohflechtwerk und geflochtenen Stroh-elementen für Knospen, Rispen, Perlen und Sternen entstehen überraschende, zierliche Arbeiten von unschuldig-naiver Anmutung.

In jüngeren Arbeiten erprobt Nathalie Seiller Dejean die Möglichkeiten von farbigen Akzenten und die Arbeit mit schwarz und rot eingefärbten Stroh-elementen. Hierdurch steigert sie die Lebendigkeit und Dramatik ihrer Arbeiten.

Jedes ihrer Diademe verfolgt ein Thema und hat einen Schwerpunkt. So finden sich Meeresmotive in Tiaras mit in Stroh gefertigten Muschelformen und Seesternen oder Diademe mit roten Stroh-Hagebutten und Marienkäfern, mit Vergiss-mein-nicht-Blüten und Schmetterlingen oder mit feinen zierlichen Doldenblüte. Ein Diadem mit gelben Löwenzahnblüten, breiten gezackten grünen Blättern und feinen langen Strohhalmen als Gräser lässt in seiner Gesamtheit ein Wiesenstück assoziieren.

In der Ausstellung sind Blumen-Diademe und ein Halsschmuck zu sehen, die jeweils einen anderen Ansatz und Umgang mit der traditionellen Strohtechnik zeigen. In der Tiara „Joséphine“ bezieht sich Nathalie Seiller Dejean auf die Kaiserin Joséphine, eine große Gartenliebhaberin und Gemahlin von Napoleon I. Sie pflegte die Gärten in Schloß Malmaison, wobei ihr besonderes Interesse den Rosen galt. In der Tiara greift Nathalie Seiller Dejean in der Form auf diejenige der Diademe des Empire zurück und in den Motiven von Weizenähren und Bienen auf die Symbolik des Hauses Bonaparte. Durch den Einbezug der Bienen unterstreicht sie den Eindruck eines lebendigen Naturausschnitts. Die Tiara „Eden mit Schlange“ wiederum bezieht sich auf den biblischen Garten Eden und verweist in der Schlange auf den Sündenfall und die daraus folgende Ver-

treibung aus dem Paradies. Ungewöhnlich ist hier die stark plastische Gestaltung der Schlange aus alten Strohborten. Sie wird begleitet von zierlichen Zweigen mit Besatz aus Strohpailletten und kleinen Strohäpfeln. Bei der Tiara „Multi fiori“ verbindet Natalie Seiller Dejean Stroh mit venezianischen kleinen Rocaille-Perlen und Spitze. Dieses Diadem steigert den poetischen Charakter durch die feine Farbigkeit, die dünnen Strohgeflechte und die zarten Schmetterlinge aus Spitze und Stroh. Die vierte Arbeit schließlich ist ein Collier de Chien, ein enganliegender Halsschmuck, in dem sie sich auf den englischen Landschaftsgarten bezieht und der ihrer Großmutter Georgette King gewidmet ist. Hier wird feine Strohspitze mit zierlichen kleinen Fuchsia-Blüten in Rosa-Tönen kombiniert.

Für eine frühere Gruppe von Arbeiten verarbeitete Nathalie Seiller Dejean Tartan-Stoffe und griff entsprechend als Motiv die schottische Distel auf. Bei diesen Arbeiten wurden die Blätter aus Tartanmaterial geschnitten und mit blühenden Disteln kombiniert, die aus farblich fein nuancierten japanischen Garnen gebildet werden.

Nathalie Seiller Dejean arbeitete im Atelier Pierre Belvès am Musée des Arts Décoratifs de Paris (1965-1973) und studierte an der Académie Charpentier-la Grand Chaumière, Paris (1978-1979), und der École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris (1979-1985), der Parson's School of Design in New York (1986) und der École Boulle in Paris (2015-2016). Ihre Arbeiten waren auf vielen internationalen Ausstellungen zu sehen. 1979 wurde sie auf der Somerset Student Art Show in New Jersey und 1984 mit dem Grand Prix de Dessin de l'Académie des Beaux-arts, Prix Pierre David Weil ausgezeichnet. Seit sie für Maria Grazia Chiuri's Prêt-à-porter Kollektion für Dior vom Herbst/Winter 2023 Diadem entwarf, arbeitet sie immer wieder mit dem Haus sowie anderen Modedesignern zusammen.

@nathalieseillerdejean



Hanny Newton

Dass Stroh auch zum Stickern verwendet werden kann, bezeugen die Arbeiten von Hanny Newton.

Hanny Newton studierte Stickerei an der Royal School of Needlework und der Falmouth University (2014). Sie arbeitet seit Jüngerem in Stroh, wobei ihr bisheriger Schwerpunkt der Stickerei mit Metallfäden aus Gold, Silber und Kupfer galt. Sie erstellt und erarbeitet mit Innenausstattungen dekorative Projekte. Zudem unterrichtet sie entweder in Workshops oder u. a. bei „Hand & Lock“ in London und dem West Dean College.

Im Rahmen ihres 2023 QEST (Queen Elisabeth Scholarship Trust) Broderers Company-Stipendiums beschäftigte sie sich mit Alternativen zur Goldstickerei. Sie erkundete nachhaltigere „Goldstickereien“ aus natürlichen Fasern, hinterfragte die Vorstellungen von Kostbarkeit und beschäftigte sich mit traditionellen Handwerkstechniken. Für ihre Erkenntnisse und Ergebnisse wurde sie 2024 mit dem QEST Sanderson Rising Star Craft Award ausgezeichnet. Diese Unterstützung ermöglicht es ihr, „to study rare collections and make important contributions to the scarce knowledge and tools of straw embroidery so they can be carried forward for future generations. I will then build on this period of study by using it as a foundation for pushing my art practice, creating new works for exhibition that innovate with sustainable materials. It is my hope that these new works will stimulate and inform debate around the sustainability and value of materials.“¹²⁶

Sie verwendet bei der Strohstickerei eine ähnliche Technik wie der Goldstickerei – das Anlegen von Fäden, d.h. dass die Strohhalme, die handgesponnen Strohfäden oder der Lahnfaden, die mit Metallfolie umwickelte textile Seele/Faden, auf den Stoff gelegt, und dann dort festgestickt werden, indem textile Fäden über sie hinweg geführt werden.

Auch in der Motivik folgt sie den eher organisch-dynamischen Motiven, die ihre Arbeiten kennzeichnen und gerne in der Grundform des Kreises angeordnet sind. Sie nutzt dabei die zugleich beweglichen, doch auch starren Qualitäten des Strohs, um dreidimensionale Effekte durch Einrollen und Drehen zu kreieren. Hierdurch entstehen lebendige Kontraste aus dem Nebeneinander von ruhigen planarischen Bereichen und den gerollten Elementen. Dieser Kontrast lässt die goldene Farbigkeit des Materials, die Lichtreflexionen in den Vordergrund treten. Doch auch in der Arbeit mit den geglätteten Halmen allein, lassen sich interessante Effekte erzielen, besonders durch die Einbeziehung der Oberflächenqualitäten des Stoffes.

Hannynewton.co.uk



¹²⁶ <https://www.qest.org.uk/embroiderer-hanny-newton-wins-the-qest-sanderson-rising-star-craft-award/#:~:text=Embroiderer%20Hanny%20Newton%20has%20been,ceremony%20held%20at%20Voysey%20House>, eingesehen am 24.7.2025. Zu Hanny Newtons Stroharbeiten siehe auch: Catriona Gray, Baby, it's gold outside, Country life, 11/18 Dezember 2024, S. 175-178, hier S. 178.

Schmuck

Schmuck begleitet die Mode und Tracht und ist ihr Bestandteil, da die Modedesigner oftmals eigene Schmuckkollektionen entwerfen oder entwerfen lassen, die die Themen der Kollektion aufgreifen und komplettieren, und zur vollständigen Tracht in der Regel bestimmte Schmuckstücke zählen.

Daneben finden sich im zeitgenössischen künstlerischen Schmuck vielfältige Anregungen durch die Traditionen, sei es durch historischen Schmuck und Textilien, durch regionale Trachten und traditionelle Techniken.

Perlenstickerei

Bei den Perlen werden verschiedene Arten nach Herstellungstechnik, Dekor und regionalen Besonderheiten. Zu den traditionellen Herstellungsverfahren zählt dasjenige für Wickel- oder Lampenperlen. Da die Brandgefahr in der Stadt zu groß war, wurde die Glasherstellung in Venedig auf die Laguneninsel Murano verlagert. In Murano wurden Perlen seit ca. 1300 zunächst einzeln und über offener Flamme gearbeitet. Dabei wird ein Glasstab durch die Lötlampe bis zum Schmelzen erhitzt und dann um einen Metallstab gewickelt, solange bis die gewünschte Form durch Bearbeitung mit unterschiedlichen Werkzeugen gebildet ist. Diese Perlen können durch Aufschmelzen anderer Farben, von dünnen Glasfäden oder Glasscheibchen noch weiterbearbeitet und verziert werden. Die Perle muss abschließend langsam abgekühlt werden, bevor sie von der Stange genommen werden kann. Die Stange bildet zugleich das für die Perle kennzeichnende Loch aus. Ebenfalls zur Gruppe der Wickelperlen sind solche Perlen zu rechnen, bei denen ein Eisenstab mit dem konischen Ende in einen Hafen mit flüssigem Glas getaucht und dann so bewegt und um die eigene Achse gedreht wird, dass sich aus dem Glas eine Perle bildet, die wieder mit verschiedenen Werkzeugen bearbeitet werden kann. Früher wurden die Perlen durch Schütteln mit Sand geschliffen und durch Schütteln mit Kleie poliert.

Hohlglasperlen, die vor der Lampe geblasen werden, sind in Venedig aus dem 16. Jahrhundert überliefert. Die Lampenarbeit entwickelte sich zu einer beliebten Heimarbeit in Venedig. Das Glas wurde in den Glaswerkstätten hergestellt und dann zur Formgebung, Verfeinerung und Oberflächendekoration an die Heimarbeiter weitergegeben. Diese verwendeten eine Öl- oder Spiritusflamme, um das Glas zu erhitzen, so dass die Dekorationselemente aus Glas aufgetragen werden konnten. Das von der Stange abgeschnittene Glasstück wurde auf Draht gesteckt und erhitzt, so dass es weiterverarbeitet werden konnte und haften blieb.

Ein weiteres Zentrum bildete Gablonz (heute: Jablonec nad Nisou in der Tschechischen Republik) in Böhmen,¹²⁷ wo eine Glasperlenproduktion seit Anfang des 18. Jahrhunderts überliefert ist und wo 1880 die Glasfachschule gegründet wurde. In Gablonz entstanden in Heim- und Fabrikarbeit Perlen von unterschiedlichem Erscheinungsbild für verschiedene Einsatzmöglichkeiten: Schmuck, Dekoration und Besatz, Stickerei und Webarbeit. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde diese Tradition in der 1947 in Kaufbeuren-Neugablonz gegründeten Berufsfachschule für Glas und Schmuck weitergeführt.

Viele der Perlen entstanden zunächst als Ersatz für Perlen aus Halbedelsteinen und anderen Materialien, die teurer als die Glaskopien waren. Grundlage der Gablonzer Perlen war die sog. „Composition“, eine leichtflüssige, bleihaltige Glasmasse, die die gewünschte edelsteinartige Färbung erhielt.

¹²⁷ Waltraud Neuwirth, Perlen aus Gablonz, Wien 1994.

Die Perlen entstanden durch das Ziehen des Glases zu massiven Stangen oder hohlen Röhren. Dieses geschah zunächst vor der Glasbläserlampe per Hand an der Ziehbank, später durch Treten oder elektrisch betriebene Wagen und im 20. Jahrhundert schließlich maschinell. Die Stangen konnten einen Durchmesser von 25-35 mm und eine Länge von 0,15-1,50 m erreichen. Nach dem Ausziehen wurden sie in Scheiben geschnitten bzw. von der Stange abgehackt. Als „Sprengperle“ sollten nur solche Perlen bezeichnet werden, die tatsächlich von der Stange oder Röhre abgesprengt werden. Beim Absprengen werden die Glasstangen mit einer Feile oder Diamantspitze angeritzt, so dass sie sich beim Abkneifen mit einer Zange oder bei Erhitzen mit anschließendem Abkühlen ablösen. Das Sprengen erfolgte im Laufe der Zeit maschinell. Anschließend wurden die Perlen in heißen Sand gegeben, um die Kanten zu schleifen.

Der Ziehprozess ist bereits in Denis Diderots „Encyclopédie“ (Bd. 10, Taf. XXI) überliefert und im späten 18. Jahrhundert für die Glasperlenherstellung in Böhmen und Venedig dokumentiert. Der für die Perlen benötigte Hohlraum wurde durch Einblasen von Luft oder das Eindrücken eines Metallzylinders erlangt. In Venedig sind wohl sogar schon am Ende des 15. Jahrhunderts gezogene Perlen entstanden, bei denen die Glasblase zu einem langen Rohr gezogen wurde, aus dem dann die Perlen herausgearbeitet wurden.

Die Vielfalt der Glasperlen wird nach verschiedenen Kriterien geordnet, nach Farbe, Form, Technik, Funktion, Oberflächenbehandlung, wobei in der Terminologie wenig Einheitlichkeit herrscht. Grundsätzlich werden Glasperlen danach unterschieden, ob es sich um Hohlperlen (geblasen) oder massive Perlen (geschmolzen) bzw. um Lampen- oder Druckperlen handelt. Gustav E. Pazaurek unterteilte 1911 Glasperlen zum einen nach der Herstellung zwischen der gewickelten, gedruckten, gezogenen oder gehackten Perle (Sprengperle) und der Hohlperle (an der Lampe geblasen), zum anderen nach der Verarbeitung: Auffädeln, Benähen und Sticken, Flechten und Weben, Stricken und Häkeln, An- und Einkitten sowie Metallfassung.¹²⁸

Wurden die frühen Perlen noch bemalt, so ging man dazu über, die Oberflächenwirkung entweder durch das „Glasieren“ mit Schmelzfarbe, das Färben der Innenwandung (Einmalen oder Einziehen), durch Vergolden und Versilbern (Verspiegeln), durch Ätzungen, Irisieren und Lüstrieren, durch Schleifen und Schneiden zu steigern. Es findet sich Überfangglas, bei dem der Glaskörper innen oder außen mit einer oder mehreren Glasschichten überfangen wird, sowie Streifen-, Netz- und Filigranglas. Auch das Millefiori- oder Mosaikglas, das schon in der Antike bekannt war und zu einer Blüte in Venedig gelangte, war eine für Glasperlen beliebte Technik.

In Gablonz wurden zunehmend Druckperlen hergestellt. Dieses erlaubte einen uneingeschränkten Formenreichtum und eine einfachere, schnelle Fertigung der vorgefertigten Glasstangen. Die Perlen mussten noch gelocht und die überstehenden Ränder abgeschnitten werden. Dieses konnte in Werkstattarbeit mit Zangen (Drucken und Quetschen) oder aber maschinell (Pressen) erfolgen. Im thüringischen Glaszentrum Lauscha wurden ebenfalls geblasene und gedruckte Perlen hergestellt, darunter auch Fischsilberperlen. In Glas wurden neben anderen Steinen besonders Gagat- oder Jetperlen nachgeahmt, die im 19. Jahrhundert wegen ihrer schwarzen Farbe als Trauerschmuck beliebt waren. Bei Jet handelt es sich um mit Bitumen imprägniertes fossiles Holz, das sich leicht schneiden lässt und hochpoliert werden kann. Die Jet-Imitationen entstanden in Pyrolusit-Glas, das gepresst und geschnitten wurde.

¹²⁸ Gustav E. Pazaurek, Glasperlen und Perlen-Arbeiten in alter und neuer Zeit, Darmstadt 1911, S. 1-2.



Perlenstrickerei und -häkelarbeiten

Perlen wurden nicht nur für Schmuckstücke und Goldschmiedearbeiten verwendet, sondern auch für Stickereien sowie für Häkel- und Strickarbeiten eingesetzt. Im 18. Und besonders im 19. Jahrhundert erfreuten sich Perlenhäkelarbeiten bzw. -strickarbeiten großer Popularität. Sie wurden gerade in dem 2. Viertel des 19. Jahrhunderts, der Biedermeierzeit, im gehobeneren bürgerlichen Milieu von Frauen als Zeitvertreib nach gedruckten Mustervorlagen gefertigt. Die Perlen aus Venedig oder Böhmen waren bereits auf Fäden aufgezogen. Hierfür nahmen die „Fasserinnen“ den farbig auf kariertem Papier aufgezeichneten Mustervorlagen folgend die Perlen in der entsprechenden Reihenfolge auf. Mit langen dünnen Nadeln wurden sie auf Schappseide oder Klöppelgarn aufgezogen. Diese aufgezogenen Perlen wurden dann verstrickt oder verhäkelt.

Es entstanden aufwendige Perlenarbeiten in Form von Beuteln, Taschen, Gürteln, Strümpfen und Schuhen oftmals als Freundschafts- oder Liebesgaben mit hauptsächlich floralen Motiven. Perlenstricken wurde aber auch als Beruf so z. Bsp. in Schwäbisch Gmünd ausgeübt. Im späteren 19. Jahrhundert war es bereits möglich, solche Arbeiten auf der Jacquardmaschine zu produzieren.

Einen weiteren Höhepunkt erfuhr die Perlendekoration am Anfang des 20. Jahrhunderts, als diese Technik von den Künstlern der Wiener Werkstätte in Bezug auf Wiener Biedermeier-Traditionen wieder aufgegriffen wurde, und in den 1920er Jahren als Abendkleider mit langen Perlfransen und passenden Abendtaschen beliebt waren.

Für Perlenstickereien wurden kleine zumeist opake Perlen verwendet, die als Rocaille-Perlen bezeichnet werden. Diese zunächst in Murano gefertigten Perlen entstanden durch das Abschlagen von Stücken mit einem Hammer, später mit einer Art Schere von der gezogenen Glasröhre. Die Perlen wurden dann in mehreren Gängen nachbehandelt. Sie wurden zunächst roudiert, indem sie entweder zusammen mit Sand in eine heiße Pfanne oder ab 1817 in eine Trommel (Verfahren von Luigi Pusinich) gegeben und über dem Feuer erhitzt wurden. Die Löcher der Perlen wurden vorher als Schutz mit einer Mischung aus Kalk und Kohlestaub gefüllt. Zum Abkühlen wurden die Perlen in einen Metallbehälter gegeben und dann in einem Sieb von dem Sand getrennt. Durch das Schütteln löste sich zugleich die Mischung in den Löchern. Anschließend wurden die Perlen durch Siebe nach Größen sortiert. Im 19. Jahrhundert wurde die Technik des Rondierens vereinfacht und in verschiedenen patentierten Verfahren vervollkommen.

Sébastien Carré

„Using Technics taught to me during childhood by several women of my family I developed a mean of expression through the use of textile technics. Sometimes to reflect on our society and our relation to Nature but also by reinterpreting more classical pieces of jewellery dealing with the constraints of the materials used. I enrolled really early in painting classes (starting at 4 years old) in Vetheuil, a French small town known because Claude Monet, Joan Mitchell and many other famous painters came to create art; I finally understood I could paint out of the canvas and in volume using textile technics bringing a new relation between art and our body.“

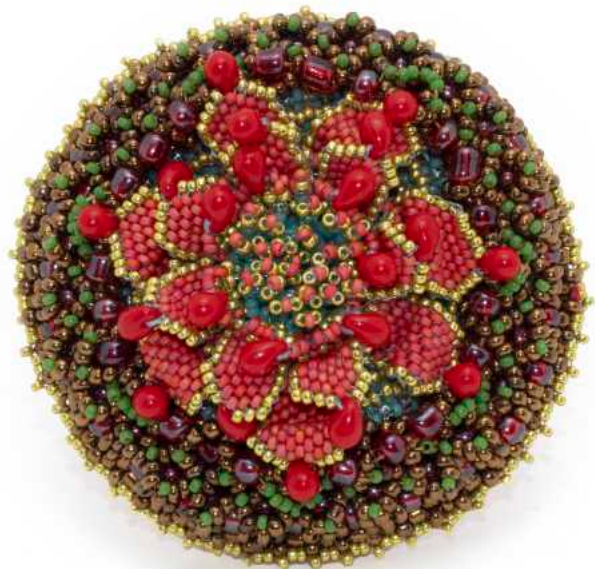
Sébastien Carré bedient sich in seinem Schmuck textiler Techniken – das klassische Metallmaterial wird zugunsten von Gestricken, Gehäkeltem oder Perlarbeiten aufgegeben. Dabei gewinnen seine Arbeiten durch den Materialmix, die Beherrschung des Stricks und die ausgesuchte Farbigkeit, Dynamik und Pracht. Sie sind von organisch anmutender, dreidimensionaler, kurvig geschwungener Qualität. Tatsächlich beruhten seine frühen Arbeiten auf einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem Körper, seinen Funktionen und Krankheitsbildern. Auch die Wahl der Technik und der Materialien war durch persönliche Umstände und eine Erkrankung bedingt.

Sébastien Carré bedient sich der traditionellen Technik der Perlstickerei, um zeitgemäße Arbeiten zu konzipieren, die sich in ihrer plastischen Dimension von den klassischen, sich eher in der Fläche erstreckenden Perlarbeiten unterscheiden.

Die ausgewählten Arbeiten bekunden eine Abkehrung von den stark organisch inspirierten Themen und Formen zugunsten einer historischen Inspiration, ohne jedoch die Technik zu verlassen. So sind die Broschen durch mittelalterliche Vorbilder inspiriert und scheinen zugleich durch Blüten angeregt.¹²⁹ Ein schwarzer Halsschmuck mit Häkelrossetten geht auf Berliner Eisenschmuck des 19. Jahrhunderts zurück. Davon unterscheidet sich der zweite Halsschmuck mit der kontrastreichen gelb-schwarzen Farbigkeit. Ein weiteres Gegeneinander entsteht durch die Perlenstickereien, die sich zu kurvig dynamischen, gedrehten Strängen oder Volants arrangieren und dem zackig-spitz geknickten Filmstreifen. Sébastien Carré kombiniert hier die klassischen Perltechniken mit einem Material aus einem ganz anderen Bereich und schafft durch den Material- und Formkontrast ein spannungsvolles Arrangement.

Sébastien Carré studierte 2009-2014 an der HEAR (Haute école des arts du Rhin) Straßburg (BA und MA) sowie 2012-2013 an der Escola Massana in Barcelona (Erasmus). Seine Arbeiten wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet: dem Young Creation Award by Ateliers d'Art de France Paris (2015), dem Kunstpreis der Rhénane Academy Strasbourg und von „ENJOIA'T“ in Barcelona (jeweils 2016). Seine Arbeiten wurden auf zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, darunter auch TALENTMÜNCHEN (2015) und SCHMUCKMÜNCHEN (2021, 2023). 2018 erhielt er ein Stipendium am Museum Volkenkunde in Leiden. Sébastien Carrés Arbeiten befinden sich u. a. in den Sammlungen des Schmuckmuseums Pforzheim, dem Museum of Art and Design, New York (US), dem Museum Volkenkunde Leiden und des Espace Solidor, Cagnes-sur-mer. Er ist Mitbegründer von Destination Bijou – Biennial Contemporary Jewellery Week of Cagnes sur Mer, die im Mai 2024 zum ersten Mal stattfand.

@sebastiancarre



¹²⁹ Vgl. z. Bsp. mit merowingischen Fibeln, Frankreich, 7. Jahrhundert, Gold, Perlmutter, Granate, Glaspaste, Louvre.



Geraldine Fenn

„These pieces are a continuation of my Colonial Comeup-pance series, which is an investigation of the inherently unequal power dynamics at play between the colonisers and colonised in Africa from the 17th century onwards. Through this series I'm trying to provoke a discussion by asking what would happen if the tables were turned, and the colonisers and their artefacts were the ones being exoticised, collected and displayed in museums?“

Auch die südafrikanische Schmuckkünstlerin Geraldine Fenn verwendet Perlen. Sie steht allerdings in der afrikanischen Perlen-Tradition.

Glasperlen aus Venedig, Böhmen oder den Niederlanden fungierten als Tauschware im Handel mit den afrikanischen Ländern und dienten zum Erwerb kostbarer Güter wie Gewürze, Edelmetall und Elfenbein. Das Spektrum dieser Handelsperlen („Trade beads“) war durch die gemachten Erfahrungen reich differenziert, und ihr Angebot richtete sich nach bereister Region oder gewünschtem Tauschgut. Auch innerhalb Afrikas dienten Perlen als Zahlungsmittel. In Afrika ist der Einsatz von Perlen stark differenziert. Die Verwendung von Perlen unterscheidet sich je nach Stamm und Region. Perlen bezeichnen Geschlecht, Alter, sozialen Status, können eine religiöse und apotropäische Funktion besitzen sowie über eine symbolische Aussage verfügen. In einzelnen Gegenden Afrikas hat sich eine Art Perlenschrift herausgebildet, mit der Inhalte kommuniziert werden konnten.

Geraldine Fenn verwendet solche afrikanischen Perlen in ihren Arbeiten und kombiniert sie mit Abbildungen nach Porträts des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts, die sie z. T. durch Übermalungen und Verfremdungen verändert. Hierbei handelt es um graffitiartige Elemente, die Gesichter auslöschen oder Elemente wie Brüste oder Bärte karikaturhaft hinzufügen. Gesichter können auch durch Glassteine verdeckt werden. Bei Darstellungen von Frauen findet sich oftmals ein Kreuz auf dem Mund, das wie ein Verschluss durch einen Kreuzstich oder ein Auskreuzen wirkt. Als Einfassung verwendet Geraldine Fenn aufgezoogene, perlenkettenartige Schnüre, die zu Schlaufen arrangiert das Porträtmotiv einfassen.

Andere Arbeiten ergänzen die Perlen durch münzbildartige Porträts in Silber oder farbigem Kunststoff. Hier kombiniert sie afrikanische und westliche Traditionen des Schmucks. Die eingravierte Darstellung folgt in Kleidung und Frisur historischen Vorbildern. An den Silbermedaillons sind große tropfenförmige Glasperlen befestigt, die den üppigen Edelsteinbesatz westlichen Schmucks ersetzen. Bei anderen Arbeiten übersetzt sie europäische Porträts in Perlwebereien, wodurch ein pixelartiger Effekt entsteht. Die rechteckigen Bildfelder können von Korallen begleitet werden, die in Afrika Wohlstand, Status und Macht versinnbildlichen. Die Wahl des rechteckigen Formats und die einfache Aufhängung mit einer Nadel folgt ebenfalls afrikanischen Vorbildern und steht in Kontrast zu Traditionen der europäischen Schmuckkultur.

Geraldine Fenn setzt sich in ihren Arbeiten durch das Zusammenstellen der beiden Traditionslinien und besonders durch den Rückgriff auf die europäischen Porträts mit der Geschichte der Kolonialisierung auseinander. Darin sind ihre zunächst witzig und frechen, collagierten Arbeiten immer auch ein politisches Statement und nehmen kritisch zur Geschichte Südafrikas Stellung.

Auch die Technik des Perlwebens verwendet sie, zumal sie auch mit der 1992 gegründeten, in Bulawayo, Simbabwe, ansässigen Kooperative „Marigold Beads“ zusammenarbeitet. Hier werden Bandwebereien als Halsschmuck gefertigt, die nach Entwürfen von Künstlern entstehen, die mit der Kooperative zusammenarbeiten.

Die in Bulawayo geborene und in Johannesburg lebende Künstlerin Joni Brenner, die seit 2011 mit der Kooperative zusammenarbeitet, beschreibt den Prozess des Perlwebens: „The work of hand-loom weaving has a steady and meditative rhythm and flow. The warp threads are wrapped around a vertical length of the wooden frame – as many as the required width of the necklace. The beads that will form each row of the necklace are picked up on a long thin needle and settled into place between the long warp threads. The needle passes back through the line of beads and picks up the next set of beads, and so the action is repeated until the desired length of the necklace is reached.“¹³⁰

Dabei ist die Farbigkeit auch abhängig von der Farbe des Kettfadens und derjenigen des für die Perlenverarbeitung verwendeten doppellagigen Fadens.

Geraldine Fenn betreibt mit ihrem Partner Eric Loubser die Werkstatt-Galerie „Tinsel“ in Johannesburg. Sie studierte Schmuckdesign in Durban sowie Archäologie und Kunstgeschichte in Wits (Witwatersrand) in Johannesburg. Hier legte sie auch ihren Master in Fine Art ab. Ihre Arbeiten sind auf zahlreichen internationalen Ausstellungen zu sehen, in München zuletzt bei SCHMUCKmünchen 2025 auf der IHM, wo sie zudem mit ihrer Galerie vertreten war. 2025 erhielt sie auch mit den Inaugural 2025 AJF Solo Exhibition Award. Für dieses Projekt wird sie mit dem Perlweberei-Kollektiv Marigold Beads aus Simbabwe zusammenarbeiten.

Geraldinefenn.com

¹³⁰ Joni Brenner, zit. nach: Michaela Braesel, Weben. Tradition & Innovation. Eine Ausstellung der Galerie Handwerk, 18. Oktober bis 16. November 2024, München 2024, S. 62



Octavia Cook

Octavia Cook bezieht sich, besonders in ihrem Projekt von 2002, das einem fiktiven Familienunternehmen für Schmuck namens „Cook & Co“ gewidmet ist,¹³¹ auf Formen historischer Schmuckstücke wie Kameen, aber auch auf Medallions. Durch das Porträtmotiv verweist sie auf eines der grundlegenden Themen im Schmuck, in dem es um Identität und Ausdruck der Persönlichkeit geht. Sie beschrieb, dass „my work references familiar historical jewellery motifs, like the bow, skull, and cameo silhouette, which balance the personal nature of my subject matter“.¹³²

Kameen haben sich bereits aus der Antike, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., erhalten und erfreuten sich besonders in der Renaissance und dem 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Bei einer Kamee wird aus einem Stein, zumeist Chalcedon oder Onyx, oder aber aus einer Muschelwandung in erhabenem Relief eine Darstellung, gerne ein Profilkopf, herausgeschnitten. Die plastische Wirkung wird durch die unterschiedlichen Tönungen des Grunds, die vom Graveur bewusst ausgenutzt werden, betont. Besonders wird darauf geachtet, dass sich die Darstellung deutlich vom Grund abhebt. Bei einer Gemme dagegen wird das Motiv vertieft eingeschnitten, so dass die Gemme z. Bsp. auch als Siegel benutzt wurde. Kameen dienten als wertvolle Schmucksteine mit mythologischen Darstellungen, den Porträts bedeutender Persönlichkeiten, aber auch von geliebten Menschen.

Octavia Cook stellt sich in diese Tradition ein und durchbricht sie zugleich. Ihre in Profildarstellung gezeigte Person ist durch den Pferdeschwanz eindeutig der Gegenwart zuzuordnen und bildet zugleich ein Selbstporträt der Künstlerin, und auch das Material besitzt eine andere Optik als die traditionellen Kameen, handelt es sich doch um Acryl. Die Wirkung ist flächiger, weniger nuanciert, leuchtender, und es erscheinen Farben, die in der Natur so nicht vorkommen.

In einigen Broschen erscheint ein bestimmter Blauton, der an das Jaspis-Blau der englischen Keramikmanufaktur Josiah Wedgwood in Stoke-on-Trent aus dem späten 18. Jahrhundert erinnert. Hier wurden Kameen preiswerter in Steinzeug nachgefertigt, oftmals nach historischen Vorbildern, für Gefäße oder Flachware, die für Schmuck, Schuhröseten und Möbeldekorationen verwendet werden konnten. Wedgwood erreichte durch die Nachahmung der römischen, aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammende Portland oder Barberini Vase (British Museum) Berühmtheit.

Er arbeitete 1786-1790 an diesem Projekt. Die antike Glasvase wiederum ahmte selbst mittels der Überfangtechnik mit ausgeschnittener mythologischer Szenerie antike Kameen nach.

Das Motiv der Kamee verwendet Olivia Cook auch für Reihen, in denen Alterungsprozesse und der Umgang mit dem Tod mittels des Verweises auf Trauerschmuck thematisiert werden. Ein weiteres Thema wird in der Gegenüberstellung des Selbstporträt-Profils mit einem Profil, das Frisur und Krone von Elisabeth II. trägt, angeschnitten: Es wird hierbei auf die Geschichte Neuseelands als englische Kolonie und auf die Funktion von Schmuck als Herrschaftszeichen verwiesen.¹³³

Die Idee der Kamee verwendete sie auch für die Serie „Love & Lost“ von 2006, die nun die Profilporträts von jeweils einer der fünf Katzen ihrer Familie zeigen: „These reference the Victorian tradition of jet or ebony mourning jewellery of deceased loved ones so have the overly ornamental trim around the bezel to further add to the 19th century decorative aesthetic.“ Sie beschreibt, dass diese Serie von Katzenporträts besonders erfolgreich war, den „while the cat imagery could seem slightly irreverent, humans are so connected to their pets the thought of memorialising them in brooch form has proven to be a serious act.“

Ein anderes Schmuckstück bezieht sich auf die französischen Luxusmarke Chanel. Die schwarzen steppartigen Felder, die Art der Aufhängung, die Kettenelemente verweisen auf die berühmten Handtaschen der Firma, wie die „2.55“, „19“ oder „11.12“. Das Monogramm OC ähnelt auf den ersten Blick den verschränkten CC-Initialen Coco Chanel, und das Profilporträt greift charakteristische Elemente ihrer Erscheinung aus den späten 1950er Jahren auf – den weichen Hut, die Zigarette, der gewellte Bob, Perlenketten. Das Aufgreifen der das Haus bestimmenden Erkennungsmerkmale und ihre verfremdende Übertragung in einen anderen Kontext – sieht doch der Schmuck bei Chanel ganz anders aus – lenkt das Augenmerk auf die Bedeutung der „ikonischen“ Elemente für die leicht wiedererkennbare Darstellung und Definition des Luxuslabels und für die Eignung entsprechender Objekte als Konsumprodukte. Olivia Cook setzt sich in dieser Arbeit mit den Bedingungen der zeitgenössischen Funktionsweise in der Luxusindustrie auseinander und mit der Bedeutung der Traditionen von einzelnen Häusern in diesem Kontext. Das Erbe der Häuser, einzelne Merkmale und Charakteristika, die von den Gründern und Gründerinnen geschaffen wurden und im Nachhinein zu Erkennungsmerkmalen wurden, spielen in der Genese der Produktpalette eine wesentliche Rolle.

¹³¹ Der Name des fiktiven Familienunternehmens bezieht sich auch auf den englischen Entdecker Captain James Cook, der im Oktober 1769 an der Küste Neuseelands landete und anschließend ein Jahr lang das Land umsegelte und vermessen ließ, und auf die internationale, erfolgreiche Luxus-Juwelier-Firma Tiffany & Co, vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Octavia_Cook, zit. nach: Virginia Were. Leaving the lagoon. Art News New Zealand. Herbst 2007, S. 86–90, hier S. 88–89.

¹³² https://en.wikipedia.org/wiki/Octavia_Cook, zit. nach: Virginia Were. Leaving the lagoon. Art News New Zealand. Herbst 2007, S. 86–90, hier S. 88.

¹³³ Neuseeland blieb bis 1907 eine Kolonie, da es sich 1901 gegen den Beitritt zum Commonwealth entschieden hatte. 1907 erhielt Neuseeland den Status einer Dominion und damit eine relative Unabhängigkeit von Großbritannien.

Octavia Cook studierte bis 1999 bis 3D-Schmuckdesign am Unitec Institute of Technology, Tōmaki Makaurau Auckland (BA). Sie zeigte ihre Arbeiten in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen, darunter SCHMUCK 2011 in München. Ihre Werke befinden sich in öffentlichen Sammlungen wie dem Auckland War Memorial Museum, dem Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, dem Middlesborough Institute of Modern Art und dem Museum of Fine Arts Boston. Sie erhielt für ihre Arbeiten zahlreiche Stipendien.

en.m.wikipedia.org/wiki/Octavia_cook



Svenja John

Svenja John verwendet seit 1994 Polykarbonat Makrolon® und arbeitet mit CAD-Technik bei der Konzeption und Fertigung (Water Jet-Cutting, Nylon 3D-Druck, Laser-Sinter-Technologie) ihrer Entwürfe, die mit der Hand bearbeitet und mit fein pigmentierter Acrylfarbe gefärbt werden. Die Makrolon-Elemente werden mit flexiblen Nylonverbindungsteilen zu komplexen Gefügen zusammengesetzt.

Svenja John entwirft als Basis ihres Schmucks eine Fülle unterschiedlicher Module, die untereinander immer wieder neuartig kombinierbar sind. Sie ist eine Meisterin der Variation, auf immer neue Art und Weise stellt sie Basiselemente zusammen, sodass im Charakter ganz eigene Arbeiten entstehen. Ihre Schmuckstücke von zumeist leuchtend bunter Farbigkeit, die sich von dem Schwarz der Gliederungselemente kontrastreich abhebt, erinnern z. T. an wissenschaftliche Modelle von kristallinen oder organischen Strukturen, aber auch an die geheimnisvollen Organismen, die Ernst Haeckel in seinen „Kunstformen der Natur“ (1899/1904) publizierte.

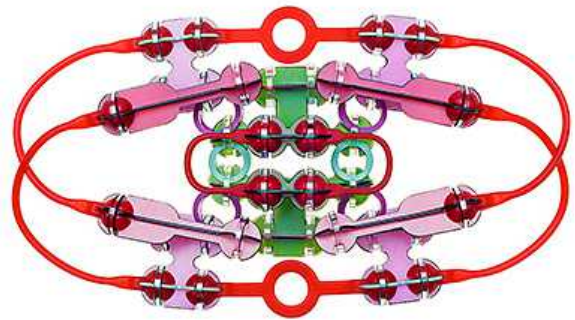
Die neueren Arbeiten sind von nuancierter, in sich abgestufter Farbigkeit und fügen sich zu üppigen, komplexen Arrangements zusammen, die an prachtvolle, fremdartig-exotische Blüten oder an reiche, vierteilige barocke Geschmeide erinnern. Das Schwarz tritt zugunsten von fein abgestimmten, subtilen Farbarrangements zurück. Die Elemente werden nun auch in Kettenverbindungen mit ovalen und runden Gliedern zusammengestellt, gewinnen so an Leichtigkeit und Luftigkeit. Die Formen ergeben dann weniger dichte, raumhaltige Volumina, sondern erstrecken sich eher in die Fläche. Die additive Zusammenfügung der Einzelelemente und ihre Gestaltung erfährt damit eine Variation. So werden nun oftmals knochenförmige Verbindungselemente verwendet – Stabformen mit Verdickungen an den Enden.

Das Besondere an diesen Arbeiten ist der Versuch, zeitgemäße Materialien und Fertigungsprozesse mit traditionellen oder natürlichen Vorbildern zu verbinden und so einen ungewöhnlichen, faszinierenden Spagat zwischen dem Neuen und dem Bekannten zu wagen. Die jüngeren Arbeiten belegen Svenja Johns Auseinandersetzung mit der Geschichte des Schmucks und seiner Formensprache.

Svenja John absolvierte nach einem Studium der Archäologie an der Ruhr-Universität in Bochum (1983-1985) eine Goldschmiedelehre an der Staatlichen Zeichenakademie in Hanau (1985-1989), wo sie auch ihre Meisterprüfung und ihren staatlich geprüften Gestalter für Schmuck ablegte (1991-1994). Seit 1994 betreibt sie ihr eigenes Atelier in Berlin. 1999 und 2000 arbeitete sie mit Christian Lacroix für seine Haute Couture-Kollektion zusammen und stellte 1999-2001 auf der Premier-Classe in Paris aus. 2010 war sie als Artist in Residence an die University of Arts in Philadelphia eingeladen. Ihre Arbeiten wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Staatspreis Berlin (1999), dem

Bayerischen Staatspreis (2000 und 2007), dem Herbert Hofmann Preis (2004) und dem Grassi-Preis der Galerie Slavik (2017). Sie befinden sich in den Sammlungen zahlreicher renommierter Museen, darunter das Kunstgewerbemuseum Berlin, das Grassi-Museum Leipzig, das American Crafts Museum New York, das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, die Danner-Stiftung München, das Schmuckmuseum Pforzheim, das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt a. M., das Cooper Hewitt Museum in New York, das Kolumba Museum in Köln sowie das CODA Museum Apeldoorn. Ihre Arbeiten waren auf zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland vertreten.

svenja-john.de





Lucy Sarneel

„The jewellery [...] stems from my enthusiasm for the expressive, colourful ornamentation of folk cultures. Traditional dress, which is hardly ever worn these days, inspires me to make pieces of jewellery from the last remaining scraps of authentic material. Another source of inspiration is the parlour – the best room of the house, often no bigger than one-and-a-half square metres.

The decorative 'tucker' [Stoffeinsatz] is an item of the traditional costume of Marken, The Netherlands. It is a rectangular piece of brightly coloured cotton pinned on the bodice. I took it as the background for some of the necklaces. They consist of a strip of silver encased in interfacing and ribbon. I opted to use silver and red gold to emphasise the traditional background. The shells, filled with epoxy, represent the sea.“¹³⁴

Schmuck war für Lucy Sarneel (†2020) gebunden an „craft, protection, history, identity, significance and magic“.¹³⁵ Ihre Inspirationen fand sie in Kuriositätensammlungen, Volkskunst und Trachten. Sie interessierte sich für die Spannung zwischen Vergangenheit und die auf Traditionen und geistigen Werten aufbauende Gegenwart, die sie in ihren Arbeiten umsetzte. Sie war bestrebt, eine Art „of cultivated primitivism“ als ein Gegengewicht zu der hochtechnisierten, effizienten, an den Massen orientierten Gegenwart zu entwickeln.¹³⁶

Der Halsschmuck „Zeebauw“ (2002; „Seebau“) aus Silber mit aufgelegten Borten, Zinkblättern und Muscheln zeigt die Bedeutung von floralen Elementen in ihren Arbeiten. Wie Pilze an Bäumen oder Algen im Wasser sitzen kleine Gruppen von Zinkblättern auf den Borten mit ihren stilisierten floralen Elementen. Florale Elemente symbolisierten für Lucy Sarneel Vitalität, ein für sie maßgeblicher Aspekt von Schmuck.

ten Blüten und Blättern, Gittern, Schoten oder Stäben bildete. Das eigentlich mit Badewannen verbundene, für den Bereich des Schmucks eher ungewöhnliche Material kombinierte sie mit Motiven, die auf persönliche Erinnerungen verwiesen und als Anspielung auf holländische Traditionen zu verstehen sind. Am Zink reizte sie der blaugraue Farbton und die Eigenschaften, die mit dem Material verbunden werden – rostabweisend, das Verhältnis zu elektrischen Feldern und das Vorkommen im menschlichen Körper.¹³⁷

Lucy Sarneel nutzt in ihren Arbeiten den Assoziationscharakter der Materialien sowie das kontrastreiche Nebeneinander von glänzendem Perlmutter, stumpfem Zink und matten textilen Oberflächen.

Ihre Arbeiten erscheinen zunächst vor großer Schlichtheit, doch bei genauem Hinsehen fällt ihr ausgeprägtes Gefühl für Proportionen und Beziehungen, ihre Verbundenheit zu niederländischen Traditionen und den Alltag ihrer regionalen Umgebung, die skulpturale Qualität ihrer Zinkelemente und die sorgfältige, überlegte Fertigung auf.

Gerade in den Arbeiten, in denen sie sich auf lokale niederländische Trachten bezieht, wird deutlich, wie die Verbindung von Erinnerungen, Traditionen, dem Bewusstsein gegenüber der Vergangenheit und persönlichen Aspekten sowie der Gegenwart über die Zusammenstellung verschiedener Elemente und das Ausnutzen ihrer Assoziationskraft erfolgt, wie die Vergangenheit in die Gegenwart eingebunden wird.

Lucy Sarneel studierte 1982-1985 Schmuckkunst an der Stadsacademie in Maastricht und 1985-1989 an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Ihr Werk wurde u. a. mit folgenden Preisen ausgezeichnet, darunter der Encouragement Prize Applied Arts, Amsterdam Foundation for the Arts (1990 und 2000), der Emmy van Leersum Prijs Applied Arts, der Preis der Galerie Marzee in Nijmegen (2002), das Basistependium Fonds BKVB Amsterdam (2002, 2007), der Gallery Funaki International Jewellery Award, Melbourne (2006).

Lucy Sarneel arbeitet mit dem Material Zink, aus dem sie Perlen und größere Anhänger in Form von Kapseln, stilisier-

Ihre Arbeiten befinden sich in u. a. in den folgenden Sammlungen: Montreal Museum of Decorative Arts, Cooper Hewitt

¹³⁴ Mazeeprijs 2003 (6.4.-28.5.2003), Marzee Magazin nr. 31, Nijmegen 2003, S. 17.

¹³⁵ Marzee Magazin nr. 22, Nijmegen 2001, S. 13.

¹³⁶ Marzee Magazin nr. 86, Nijmegen 2012, S. 26.

¹³⁷ Marzee Magazin nr. 22, Nijmegen 2001, S. 15.

Museum in New York, Museum of Fine Arts Houston, Nederlands Textielmuseum, Tilburg, Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, Museum voor Moderne Kunst in Arnhem, Stedelijk Museum Amsterdam, Schmuckmuseum Pforzheim, National Gallery Canberra, Pinakothek der Moderne München, Victoria & Albert Museum London, Rijksmuseum Amsterdam. Lucy Sarneel hielt unterschiedliche internationale Workshops ab und unterrichtete u.a. am Pratt Fine Arts Center Seattle, der Alchimia in Florenz, der Akademie der Bildenden Künste München, dem Institut for Edelmetal in Kopenhagen und der HDK Gothenburg. Seit 2013 leitete sie die Schmuckklasse an der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam, wo sie seit 2009 unterrichtet hatte.

Marzee.nl



Helena Lehtinen

„Meine künstlerische Praxis wird von meinem Interesse an alltäglichen Objekten und Formen bestimmt. Praktisch im Gebrauch, unmerklich, alltäglich; all das weckt mein Interesse. In Serien produziert, keine Spuren von Individualismus. Formen, die eine bestimmte Art von „Familie“ schaffen. Diese gewöhnlichen Formen oder Objekte sind das Material für meine Arbeit. Sie geben mir die Freiheit zu spielen; die Größe zu ändern, die Funktion zu ändern. Das Gewöhnliche verwandelt sich in etwas Einzigartiges, das aber immer noch seinen Ursprung offenbart.“

Helena Lehtinens Halsschmuck besteht aus großen Flächen mit floralen Stickereien, die miteinander befestigt und durch ein gestricktes Halsband im Nacken verbunden werden. In ihrem Interesse für alltägliche Dinge sammelt sie eine Vielzahl von Gegenständen, die sie dann in ihrem Schmuck verarbeitet. Dazu zählen auch traditionelle Gobelinstickereien, die Blütenstiele zeigen, darunter besonders solche mit üppig erblühten Rosen. Die kräftige Farbgebung der Blumen wird noch durch den schwarzen Hintergrund einiger der Arbeiten betont. Es handelt sich um Fragmente, deren ursprünglicher Kontext unbekannt bleibt. Als Fundstücke scheinen sie Erinnerungen mit sich zu tragen, auf die Vergangenheit zu verweisen. Helena Lehtinen reaktiviert durch das Verleihen einer neuen Funktion ihre Schönheit und Bedeutung.

Die Pracht der Blumen unterstreicht Helen Lehtinen dadurch, dass sie die Blütenblätter partiell mit kleinen Glasperlen bestickt. Hierdurch kreiert sie zusätzliche Farbnuancen, vermittelt ein plastisches Element und ermöglicht ein Spiel mit dem Licht. Diese Perl-Hinzufügungen werden durch entsprechende Stickereien auf der Rückseite der Textilien wiederholt. Auf diesen einfarbigen Flächen erhalten nun die Perlstickereien, die vorher eindeutig als Teil der Pflanze zu identifizieren waren, eine abstrakte Komponente. Ihre durch die Isolierung nur noch als Fragment eines größeren Zusammenhanges erfahrbare Erscheinung ist ohne Kenntnisse der Vorderseite nicht zu deuten und zu entschlüsseln, sondern bleibt geheimnisvoll.

Bei anderen Arbeiten verwendet sie scherenschnittartige Rokoko-Motive mit Figuren in Parklandschaften, wobei Verfremdungen und Irritationsmomente durch das Aufdenkopfstellen der Szenen und das Hinzufügen von Perlen-schnüren erfolgen können, oder aber Vögel-Blumen-Stickereien, die sie collageartig kombiniert und übereinanderlegt, wobei sie mit dem unterschiedlichen Charakter der Darstellungen und der abweichenden Farbintensität spielt.

Helena Lehtinen gibt den Textilien durch die Verwandlung in große Paneele, die in einen Halsschmuck oder eine Brosche integriert werden, eine neue und zeitgemäße Bedeutung. Vergangenheit und Gegenwart begegnen sich in ihren Arbeiten. Zugleich macht sie sich die Textilien dadurch zu eigen, dass sie sie bearbeitet und dadurch verwandelt.

Helena Lehtinen lernte 1973-1977 Silberschmieden an der Lathi Goldsmith School und studierte 1997-2000 Design am Lahti Polytechnic. Sie unterrichtete 2004-2006 an der Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm. 2003 wurden ihre Arbeiten mit Finland's Cultural Fund, Päijät-Häme Fund, Grant und 2013 mit dem Herbert-Hofmann-Preis auf der Internationalen Handwerksmesse in München ausgezeichnet. Ihre Werke befinden sich u.a. in den Sammlungen des Rösska Museums in Göteborg, des Designmuseo in Helsinki, als Dauerleihgabe der Danner-Schmucksammlung in Die Neue Sammlung – The Design Museum, München.

@helehti1





Loukia Richards

„Byzantine icons rooted in Ancient Greek, Hellenistic and Roman pictorial traditions inspire my work. The saint, illuminated by eternal light, invites us to a face-to-face relationship, and to look at our own life with the same directness he/she is looking at us. Icons are objects of worship and meditation, and a way to a more meaningful present. Christian faith and its visual representations have shaped European culture. In times of nihilism and emotional poverty, icons still caress humans, animals, nature, angels and saints with endless grace, and perpetuate the ideals of harmony and justice.“

Loukia Richards textile Schmuckarbeiten stellen das Antlitz eines Heiligen, sei es der Hl. Johannes der Täufer oder die Hl. Barbara in den Mittelpunkt. Es entstehen durch Nähen und Stickerei vierteilige, detaillierte Gebilde aus Textil, Papier, Wolle, verschiedenen Garnen, Perlen, künstlichen Diamanten, Korallen. Wie bei einer Ikone ist der Kopf frontal wiedergegeben, wobei sich Loukia Richards an die festgelegten Regeln bei der Wiedergabe hält. Sie werden begleitet durch kleinere Bildfelder. Die Einzelteile werden durch Perlschnüre zusammengehalten, gerahmt und mit dekorativen Ornamenten verziert.

Loukia Richards betont zum einen die meditativen Aspekte beim Ausfertigen der Ikonen, zum anderen, dass diese einen Teil des Alltags in Griechenland bilden. Ihr Bestreben ist es, die religiöse Erfahrung, die sie mit den Ikonen verbindet, in einer zeitgenössischen Form abzubilden und umzusetzen. So greift sie die Dekoration der Ikonen durch Blumen und Schmuck in der Sticktechnik und dem dekorativen Beiwerk auf.

Loukia Richards studierte Wirtschaft am der National Kapodistrian University in Athen und visuelle Kommunikation an der Universität der Künste (AbK) in Berlin. Sie arbeitet als Journalistin, Schmuckkünstlerin und Kuratorin. Ihre Arbeiten befinden sich in zahlreichen Sammlungen wie dem Grassi Museum, der Onassis Foundation in New York und der Fulbright Foundation in Athen.

Loukiarichards.com



Marion Delarue

Eines von Marion Delarues Themen ist die Feder. Eine erste Beschäftigung mit diesem speziellen Material erfolgte in den Federbroschen ihrer Serie „Parrot Devotees“, die durch ihre raffinierte und erlesene Farbigkeit faszinierten und durch das verwendete Material zunächst erstaunten. Bei diesen Broschen beschäftigte sie sich mit den Aspekten von Nachahmung, Kunstfertigkeit und Duplizität, für die sie den Papagei als Sinnbild wählt. Ungewöhnlich war die Konzeption als Schulterbroschen – die Wölbung erlaubt es, die Arbeit auf der Schulter aufzusetzen. Diese Idee ging auf Jean Cocteau zurück, der äußerte, dass jeder Mensch einen Papagei auf der Schulter trage. Verwendet wurden Federn von Hühnern, Tauben, Fasanen, Enten, Truthahn, Gans, Perlhuhn, Rebhuhn und Wachtel. Somit „verkleidet“ Marion Delarue in ihren Broschen europäisches Geflügel in einen Papagei, verwandelt es in einen exotischen, vom Menschen geschätzten Vogel, sodass sie sich auch an jenem speziellen Status erfreuen können, der dem Papagei zugestanden wird.

Als Mittel bedient sie sich der traditionellen Technik der chinesischen Feder-Marketerie, mit der sie sich während ihres Aufenthaltes im „Inside Out Art Museum“ in Peking, China, beschäftigte. Hierbei werden ungefärbte natürliche Federn einzeln auf einer Unterlage befestigt mit Hilfe einer kleinen Bürste und eines Klebstoffs aus tierischen und pflanzlichen Bestandteilen. Die neuen Arbeiten, die im Rahmen der Erfurter Schmucksymposiums 2025 entstanden, greifen verschiedene Aspekte der früheren Feder-Schulterbroschen auf und entwickeln sie in eigene Richtungen. Ein zierlicher Halschmuck verwendet Federn – in diesem Falle weiße Putenfedern: „This feather object is inspired by the meticulous ritual of birds arranging the plumage with successive, gentle pitches. Each feather is carefully added to the others, echoing that instinctive and delicate gesture.“

Die andere Arbeit ist aus Kalbsleder gefertigt, das über einen Korpus aus getrocknetem Ton gezogen ist. In dieser Arbeit bezieht sie sich auf den Bayerischen Charivari, ein Teil der Tracht: An einer Kette, die über dem Latz der Lederhose getragen wird, werden verschiedene Gegenstände (Berlocken –berloques - Anhänger) befestigt, darunter Tierzähne, -pfoten, Hornscheiben, Grandeln (Eckzähne von Hirschen), verkümmerte Geweihe, Dachsbärte. Sie können durch Edelsteine und Münzen begleitet werden. Diese Anhänger dienten als Statussymbol und Talisman. Die Idee des Schulter schmucks gewinnt bei dieser Arbeit eine neue Dimension: „Reinterpreting the gesture of superstitiously throwing an object over one's shoulder to ward off back luck, these pieces are worn on the shoulders – wild presences that watch over their wearer jealously. But who's hunting whom?“

Marion Delarue studierte an der Preparatory Art School Les Ateliers de Sèvres, Paris (2005) und dann zeitgenössischen Schmuck an der Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg (2009, 2011, National Fine Art Certificate und Master Hon) sowie an der Estonian Academy of Arts in Tal-

lin, Estland (2011-2012, Post-master im Ceramic & Glass Department). Ein Austauschprogramm führte sie 2010 nach Südkorea an die Nam-Seoul University (Glas und Keramik) und die Pai-Chai University (Koreanische Lackarbeiten). Als artist in residence hielt sie sich in Japan, Polen, Südkorea und China auf. Ihre Arbeiten sind auf zahlreichen internationalen Ausstellungen gezeigt worden und befinden sich u. a. in den Sammlungen des Musée des arts décoratifs Paris, der Cominelli Foundation in Cisano di San Felice del Benaco, dem Stedelijk Museum Amsterdam (Françoise van den Bosch Foundation collection), der Cheongju International Craft Biennale Committee (Südkorea), der Legnica Gallery of Art. Sie wurden mit dem Ta-lente Preis (München 2019), dem ersten Preis der europäischen Triennale für zeitgenössischen Schmuck, dem Preis der Cheongju International Craft Competition 2019 ausgezeichnet. 2019 erhielt sie für ihre Feder-Schulterbroschen einen der Talente – Meister der Zukunft-Preise in München. 2025 wurde sie eingeladen, am Erfurter Schmucksymposium teilzunehmen. Im Anschluss begann ihre Zeit als artist in residence am Musée des Arts Décoratifs, Paris. Sie beschäftigt sich mit chinesischen Federarbeiten aus der Sammlung des Museums, um deren Technik zu erforschen und für zeitgenössische Arbeiten umzusetzen. Statt den Federn von Eisvögeln wird sie solche von Geflügel verwenden.

mariondelarue.com



Susanne Elstner

„Der geschliffen-offenporige, unpolierte Roh-Bernstein meiner Schmuckobjekte wirkt zunächst ungewöhnlich. Wären da nicht seine besondere Haptik und der markante Geruch, könnte er auch als Kunststoff durchgehen. Samtig weich liegt er in der Hand, harziger Duft mit leichter Meeresnote strömt von ihm aus, besonders während der Verarbeitung.

In diesem rund 50 Millionen Jahre alten, zu „Stein“ gewordenen Baumharz, das heute an der baltischen Ostsee vorkommt, sah man in der Mythologie versteinerte Sonnenstrahlen. Seine warme Ausstrahlung, als wäre es ein Sonnenspeicher, übt auch auf mich eine starke Faszination aus; ebenso sein unterschiedliches Aussehen, je nach dem Grad der Einschlüsse von Luftbläschen oder Sedimenten. Die Farbe reicht von fast weiß bis dunkelbraun durchwirkt, von milchig-matt bis durchscheinend.

Im Spiel mit dieser Mannigfaltigkeit kombiniere ich Farben und Größen. Die einzelne Form gestalte ich bewusst schlicht, eckig und unaufgeregt und erweitere so die gängige Tropfen- oder Rundform um ein neues Erscheinungsbild. Ich spiele mit ruhigen oder versetzten, auch springenden Gefügen und verleihe dadurch jeder Brosche Vielfalt und einen einzigartigen Charakter.“

Susanne Elstner arbeitet seit einiger Zeit mit Bernstein. Bei Bernstein handelt es sich um ein besonders im Ostseeraum verbreitetes, für Schmuck verwendetes Material aus fossilem Harz. Dieses Material ist seit längerem eher „unmodern“ und wird als Schmuckmaterial der Vergangenheit aufgefasst.

Bernstein kann in einem großen Variantenreichtum erscheinen: Sein Erscheinungsbild kann klar oder opak gehalten sein, seine Farbigkeit in einem großen Spektrum von fast weißlichem Hellgelb zu einem dunklen Gelbbraun reichen. Susanne Elstner konzentriert sich auf diese Eigenschaften und rückt sie in den Mittelpunkt ihrer Gestaltung. Sie wählt bewusst zurückhaltende, einfache Formen – zumeist handelt es sich um Quadrate, Rechtecke und trapezartige Formen –, die sie zu sorgfältig in den Proportionen abgewogenen Kompositionen zusammenfügt, die mal eher dynamischer, mal ruhiger in der Anmutung gehalten sein können. Die formale Komposition wird maßgeblich durch die Auswahl der Bernsteinplatten unterstrichen. So können dunkle, stark geäderte Felder mit opaken, ruhigen Flächen von nahezu buttergelber Farbigkeit kontrastieren, können sich Felder von ähnlichem Gelbton, aber unterschiedlich geädert oder „gemasert“ Oberfläche treffen. Hinzu kommt die unterschiedliche Lichtbrechung. Hierdurch erhalten die Oberflächen eine zusätzliche Lebendigkeit. Durch die genaue Betrachtung des Materials gelingt es ihr, bei großer Reduktion die ästhetischen Eigenschaften des Bernsteins hervorzuheben und den Reiz dieses in Vergessenheit oder Nichtbeachtung gefallenen Schmuckmaterials herauszuarbeiten.

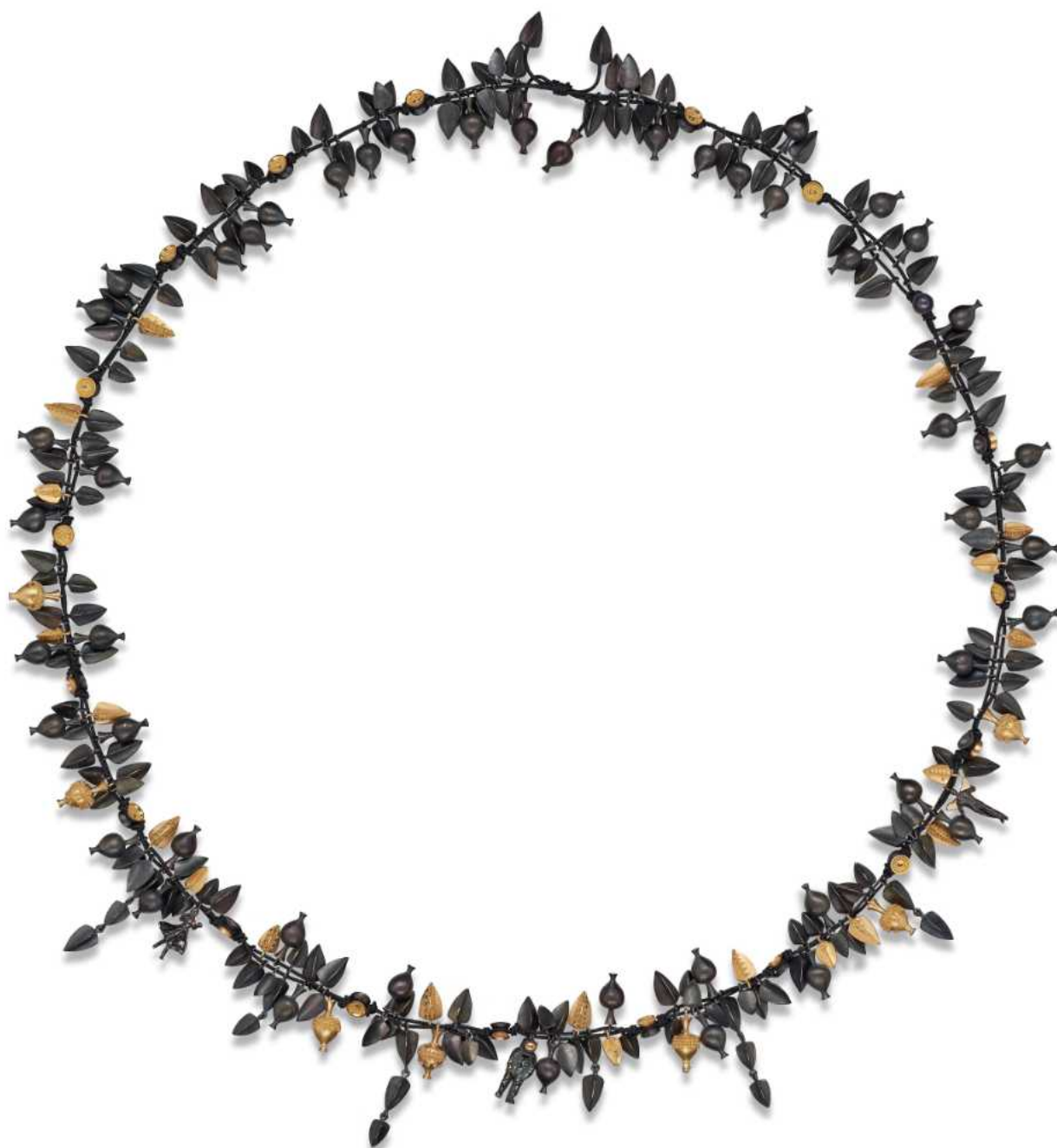
Susanne Elstners Verdienst ist es, dass sie durch das unbedingte Einlassen auf die Qualitäten und Eigenschaften des Materials einen neuen Ansatz gegenüber dem Bernstein findet. In ihrer Rigorosität der Form und subtilen Abstimmung der Farbe scheinen sie Arbeiten des abstrakten Expressionismus verwandt, die sich ebenfalls ganz auf das Zusammenspiel von Form und Farbe verließen. Sie vermag es, durch Materialkenntnisse und überlegte Gestaltung vollkommen neue Facetten, einen modernen, zeitgemäßen Ansatz für dieses „alte“ Material zu finden. Hierdurch gewinnt Bernstein seine über lange Zeit hinweg vielfach vergessene Attraktivität zurück.

In anderen Arbeiten kombiniert Susanne Elstner Holzkohle und Bernstein unter Verweis auf die gemeinsamen Ursprünge. Kontrastreich setzt sie die unterschiedliche Farbigkeit und Oberflächeneffekte ein – das Glatte, Glänzende des Bernsteins steht dem Matten, Porösen, Spröden der Holzkohle gegenüber.

Susanne Elstner absolvierte ihre Goldschmiedelehre 1981-1984 an der Fachschule in Kaufbeuren-Neugablonz. Anschließend arbeitete sie 1984-1994 als Goldschmiedin bei Th. Heiden in München. 1989-1991 besuchte sie die Meisterschule in München und legte ihre Meisterprüfung im Goldschmiedehandwerk ab. Sie besuchte Kurse an der Sommerakademie Salzburg und an der Akademie für Gestaltung und Design in München – hier bei Erico Nagai und Giovanni Corvaja. Sie präsentierte ihre Arbeiten auf vielen internationalen und nationalen Ausstellungen aus und erhielt u.a. den 2. Preis der Meisterschule für Bau und Kunsthandwerk (1991) und den Klaus Oschmann-Preis, gedok form art (2013). Sie zeigte ihre Arbeiten 2023 auf der Danner Preis-Ausstellung in Landshut. Ihre Bernsteinarbeiten wurden auf der Internationalen Bernstein-Biennale Kaliningrad, Russland (2015, 2017) ausgezeichnet und erhielten 2015 den Silberpreis des amberif design award.

schmuckgoldschmiede.de





Pura Ferreiro

Pura Ferreiros Thema ist die Granulation, der sie sich auf handwerklicher, künstlerischer und wissenschaftlicher Basis widmet.¹³⁸ Sie unterrichtet Granulation an der Fachschule für Glas und Schmuck Kaufbeuren-Neugablonz.

Bei der Granulation handelt es sich um eine Technik, bei der sehr kleine Metall-, zumeist Goldkugeln oder -körner (Granalien; lat.: Kern oder Korn) einzeln und nebeneinander auf Schmuckstücken zu feinen Ornamenten und Mustern aufgesetzt werden. Pura Ferreiro schildert die Kennzeichen der Technik: „Kugeln und Untergrund werden dann in einem viel Übung und Konzentration erfordernden Arbeitsgang miteinander verschweißt. Ziel ist es, die Kugeln auf dem fertigen Schmuckstück fast verbindungslos aufliegend erscheinen zu lassen. Einfallendes Licht wird seidig glänzend in alle Richtungen reflektiert.“

Bei der Granulation lassen sich vier Verfahren unterscheiden. Plinius beschreibt in seiner „Historia Naturalis“ (Buch XXXIV) von 77 n. Chr. Ein Verfahren, bei dem in Kohle- oder Holzfeuer geschmolzenes Metall über stabile Holzsiebe in ein Wasserbad gegossen wird, wobei z.T. unregelmäßig geformte Kügelchen entstehen. Der Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini (1500-1571) wiederum berichtet in seinem 1568 publizierten Goldschmiede-Traktat, wie das geschmolzene Metall zur Körnung in ein mit Holzkohlepulver gefülltes Gefäß gegeben wird. Cellini war nach einer Tätigkeit in Florenz und Rom für die Medicis am Hof Franz I. in Fontainebleau tätig. Für den französischen König entstand auch die berühmte Saliera, das repräsentative, mit den Herrschersymbolen des Königs versehene Salzgefäß (1540-1543), das sich heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet. Bei den anderen Verfahren werden kleine Metallpartikel geschmolzen oder Draht abgeschmolzen. Die Goldkügelchen wurden anschließend gereinigt, gespült, getrocknet und durch Siebe nach verschiedenen Größen geordnet.

Lange Zeit wurde überlegt, wie bei antikem Schmuck die Kügelchen auf die Metallfläche aufgebracht wurden, wie sie aufgeschmolzen werden konnten, ohne sich zu verformen und Lötspuren aufzuweisen. In der Antike wurden die Kügelchen zunächst mit unterschiedlichen Klebstoffen, darunter Flussmittel oder Klebstoffe wie Tragant, Weizenmehlkleister, Gummi arabicum, auf der Oberfläche befestigt. Die frühe Methode metallischer Bindung, von der auch Plinius berichtet, basierte auf der Verwendung einer Mischung aus zerriebenem Chrysokoll (Malachit, Kupfersalz), Wasser und Fischleim. Nachdem die Kügelchen aufgesetzt waren, wurde die Arbeit im Holzkohlenfeuer erhitzt. Das dabei entstehende metallische Kupfer wirkte als Lot und band die Kügelchen an das Gold des Trägers (Reaktionslöten). Jochem Wolters

zählt in seinem Werk „Die Granulation. Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst“ die folgenden Verfahren auf: „das Reaktionslöten, das Löten nach der Oxydations-Glühmethode, das Löten nach dem Verkupferungsverfahren, das Löten mit Lotlegierungen, das Schweißen nach der Schmelzintervall-Methode, das Schweißen nach der Legiermethode und das Sintern“.¹³⁹

Wolters klassifiziert die Granulationsarbeiten nach der Anordnung der Granalien in mehrere Obergruppen, die ebenso wie die Technik als Anhaltspunkt bei der Datierung dienen: „Granalien lassen sich punktiert akzentuierend (Einzelgranulation), aneinandergereiht als lineares Element (Liniengranulation), dicht aneinandergelagert zur Bildung von Flächen (Flächengranulation) und in mehreren Lagen übereinandergeschichtet zur Bildung traubenartiger Körper (Traubengranulation) verwenden“.¹⁴⁰

Schon früh lassen sich qualitätsvolle Granulationsarbeiten nachweisen. So bei den Phöniziern, die sich nach ihrer Vertreibung von den Küsten Syriens und Palästinas im westlichen Mittelmeer, in Nordafrika und Spanien, niederließen. Sie übten die Granulation aus und nahmen möglicherweise auch Einfluss auf etruskische Arbeiten. Bei den phönizischen Werken finden sich Linien-, Dreiecks- und Rauten- sowie Streugranulation.

In der Antike wurde die Granulation in besonderer Qualität von den in Norditalien ansässigen Etruskern in der Zeit zwischen ca. 700 und 400 v. Chr. Beherrscht. Auch Funde aus Troja II und ägyptische Grabbeigaben seit 2000 v. Chr. Weisen schon Granulation auf. Die Etrusker konnten winzige Granalien mit einem Durchmesser von 0,25 bis 0,14 (71 Granalien/cm) mm herstellen. Frühe Arbeiten sind durch Linien- und Figurengranulation auf verschiedenen Fibelformen und Nadeln, auf Halsschmuck und Ohringen charakterisiert. Zunehmend wird der Schmuck durch griechische Einflüsse und Filigranelemente bestimmt. Es erscheinen Lotusblüten, Palmetten, Rosetten sowie Sphingen. Eine Sonderform bilden die zylinderförmigen Körbchen-Ohringe, die mit einer halbkreisförmigen Schmuckplatte versehen sind.

Bis ins Mittelalter war die Technik geläufig, wobei sie in Europa zunehmend vernachlässigt bzw. durch Kombination mit Draht und Treibarbeiten variiert wurde. Im Mittelalter findet sich die Granulation hauptsächlich an religiösem Gerät und Reliquienschreinen gemeinsam mit wertvollen Steinen als Zeichen der Heiligenverehrung. Ein bedeutendes Beispiel für mittelalterliche Granulation bildet die Kaiserkrone aus den Reichsinsignien (Deutschland, 2. Hälfte 10. Oder frühes 11. Jahrhundert, Gold, gekörnter Draht, Edelsteine, Perlen, Emaille, Schatzkammer Wien).

¹³⁸ Pura María Ferreiro Mählmann, Die Granulation und ihre künstlerischen Interpretationen im Schmuck des 20. und 21. Jahrhunderts, Masterarbeit, Wintersemester 2018, LMU München, https://epub.ub.unimuenchen.de/43188/9/Pura_Ferreiro_Master_thesis_english.pdf.

¹³⁹ Jochem Wolters, Die Granulation. Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst, München 1986, 2. Aufl., S. 50.

¹⁴⁰ Ebd., S. 14.

Nach dem Aufsehen erregenden Funden von etruskischem Schmuck, der mit außergewöhnlich feinen Mustern in Granulation verziert war, wurde seit dem 19. Jahrhundert – so durch den römischen Goldschmied Augusto Castellani – diese Technik wieder mit großem Erfolg aufgegriffen.

Schon bei den Etruskern wurde die Granulation gerne mit dem Filigran kombiniert (filium = Faden, granum = Korn). Hierunter werden gekörnte und gekerbte Golddrähte oder -fäden verstanden. Dünnes Goldblech wurde in Streifen geschnitten und durch die Löcher eines Ziehsteines oder Zieheisens geführt. Hinweise auf dieses Verfahren geben auch ägyptische und trojanische Schmuckfunde. Mehrere Drähte wurden gezwirnt und umeinandergewickelt und dann mit Werkzeugen gekörnt oder gefeilt. Mit einer Mischung aus Leim, Eiweiß und Tragant wurden die Drähte auf dem Metallblech befestigt und angelötet. Im Unterschied zur Granulation blieb diese Technik über lange Zeit geläufig und erreichte im Mittelalter eine große Perfektion. Der Benediktinermönch Theophilus Presbyter beschreibt das zu seiner Zeit, also im 12. Jahrhundert, bekannte Verfahren in seinem Lehrbuch „*Schedula diversarum artium*“ (um 1125).

Der ausgestellte 100 cm lange Halsschmuck von Pura Ferreiro aus geschwärztem Sterlingsilber und granuliertem 900/- Gold besteht aus 260 Einzelteilen und entstand für die Ausstellung „Art in Gold: Jewellery in Hellenistic Times“ am Benaki Museum in Athen. An hellenistischen Vorbildern orientierte, aufwändig mit granulierten Ornamenten verzierte Bucheckern und Amphoren in Gold wechseln mit schlichteren Gefäßformen und Bucheckern in Silber ab. Hier finden sich nun auch kleine figürliche Elemente, die zunächst in den anderen Formen zu verschwinden scheinen: ein Astronaut, eine tanzende Influencerin und ein geflügelter Geschäftsmann. Der Materialkontrast wird somit auch durch einen Motivkontrast begleitet. Den zeitlosen Elementen wird die Schnelllebigkeit der eigenen Zeit, die durch die drei Figuren versinnbildlicht wird, gegenübergestellt. Die Figuren fungieren nach Pura Ferreiro als „Platzhalter für die Götter-Götzen unserer Zeit. Längst haben die modernen Götter nicht nur die antiken Götter, wie zum Beispiel Eros und Nike, mit die beliebtesten Götter des Hellenismus, abgelöst. Warum ein Geschäftsmann, eine Influencerin und ein Astronaut.

1969 verfolgen 600 Millionen Menschen via Fernsehen, die Landung der Apollo 11 auf dem Mond. Astronauten reisen dorthin, wo niemals zuvor Menschen waren. Der Astronaut wird zum Symbol für die Zukunft, in der der Mensch gottgleich die Schwerkraft überwindet, ins Universum fliegt und alles möglich zu sein scheint. Influencer gewinnen seit den 2000er Jahren durch ihr Ansehen und Aussehen und ihre allgegenwärtige Präsenz in den sozialen Netzwerken immer mehr Einfluss. Auch hier geht es darum das banale, normale und langweilige Leben zu überwinden und sich neu zu erfinden. Ganz ohne übernatürliche und transzendente Macht wird eine andere Wirklichkeit erschaffen. Und natürlich Geld. Geld macht sexy. Erfolgreiche Männer, selten Frauen, können scheinbar alles erreichen und sich Glück, Liebe und Ansehen kaufen. Es braucht keine Götter mehr. So wie der strahlende Glanz der griechischen Hochkultur über die Jahrhunderte im römischen Pragmatismus aufgeht, die Götter an Bedeutung verlieren und mit Christi Geburt eine neue Zeit aufzieht, so durchleben auch wir Heutigen eine Zeitenwende. Wohin sie uns führt? Die Zukunft scheint unsicher und die neuen Götter verlieren schon wieder ihren Glanz.“

Pura Ferreiro besuchte 1984-1987 die Staatliche Berufsfachschule für Glas und Schmuck Kaufbeuren-Neugablonz mit Abschlussprüfung im Goldschmiedehandwerk und absolvierte ihre Gesellenjahre bei Juwelier Jul. Hügler in Wien (1987-1990). Daran schloss sich 1990-1992 der Besuch der Meisterschule München mit Erwerb des Meisterbriefes an. Seit 1995 betreibt sie eine eigene Werkstatt in München. 2010-2013 studierte sie Kunstgeschichte an der LMU München und schloss mit dem Bachelor of Art (B.A.) ab. Sie setzte das Studium 2015-2018 fort und schloss mit dem Master of Art (M.A.) ab. Das Thema ihrer Masterarbeit lautete „Die Granulation und ihre künstlerischen Interpretationen im Schmuck des 20. und 21. Jahrhunderts“. Seit 2014 gibt sie einen Workshop im Rahmen eines Lehrauftrags für Granulation an der Fachschule für Glas und Schmuck Kaufbeuren-Neugablonz.

Puraferreiro.de



Märta Mattsson

“Sometimes I see beauty in things that other people find strange or are even repulsed by. I become fascinated when there is something you do not want to see and the feeling you get when you do not want to look at something, yet you still do. My jewellery deals with the tension that lies between attraction and repulsion. I take seemingly inappropriate materials, making ordinary and familiar objects seem extraordinary and unfamiliar. In the 18th century many new breeds of animals and plants were discovered, and it was the main era of cabinets of curiosities. People collected rarities because it gave them the feeling of being in the presence of something extraordinary and marvellous. The cabinets of curiosities were not meant to sympathize with the creatures on display, only marvel over their oddity. In a world where not many new and exotic breeds are discovered I use dead creatures in my pieces to evoke wonder. The creatures are transformed and reborn; given a new life as objects of astonishment.”¹⁴¹

Märta Mattsson beschäftigte sich schon früh mit historischen Formen von Schmuck. So entstanden ihre ersten Broschen aus dünnen Tierhäuten, die wie Schleifen aus verfärbter, zarter, feiner Spitze mit fragilem Durchbruchmuster wirken, oder sie griff die Medaillonform auf, wobei die Haare der Häute dann an Stelle des Porträtbildnisses treten bzw. darauf hindeuten, dass in Medaillons gerne Haarlocken als Erinnerung an bestimmte Personen getragen wurden. Sie mischte in diesen Arbeiten traditionelle Materialien, etablierte Formen der Erinnerungskultur und des Schmucks mit der modernen Technik des Lasercuttings.

Ein besonderes Thema von Märta Mattssons bilden Zikaden. In ihrer Serie „Fossils“ zeigt sie Insekten, die zum Teil versteinert wirken, zum Teil jedoch, wie die schillernde Farbigkeit ihrer Flügel anzudeuten scheint, trotzdem lebendig sind. Dieser Widerspruch verdeutlicht das Thema der Arbeiten von Märta Mattsson – die Wiedergeburt: Die Zikaden scheinen sich in einem Übergangsstadium zu befinden und gerade aus ihrer Versteinierung herauszubrechen. Märta Mattsson ist durch die Schönheit im Ungewöhnlichen fasziniert, an der Spannung zwischen Anziehung und Abgestossensein, das sich gerade bei der Reaktion auf Insekten findet. Hier kontrastiert oftmals die Freude an der Schönheit der Farbigkeit und Oberfläche mit den Assoziationen, die die Tiere auslösen. Als Inspiration und Bezugspunkt dienen Märta Mattsson die Raritätensammlungen und Kuriositätenkabinette des 17. und 18. Jahrhunderts, die u. a. der Erforschung der unbekannten Welt der Natur gewidmet waren. Unbekanntes und Seltenes wurde gesammelt und zur Erkundung der Natur und damit auch zur weiteren Erkenntnis der Welt bereitgestellt. Diesen Aspekt des Außergewöhnlichen greift Märta Mattsson in ihren Arbeiten auf: Sie verfremdet das Naturvorbild und kreiert dadurch eine Gattung neuer exotischer Tiere.

Die allgemein bekannte Zikade wird verwandelt und als fremdes Lebewesen wiedergeboren, um Wunder und Erstaunen zu bewirken. Dieses geschieht durch den reizvollen Kontrast aus körnigen, steinartigen, z. T. metallisch glitzernden Körpern und den schimmernden, vielfarbigen, feinteiligen Flügeln, die sich scheinbar schon aus der Versteinierung gelöst haben. Sie erfindet immer neue Hybridwesen wie z. Bsp. Käfer, die mit floralen Elementen wie prachtvollen Orchideen verschmelzen. Diese Arbeiten scheinen durch den Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts inspiriert und stehen in der Tradition des Jugendstils mit seiner Begeisterung für Gärten und Pflanzen, wie es sich z. Bsp. im Werk des Glaskünstlers Emile Gallé manifestiert. Märta Mattsson kombiniert immer wieder unterschiedliche, ungewöhnliche Materialien auf interessante und harmonische Weise.

Die Auseinandersetzung mit dem Jugendstil, besonders mit dem Oeuvre von René Lalique (1860-1945) bestimmt auch ihre jüngeren Arbeiten aus der Serie „Wings“, die durch Pracht, Vielteiligkeit, Zartheit und eine auserlesene Farbigkeit bestimmt sind. Es erscheinen Zikaden und andere Insekten mit feinen Flügeln, deren Transparenz und schimmernde Oberfläche an Laliques Virtuosität im Bereich des Fenestermails (Plique à jour) anzuschließen scheinen. Märta Mattsson arbeitet in Stahl mit Lasergravur, Glitter, Lack, Kunststoff und Borosilikatglas. An Lalique erinnert auch die Einbindung von Frauengesichtern in den Schmuck – in diesem Falle das Gesicht der Künstlerin – und das Verschmelzen von Frau und Insekt. Dieses wird besonders in Laliques Korsagendekoration mit Libellenfrau von 1897/8 (Calouste Gulbenkian Museum Lisabon) deutlich, wo sich aus dem Körper der Libelle der Oberkörper und der Kopf einer Frau herausbilden.¹⁴² Märta Mattssons ganz neue Arbeit, eine große Brosche, stattet ihren Kopf mit Insektenfühlern aus und umgibt ihn mit einem Arrangement aus großen blau-silbernen Flügeln. Diese phantasievolle-poetische Arbeit bildet einen eigenständigen zeitgenössischen Standpunkt, der auf der Auseinandersetzung mit bedeutenden Vorbildern beruht.

Märta Mattsson studierte 2003-2005 Schmuckgestaltung / Arts & Crafts an der Nääs fabriker in Tollered in Schweden. Anschließend besuchte sie 2005-2008 die HDK (Högskolan för Design och Konsthantverk) in Göteborg, und 2006 studierte sie Schmuckgestaltung am Hiko Mizuno College of Jewellery in Tokio. Sie vervollständigte ihr Studium an der RISD (Rhode Island School of Design), Providence (2007) und dem Royal College of Art in London (2008-2010, Goldsmithing, Silversmithing, Metalwork & Jewellery).

Martamattsson.com

¹⁴¹ <https://www.martamattsson.com/About-1>, eingesehen am 10.7.2025.

¹⁴² Das Korsagenornament ist in Gold mit Chrysoprasen, Diamanten, Mondsteinen, Chalzedon und Emaille gefertigt. Als Kopfbedeckung trägt die Frau eine Kappe mit Libellenaugen, und an ihren Schultern setzen die großen Flügel der Libelle an.



Karin Seufert

„Der im barocken Zeitrahmen angesiedelte Schmuck und die Faszination für das Material PVC, das sich durch seine vielfältigen Eigenschaften den jeweiligen Formen optimal anpasst, haben zu der Entwicklung dieser Serie beigetragen. Der Ausgangspunkt meiner Arbeiten war ein Foto eines Schmuckstückes aus der barocken Epoche, das ich durch Kopieren und Verändern der Proportionen erst verfremdet habe, bevor ich es in PVC nachgebaut habe. Die Formen sind dabei aus gestanzten Scheiben unterschiedlicher Größe konstruiert, die durch ihre Detaillierung und Oberflächenbeschaffenheit stark reflektieren.

Bei dem Schmuck aus PVC geht es um eine scheinbare Wiedererkennung. Man glaubt, etwas Bestimmtes vor sich zu haben und erst auf den zweiten Blick eröffnet sich die Verfremdung. Da ist zum einen das Material mit seiner Unbestimmtheit, das Assoziationen weckt, die einen in viele Richtungen führen und die es nötig machen, den Schmuck zu berühren, um seinen Ursprung zu erfassen. Aber auch die Monochromie der Arbeiten, die die Üppigkeit des Barocks reduziert und zusammen mit den Reflektionen zu der Erscheinung beiträgt, die einen an oxidiertes Silber denken lässt, an Schwere und Härte und Starre. Die Überraschung, wenn man den Schmuck anhebt und die erwartete Schwere vermisst oder auch die Kühle, die das Metall in sich trägt und die hierbei gänzlich fehlt.

Etwas sichtbar zu machen, zu hinterfragen oder bestehende Sehgewohnheiten zu verdrehen, gehört zu den Themen, die mich beschäftigen. In dieser Serie glaubt man etwas zu erkennen, barocken Schmuck, der jedoch in vielerlei Hinsicht wie ein Schatten des Ursprungs ist. Die ornamentalen Formenmerkmale und ihre Üppigkeit sind das Einzige, was den Ursprung verrät, die Überraschung kommt mit der Berührung.“

Karin Seufert interpretiert barocken Schmuck mit PVC-Plättchen, die durch Ausstanzen des Materials mit der Lochzange entstehen. Dabei ergab sich die Idee, ausgestanzte PVC-Plättchen zu verwenden zufällig bei der Arbeit an einem anderen Projekt. Die ausgestanzten Plättchen werden miteinander vernäht. Das PVC reizt Karin Seufert als Material mit vielfältigen, ambivalenten Oberflächeneffekten und ästhetischen Möglichkeiten, durch seine Reaktion auf Lichteffekte und die haptische Überraschung, zumal die schimmernde, glänzende Oberfläche zum Berühren einlädt. PVC als Material erlaubt eine Fülle unterschiedlicher Assoziationen, die von Bondage, über Verpackung zu alltäglichen Nutzgegenständen reichen und damit stets einem ganz anderen Bereich als Schmuck assoziieren lassen.

Die Formen der Schmuckstücke ähneln mit dem langgestreckten Aneinander von Einzelelementen, den rosettenartigen, runden Formen, den Reminiszenzen an Schleifenformen, der eleganten Hierarchisierung, den stilisierten floralen Verbindungselementen Schmuck aus der Mitte des



18. Jahrhunderts.¹⁴³ Ovale, komplexe Formen mit einer dichten Anordnung der Einzelteile lassen wiederum an Arbeiten aus der Zeit um 1700 denken.¹⁴⁴ In ihrer Feinteiligkeit wirken die Arbeiten extrem kostbar.

Die stilisierten beutelartigen Elemente ihrer Anhänger gehen dagegen auf die Widder-Anhänger der Ketten vom Orden vom Goldenen Vlies zurück (vgl. die Beispiele in der Kaiserlichen Schatzkammer in der Hofburg in Wien und in der Schatzkammer der Münchener Residenz). Bei Karin Seufert erinnern nur noch die vier herabhängenden Beine und die halbkreisförmigen Auflagen, die als Widderhörner zu deuten sind, an diese Vorlagen aus dem Habsburger Reich.

Daneben lassen die Zierlichkeit der Arrangements und die schwarze Farbigkeit aber auch an Berliner Eisenschmuck aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken. Dieser gegossene Schmuck, der sich sowohl an klassischen als auch an gotischen Formen orientierte, wurde besonders als Trauerschmuck getragen.

¹⁴³ Vgl. z. Bsp. Miederschmuck, Bergkristall und Strass mit Folienhinterlegung in Silber, England (?), um 1760; Garnitur aus Miederschmuck und Ohrgehängen, Gold, folienhinterlegte Topase, Saphire, Frankreich, um 1760; beide Victoria & Albert Museum London.

¹⁴⁴ Vgl. z. Bsp. Anhänger, Gold und geschliffene Smaragde, Spanien (?), um 1680-1700, Victoria & Albert Museum London.



Karin Seuferts Stücke sind durch Freude an der Pracht, an dem irritierenden Material und der reichen Tradition des Schmucks gekennzeichnet. Diese Kombination, die Arbeit mit Zitat und Verfremdung führt zugleich zu einer leicht ironischen Brechung der Traditionen und zu einer Hinterfragung der Wertigkeit von Schmuck. Schmuck wird dadurch zu einem Kommunikations- und Reflektionsmedium. Es wird zu einer Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition, zu Überlegungen in Hinblick auf die Bedeutung und die Möglichkeiten des Schmucks in der Gegenwart eingeladen.

Karin Seufert studierte 1985-1989 an der M.T.S. Schoonhoven und 1990-1995 an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Ihre Arbeiten wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit dem Preis der Gallery of Art in Legnica (2003), dem Preis der International Jewellery Competition Frankfurt (2004), der Jakob Bengel Foundation in Idar-Oberstein (2007), der IASPIS Gothenburg (2008) und der ENSA Limoges (2019). Ihre Arbeiten befinden sich in zahlreichen privaten und öffentlichen Sammlungen, darunter die Neue Sammlung, Pinakothek der Moderne München, das Musée d'Art décoratifs Marseille, die Stadt Idar-Oberstein, die Hiko Mizuno Akademie in Tokio, das Museum of Contemporary Art Het Kruidhuis s'Hertogenbusch.

Karinseufert.de



Vera Siemund



„Wenn ich kurz meine Art zu arbeiten beschreiben soll, fällt mir immer wieder Kurt Schwitters ein, der „aus den Scherben Neues bauen“ wollte mit seinen Collagen. So versuche auch ich aus den Fragmenten vergangener Epochen etwas Gegenwärtiges entstehen zu lassen.“¹⁴⁵

Vera Siemund mischt in ihren Arbeiten unterschiedliche Elemente, darunter Porträts, Pflanzen, Ornamente und Architekturmotive wie Grundrisse und Kuppelmodelle. Durch diese Mischung ergeben sich narrative Momente, da die Zusammenhänge der Elemente durch die Suche nach einem verbindenden Motiv geklärt werden wollen. Eine besondere Faszination hegt Vera Siemund für die Kunst des 19. Jahrhunderts mit ihrer Perfektion der Nachahmung, der Suche nach neuen Materialien und der Mischung verschiedener Stile sowie der Wiederbelebung der Gotik. Dabei geht sie nicht retrospektiv vor, sondern kombiniert verschiedene historische Inspirationen, verändert die Vorbilder und interpretiert sie damit. Bevorzugt arbeitet sie in Silber, Stahl und Kupfer, das sie sägt, prägt, ziseliert, bemalt und emailliert sowie mit Silber und Glaselementen versieht.

Der eine ausgestellte Halsschmuck kombiniert florale Motive mit der architektonischen Formsprache der Neogotik. So sind an einer Kette mit dunkelroten Granaten zwei Blüten befestigt, die sich bei genauerem Hinsehen als umgedrehte Gewölbe erweisen. In ihre spitzbogigen Öffnungen ist feines gotisches Maßwerk mit Vierpassformen eingestellt. Die Blüten erscheinen wie dreidimensionale florale Versionen des dritten Anhängers – ein 5-zackiger Stern, der mit Granaten besetzt ist oder umgekehrt – der Stern wirkt wie eine platt gedrückte Silhouette der Gewölbe-Blüten.

¹⁴⁵ Vera Siemund, zit. nach: <https://www.goldschmiedehaus.com/de/vera-siemund>, eingesehen am 29.3.2022.

In dieser Arbeit kontrastiert Vera Siemund Motive aus verschiedenen Zusammenhängen: „Die beiden Kupferformen sind die Verbindung einer Zitronenpresse mit einem gotischen Chorgewölbe. Der Stern begegnet mir als kommunistisches Symbol immer, wenn ich mir die Architektur der russischen Avantgarde der 20er Jahre anschau als winziges dekoratives Element, das ideologisch gemeint ist... Hier habe ich damit auch das Gegenstück zum Sakralen intendiert, die Granate wie Glühbirnen aufgesetzt. Und natürlich interessiert mich die Formenverwandtschaft.“

Der zweite Halsschmuck wiederum besitzt eine nahezu surrealistische Tendenz. Er besteht aus sechs kopflosen, grünlich oxidierten Büsten, um deren Hals üppige Geschmeide mit barocken Einzelformen in feiner schwarzer Zeichnung gelegt scheinen. Dieser Halsschmuck scheint eher wie eine Skulptur konzipiert. Der Verschluss greift das surrealistische Motiv auf, denn die beiden ovalen Formen enthalten Augen mit Augenbrauen, und die Einfassung wirkt wie eine Brille. Das Augenpaar erinnert an dasjenige der Opernsängerin Lina Cavalieri (1874-1944), deren Gesicht der Designer Pietro Fornasetti in unzähligen Varianten als Dekor seiner Objekte variierte.

Faszinierend ist hier, dass der Schmuck doppelt getragen wird – als Schmuck auf den Büsten und die Büsten dann als Halsschmuck. Vera Siemund berichtet, dass sie die Idee zu den Büsten bei einem Besuch des Schnütgen-Museums in Köln erhielt, wo sie mittelalterliche Büstenreliquiare sah. Eine erste Version des Halsschmucks erinnert in den rosettenartigen und vierpassförmigen Durchbrüchen auf der Büste noch stärker an die gotischen Reliquienbüsten.¹⁴⁶ Während der Arbeit an dem Halsschmuck entstand die Idee einer Kommunikation durch ein Gegenüber der Büsten.

Vera Siemund (geb. 1971 Essen) absolvierte 1991-1995 eine Ausbildung zur Goldschmiedin an der Staatlichen Zeichenakademie in Hanau und studierte anschließend 1995-2001 unter Dorothea Prühl an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Sie zeigte ihre Arbeiten auf internationalen Ausstellungen. Ihre Arbeiten wurden mit dem 1. Preis des Internationalen Schmuckwettbewerbs „Natur und Zeit“ der Gesellschaft für Goldschmiedekunst Hanau (2002) und dem Marzee Preis in Nijmegen (2006) ausgezeichnet. 2022 war sie Finalistin des Loewe Foundation Craft Prize. 2013 war sie Stadtgoldschmiedin in Hanau und 2025 in Erfurt. Ihre Arbeiten befinden sich u.a. in der Neuen Sammlung – The Design Museum München (Danner Sammlung), dem Deutschen Goldschmiedehaus in Hanau, dem Grassi Museum für Angewandte Kunst in Leipzig, dem CODA Museum Apeldoorn, dem Metropolitan Museum of Art und dem Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum sowie dem Museum of Arts and Design in New York, dem Victoria & Albert Museum in London, dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, dem Dallas Museum of Art und dem Los Angeles County Museum of Art.

¹⁴⁶ Vgl. Reliquienbüste mit Kruseler/Ursulabüste, Köln, um 1350, Nussbaumholz, farbig gefasst, Schnütgen Museum Köln, Inv. Nr. A97.



Lori Talcott

Lori Talcott ist eine Metall- und Schmuckkünstlerin, die sowohl traditionelle Schmuckstücke des norwegischen Kulturkreises als moderne, zeitgenössische Arbeiten fertigt.

Lori Talcott studierte Metalledesign an der Washington State University (1990 BFA) und an der Lund University in Schweden, wo sie ihren BA in Kunstgeschichte und skandinavischen Studien ablegte. Ihren MFA erhielt sie 2015 vom Vermont College of Fine Arts. In Norwegen arbeitete sie als Lehrling in der Goldschmiede-Werkstatt von Hilde Nødtvedt in Oslo. Ihre Arbeiten befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen. 1997 wurde sie mit einem Artist Trust Fellowship in Crafts ausgezeichnet und 2004 mit einem Arts Fellowship from the American-Scandinavian Foundation für einen Norwegen-Aufenthalt. Sie unterrichtete 2009-2019 an der Rhode Island School of Design und war 2021 Assistant Professor am Department of Traditional Arts and Music an der University of South-Eastern Norway in Rauland.

Lori Talcotts Interesse gilt dem Mittelalter und der Volkskunst. Während ihrer Tätigkeit in norwegischen Goldschmiede-Werkstätten lernte sie gerade das Lebendige der Tradition schätzen: "This tradition is not about producing historical replicas, but is akin to learning a complex, visual language, where one must become fluent in order to produce new versions of a traditional "standard." The belief system and folklore embedded within this traditional training – the ritualized relationship with objects – reverberates through my contemporary art work today."¹⁴⁷ Die Trachten und der zugehörige Schmuck sind in das immaterielle Kulturerbe Norwegens aufgenommen worden.

Die ausgestellten Arbeiten zeigen die kontrastreiche Breite ihrer Tätigkeit. So ist die filigrane Brosche (Filigransølje) aus oxidiertem Silber mit ihren zierlichen Ornamenten der Volkskultur Norwegens verbunden und variiert traditionelle Formen und Dekorationsmuster. Dabei kontrastiert Lori Talcott feine aufgesetzte Muster aus Spiralen und Kreisen und Wölbungen mit locker befestigten, glatten Flächen, die die Formen des Broschenkörpers aufgreifen, aber in ihren glatten Oberflächen eine fast spiegelartige Wirkung haben.

Die Arbeit „Lead Scapular“ wiederum bildet in ihrer Mächtigkeit und Reduktion ein markantes Gegengewicht. Das Skapulier (lat. Scapularium – Schulterkleid) ist eigentlich ein religiöses Kleidungsstück – ein Überwurf über die Tunika einer Ordenstracht. Daneben haben sich kleine Skapuliere herausgebildet, die eine Verkürzung und halbschmuckartige, aber weiterhin textile Variante bilden. Lori Talcott greift in ihrem Halsschmuck die Idee der Vorder- und Rückseite auf. Dabei verbindet sie geometrische große Felder mit textilen Bändern, wobei sich aus den unterschiedlichen Oberflächen der Materialien interessante Effekte ergeben.

Lori Talcott erläutert ihre Arbeiten in folgenden Worten:

„Lead Scapular“ refers to traditional devotional pendants, worn over the shoulders to protect the wearer from harm, and to remind them of a vow. While a vow is a performative speech act, with the power to make something happen, its etymology suggests other meanings: longing, desire, and the things that we bear. As with all my work, it is made from an apothecary of materials, combined as one would a spell or a remedy, with specific sympathies, weights, and proportions. While alchemists once endeavoured to turn lead into gold, this work asks that we stay with the lead. Parallel to my contemporary work is my commitment to the traditional craft in which I was trained – Norwegian draktsølv (dress silver) – now protected by UNESCO as Intangible Cultural Knowledge. I trained in this tradition with a master silversmith in Norway, one of the few places in Europe that still has a living, unbroken folk jewellery tradition. The aesthetic and technical knowledge, as well as a connection with the magical universe in which it inhabits, has been transmitted through the generations, from the medieval period to the modern era. This tradition – the original "slow craft" – is not about reproducing exact historical replicas, but is akin to learning a complex, visual language, where one must become fluent in order to produce new versions of a traditional "standard." For jewellery to do its task or convey its meaning, the right technique or aesthetic must be applied; some ideas require baroque ornamentation for their efficacy, while others ask for quiet restraint. Conceptually, these two practices – the modern and the traditional – operate from the same realm of ideas. Each considers jewellery as a mediator – between physical and metaphysical realms, self and other, interior and exterior. Each works from the premise that, in its deepest sense, ornament is about a completion and extension of self, with a magical and metaphysical dimension. The belief system and the folklore embedded within my traditional training – a ritualized relationship with objects – reverberates through my contemporary artwork today. All these aspects of my jewellery-making come together as a social practice that resides in the realm of the intimate – where micro exchanges radiate outward into larger networks and relationships. I am committed to both the contemporary art world and the traditional and locate my practice where these two worlds intersect.“

Loritalcott.com

¹⁴⁷ <https://www.loritalcott.com/>, eingesehen am 15.7.2025.



Goldschmiedeinung München

Das Gold- und Silberschmiedehandwerk wurde 2025 in das immaterielle Kulturerbe aufgenommen.¹⁴⁸ Es umfasst die Herstellung sakraler und profaner Gegenstände, darunter auch Schmuck, mit handwerklichen Techniken, die sich über eine lange Zeit tradiert haben und Sägen, Feilen, Löten, Tauschieren, Ziselieren, Gravieren, Granulieren und das Fassen von Edelsteinen einschließen. Bei der Aufnahme wurde besonders berücksichtigt, dass die handwerkliche Fertigkeit mit kultureller Identität verbunden ist und dass z. Bsp. Schmuck nicht nur ästhetischen Wünschen nachkommt, sondern auch soziale und symbolische Funktion besitzt. Weiterhin wurde betont, dass zeitgenössische Themen wie Recyceln und neue Fertigungsmethoden Einzug finden und dass in diesem Handwerksbereich vorbildlich eine fundierte Ausbildung und Nachwuchsförderung erfolgt.

Die Geschichte der Gold- und Silberschmiedekunst in Bayern reicht bis in das 12. Jahrhundert zurück, als in den Klöstern wie Tegernsee, Wessobrunn oder St. Emmeram in Regensburg wichtige sakrale Goldschmiedearbeiten und reich verzierte Buchdeckel entstanden. Doch auch in den Städten wie Augsburg, Passau und Salzburg gründeten sich Werkstätten. Mit der Stadtgründung Münchens 1158 durch Heinrich den Löwen kamen viele Handwerker, darunter Goldschmiede, in die Stadt, und es bildeten sich erste Zunftverbände.¹⁴⁹

In der Renaissancezeit gelangten durch die Wanderungen von Kunsthandwerkern auch Goldschmiede aus dem Ausland nach München, insbesondere aus den Niederlanden, aus Norddeutschland und Ungarn und vermittelten neue Anregungen. Die Ansiedlung von diesen Handwerkern wurde durch die bayerischen Herzöge unterstützt. Die Zünfte bemühten sich bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts um Regelungen für die Zulassungen dieser auswärtigen Handwerker.

Schon früh war den Zünften, die als Vorläufer der Innungen und Kammern aufzufassen sind, an der Organisation und Qualitätssicherung der Handwerkszweige gelegen. So wurde im 15. Jahrhundert für die Goldschmiede in München die Meisterprüfung eingeführt. Gesellen mussten dafür zunächst mehrere Jahre in der Stadt arbeiten und ein Meisterstück anfertigen, um aufgenommen zu werden. Mit Herzog Albrecht V. erlebte die Münchner Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert einen großen Aufschwung. Sie wurde unter seiner Förderung neben den Reichsstädten Nürnberg und Augsburg zu einem Zentrum der Goldschmiedekunst.

Im Laufe der Jahre wurden die Satzungen der Zünfte immer wieder geändert, verschärft, neuen Bedingungen angepasst. So kam es 1558 zu wichtigen Satzungsänderungen der Zunft, indem strengere Voraussetzungen zur Meisterzulassung einge-

führt und die Lehrzeit verlängert wurde. Die Macht der Zünfte wurde zunehmend durch Freimeister und die unabhängigen Hofkünstler eingeschränkt, bis schließlich 1731 eine Reichshandwerksordnung erlassen wurde. Nach der Französischen Revolution kam es zur Einführung der Gewerbefreiheit.

Die Innung der Gold- und Silberschmiede für München und Oberbayern wurde nach dem Zweiten Weltkrieg neu organisiert. Bei der Innung handelt es sich um einen freiwilligen Zusammenschluss selbstständiger Handwerker gleichen Berufs in einem bestimmten Gebiet. Sie ist eine Körperschaft des öffentlichen Rechts und unterliegt der Aufsicht der Handwerkskammer. Heute zählt es zu den Aufgaben der Innung u. a. zwischen Meistern, Gesellen und Lehrlingen zu vermitteln, die Ausbildung zu organisieren und zu überprüfen, die Gesellenprüfungen durchzuführen, die Interessen der Innung gegenüber den Behörden zu vertreten und für Nachwuchs für das Handwerk zu werben.

In der Ausstellung sind Arbeiten von drei Mitgliedern der Innung ausgestellt: Christian Mühlbauer, Michael Seubert und Satako Takeichi-Däntl.

Christian Mühlbauer verbindet in seinen Arbeiten Inspirationen durch die Antike sowie Interesse für ungewöhnliche Materialien wie Glimmerschiefer. Die Ohrgehänge aus Gelbgold mit Turmalin-Cabochons folgen in der Formsprache mit handgeschmiedeten Tropfenformen antiken Vorbildern, kombinieren dieses aber mit modernen rechteckigen Turmalin Cabochons. Christian Mühlbauer absolvierte seine Ausbildung zum Goldschmied bei H. Rothmüller in München. 1994 legte er seine Meisterprüfung ab, wobei er als Jahrgangsbester mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wurde. 2001 übernahm er das 1935 von Matthias Mühlbauer gegründete und 1977 von Werner Mühlbauer erweiterte Geschäft. Es erfolgte unter ihm die Umbenennung in Moulin unter Bezug auf seinen Familiennamen und in Erinnerung an seine Tätigkeit und Zeit in der Schweiz.

Der Halsschmuck von Martin Seubert ist um einen Bergkristall herum konzipiert, der am Anfang des 20. Jahrhunderts in Idar-Oberstein graviert wurde und eigentlich koloriert werden sollte, was jedoch unterblieb. Begleitet wird der mit einem Froschmotiv gravierte Bergkristall von Tsavolithen (grünen Granaten) und Süßwasserzuchtperlen. Farbigkeit der Edelsteine und Herkunft der Perlen greifen das durch den Frosch angestimmte Wassermotiv auf. Die Elemente sind in Gelbgold gefasst, und der Bergkristall ist von einem rötlichen Holz hinterlegt, damit sich das gravierte Motiv besser abhebt. Michael Seubert absolvierte 1989-1993 eine Lehre als Goldschmied in München, arbeitete 1994-1997 als Geselle, besuchte 1996-1999 die Akademie für Gestaltung in München, die er als Gestalter im Handwerk abschloss, und 1997-1998 die Städtische Meisterschule für das Gold- und Silberschmiedehandwerk in München, die er mit der Meisterprüfung beendete. Er machte 2004-2005 eine Ausbildung

¹⁴⁸ <https://www.unesco.de/staette/gold-und-silberschmiedehandwerk/>, eingesehen am 21.7.2025.

¹⁴⁹ Die Darstellung beruht auf Josef Schober, www.goldschmiedeinung.de, eingesehen am 28.7.2025.

zum Diamantgutachter und 2006-2007 zu Gemmologen. Er ist als von der HWK und IHK München und Oberbayern öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger für Schmuck und Edelsteine tätig. Seit 2020 ist er Präsident des Zentralverbands der deutschen Gold- und Silberschmiede.

Die in Japan geborene Goldschmiedemeisterin Satoko Takeichi-Däntl studierte 1992-1995 Illustration und Grafikdesign (Diplom) unter Prof. Seeger an der Freien Kunstwerkstatt München. 1996-2001 absolvierte sie ihre Ausbildung zur Goldschmiedin in München mit anschließender Gesellenzeit bis 2004. Daran schloss sich bis 2005 der Besuch der Städtischen Meisterschule für das Gold- und Silberschmiedehandwerk in München an.

In der Ausstellung sind zwei Ringe zu sehen: „Social construct 22.1“ aus Stahl und Cubic Zirconia sowie „Heitor Villa-Lobos: Valsa da Dor + Poema Singelo“ in Gold, Diamanten und Purple Garnet. Der letztere Ring aus der Serie „Musik Transformation“ beruht auf zwei kontrastierenden Kompositionen von Heitor Villa-Lobos. Satoko Takeichi-Däntl setzt sich intensiv mit dem Wesen der Musik auseinander und ist bestrebt, die Klänge durch Analyse und Erfahrung in Formen

umzusetzen. Die Beziehung der beiden Komposition übersetzt sie durch die Zweiteiligkeit: Einem Ring mit schlank aufstrebenden Spiralen, die einen Granat tragen, kann eine fein durchbrochene Kugel aus S-förmigen Ornamenten übergestülpt werden. Der Ring aus dem für Schmuck weniger geläufigen Material Stahl wiederum trägt eine dichte Spirale aus offenen Ösen, die jeweils einen Menschen versinnbildlichen. Die aufstrebende Bewegung steht für Satoko Takeichi-Däntl für Ehrgeiz und Streben nach Erfolg und Status. Die nur von unten sichtbaren Zirkonia verweisen in ihrem trügerischen Glanz auf den Wunsch nach Luxus und äußeren Schein. Die Formgebung enthüllt dieses Streben als dasjenige nach einem Trugbild, als Illusion. Satoko Takeichi-Däntl setzt sich in dieser Arbeit in Nachklang der Pandemie mit gesellschaftlichen Fragen auseinander.



Literatur

- Albers, Annie: On Weaving: New Expanded Edition, Princeton 2017
- Arndt, Erika: Handbuch Weben – Geschichte, Materialien und Techniken des Handwebens, Bern 2018 (3. Aufl.)
- Ausst. Kat. Birds of Paradise. Plumes and Feathers in Fashion, MOMU (Modemuseum Provincie Antwerpen) 2014, Antwerpen 2014
- Ausst.kat. Broderie au passé de présent, Musée des arts décoratifs Paris 1977, Paris 1977
- Ausst.kat. Dorelotiers aux passementiers, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1973
- Ausst. Kat. La mode et ses métiers du XVIIIe siècle à nos jours, Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, Paris 1981, Paris 1981
- Balfour-Paul, Jenny: Indigo. Egyptian Mumies to Blue Jeans, British Museum London, London 2011 (1. Aufl. 1998)
- Barbier, Muriel / Casrtres, Astrid : Entretien avec Jérôme Declercq, in : Astrid Castres, Françoise Cousin, Corinne Durosell (Hrsg.), Finitions textiles – Rubans, galons, franges, lisières, AFET (Association Française pour l'étude du textile), Actes des journées d'étude, Médiathèque du Patrimoine Charenton-le-Pont, les 25 et 26 novembre 2022, Paris 2024, S. 71-82
- Bayard, Marie-Noëlle : les Brodeurs. Un Métier d'art, Paris 1992
- Bayle-Mouillard, Élisabeth-Félice : Nouveau manuel complet du fleuriste artificiel ou l'art d'imiter d'après nature toute espèce de fleurs, [...] suivi de l'art du Plumassier par Mme Celnart (éd. Paris 1854), Nachdruck Leipzig 2023 aus den Beständen der Bibliothèque nationale de France
- Besse, Nadine (Hrsg.) : Le Ruban – Ribbons – C'est la mode, Musée d'Art et d'Industrie Saint-Étienne, Saint – Étienne/Mailand 2016
- Bilger, Burkhard: The eternal seductive beauty of feathers, The New Yorker 18.9.2017, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/25/the-eternal-seductive-beauty-of-feathers>, eingesehen am 4.6.2025
- Black, Sandy: Ausst. Kat. Knitting. Fashion, Industry, Craft, Victoria & Albert Museum London, London 2012
- Bohnsack, Almuth: Spinnen und Weben. Entwicklung von Technik und Arbeit im Textilgewerbe, Deutsches Museum München, Reinbek 1981
- Bolton, Andrew: Ausst. Kat. Wild. Fashion untamed, Metropolitan Museum of Art, New York 2004-2005, New York 2005
- Bolton, Andrew: Ausst. kat. Manus x Machina. Fashion in an Age of Technology, Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven & London 2016
- Bolomier, Éliane: Le Chapeau. Grand Art et savoir-faire, Musée de Chapeau, Chazelles-sur-Lyon & Paris 1996
- Boudet, Pierre / Gomond, Bernard: La Passementerie. Precis techniques sous le patronage de la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art, vol. 8, Paris 1981
- Bouruet-Aubertot: La Saga des Plumassières, Connaissance des Art, Métier d'art en France 2013, April 2013, S. 83-85
- Brayshaw, Emily: Dressed to quill. The origin and significance of the feathered showgirl in First World War Paris, in: Bass-Krueger, Maude / Edwards-Dujardin, Hayley / Kurkdjian, Sophie (Hrsg.): Fashion, Society and the First World War: International Perspectives, London 2021, S. 91-107
- Briand, Betty: The Art of Weaving: Master the Techniques, Understand the Weave Structures, Create Your Own Designs, Danvers, MA 2023
- Cénac, Laetitia (Text) / Delhomme, Jean-Philippe (Illustrationen): Hinter den Kulissen von Chanel. Künstler, Ateliers und Werkstätten, München 2019 (1. Aufl. Paris 2019)
- Clavier, Caroline / Palisse, Jaen-Marc / Richard, Pascale: Artisans du Luxe Français, Paris 2014
- Cormack, Emma / Majer, Michele (Hrsg.): Threads of Power. Lace from the Textilmuseum St. Gallen, Bard Graduate Center, New York, New Haven & London 2022
- Crozat, Cynthia: Lemarié, artisan d'un savoir-faire ancestral: l'art de la plumasserie, 26.7.2018, <https://www.linkedin.com/pulse/lemari%C3%A9-artisan-dun-savoir-faire-ancestral-lart-de-la-cynthia-crozat/>, eingesehen am 4.6.2025

- Debo, Kat / Sorber, Frieda u.a.: Ausst. Kat. P.Lace. S – Looking through Flemish Lace, MoMu – Fashion Museum Antwerp 2021/2022, Tielt 2021
- De la Haye, Amy: Ausst. Kat. Ravishing: The Rose in Fashion, Museum of the Fashion Institute of Technology, New York 2020, New Haven & London 2020
- de la Haye, Amy/ Costin, Simon: Ausst. Kat. Wild & Cultivated: Fashioning the Rose, Garden Museum, London 2022, London 2022
- Demoen, Eve / Hugyghhe, Anaïs (Hrsg.): Ausst. Kat. Smuk / Embellishment. Decoratie in de mode: een show-off / Fashion Decoration: A Show-Off, Modemuseum Hasselt 2019, Hasselt 2019
- Dillmont, Thérèse de: Encyklopaedie der weiblichen Handarbeiten, Mühlhausen 1908, Nachdruck: Ravensburg 1983
- Donzel, Catherine / Marchal, Sabine: L'art de la Passementerie et sa contribution à l'histoire de la Mode et de la Décoration, Levallois Perret 1992
- Ehrmann, Edwina (Hrsg.): Ausst. Kat. Fashioned from Nature, Victoria & Albert Museum London 2018-2019, London 2018
- Farnault, Hélène; Haute Couture Ateliers. The Artisans of Fashion, London 2015 (1. Aufl. 2014)
- Fau, Alexandra: Des métiers de la mode aux maisons d'art, Rennes 2009
- Fauqué, Claude (Hrsg.): Le Velour ou la force de la douceur, Paris 1994
- Fauque, Claude: la dentelle. Une industrie de l'arabesque, Paris 1995
- Ferrari, Colette: La Broderie. Précis techniques sous le patronage de la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art, vol. 1, Paris 1979
- Fisher, Tom / Botticello, Julie: Maschine-made lace, the spaces of skilled practices and the paradoxes of contemporary craft production, cultural geographies 25 (1), 2018, S. 49-69
- Fouriscot, Mick: Dentelles de France. Comment les Reconnaître, Chamalières 2018
- Framke, Gisela (Hrsg.): Spitze, Luxus zwischen Tradition und Avantgarde, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Heidelberg 1995
- Fegert, Friedemann: Oh wie schön ist Indigo. Färber- und Blaudruckerhandwerk im Wandel der Zeit, Schöenberg 2019 (2. Aufl.)
- Gandin, Alice / Romain, Julie (Hrsg.): Dentelles quand la mode ne tient qu'à un fil, Musée de Normandie – Ville de Caen, Paris 2012
- Geisler, Thomas A. / Stöver, Kerstin / Thomas, Ute: Nouveautés. Kunstschule und Spitzenindustrie in Plauen, Kunstgewerbemuseum Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2021, Dresden 2020
- Golbin, Pamela / Baron, Fabien: Ausst. kat. Balenciaga Paris, Musée de la Mode et du Textile, Paris 2006, London 2006
- Hammen, Émilie (Hrsg.): Les Savoir-faire de la mode, Tome 1 Sources, Konferenzpapiere: Chanel/19m und Institut français de la Mode 2022, Montreuil 2023
- Hammen, Émilie (Hrsg.): Les Savoir-faire de la mode, Tome 2 Géographies, Konferenzpapiere: Chanel/19m und Institut français de la Mode 2022/2023, Montreuil 2024
- Hopkins, Rip / Ruby, Maud: Plumassieurs, Landebäron 2023
- Heutte. René: Le Livre de la Passementerie, Dourdan 1972
- Hoede, Monika / Krump, Sabine / Sturma, Jürgen: Posamentenknöpfe, mit Beiträgen von Gerd J. Grein und Sandra-Janine Müller, Bezirk Schwaben, Augsburg 2014
- Hoede, Monika / Müller, Sandra-Janine und Jürgen Sturma: Schwaben umspinnt. Die Knopfmacherin, der Knopfmacher, Augsburg 2021
- Hoede, Monika: Materialsammlung Hauben in Bayerisch-Schwaben, Trachtenkultur-Beratung Bezirk Schwaben Krumbach, Augsburg 2023 (1. Fassung 2016)
- Hopkins, Rip / Ruby, Maud: Plumassieurs, Landebäron 2023
- Jacquet, Hugues (Hrsg.): Les Textiles. Savoir & Faire, Fondation d'entreprise Hermès, Arles 2024 (1. Aufl. 2020)

- Jaoul, Martine (Hrsg.): Ausst. Kat. Artisans de l'élégance, Musée national des arts et traditions populaires Paris u.a.O. 1993-1994, Paris 1993
- Jeanson, Marc / Reynaud, Raphaëlle: Ausst. Kat. Végétal. L'École de la Beauté, Ausstellung Académie des Beaux-Arts Paris, Paris 2022, Paris 2022
- Join-Diéterle, Catherine / Boucher, Shazia / Laronde, Anne-Claire: Ausst. kat. Balenciaga. Magicien de la Dentelle / Master of Lace, Calais 2015, Paris 2015
- Jones, Stephen: Hats. An Anthology, Victoria & Albert Museum London, London 2009
- Kamitsis, Lydia: Dentelle de Calais-Caudry. L'art de tisser le rêve, Paris 2021
- Kammel, Frank Matthias / Pietsch, Johannes: Ausst. Kat. Hauptsache: Hüte, Hauben, Hip-Hop-Caps, Bayerisches Nationalmuseum München 2022/2023, München 2022
- Kraatz, Anne: Lace. History and Fashion, London 1989 (1. Aufl. Paris 1988)
- Kumschick, Susanna : Ausst. Booklet Federn – wärmen – verführen – fliegen, Gewerbemuseum Winterthur 2019/2020, Winterthur 2019
- Laëre, L. de: Traité complet sur l'art de faire les fleurs artificielles. La fleuriste des salons, Paris o.J.
- Lartigue, Séverina: Reproduire l'émotion florale, in: Odile Blac, Margueritte Coppens, Anna Leicher (Hrsg.), Textile et jardin, AFET (Association Française pour l'étude du textile, Actes des journées d'étude, Musée des Beaux-Arts Angers, les 22 et 23 novembre 2019, Paris 2022, S. 81-86
- Le Carvozin-Mille, Leila / Anème, Jean-François: Haute Couture. Artisans – paruriers & couturiers, Publier 2005
- Lefèvre, Edmond: Le Commerce et l'industrie de la plume pur parure, Paris 1914, Nachdruck London 2018
- Ley, Andreas: Ausst. Kat. Hüte, Hüte, Hüte ... : von Kopf bis Hut- Kopfbedeckungen aus der Sammlung des Modemuseums im Münchner Stadtmuseum vom 18. Jahrhundert bis 2000, Münchner Stadtmuseum 2000, Wolftratshausen 2000
- Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 1988 (2. Aufl.)
- Loschek, Ingrid: Die Modedesigner. Ein Lexikon von Armani bis Yamamoto, München 1998
- Loschek, Ingrid: Tracht – ein Beispiel von Tradition und Innovation, in: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e. V. (Hrsg.), Betrachtungen, München 2008, S. 32-37
- Main, Veronica: Zauberhaftes Stroh. Herstelltechniken aus dem Freiamt, London 2003
- Main, Veronica: Straw Plewating. Heritage Techniques for Hats, Trimmings, Bags and Baskets, London 2023
- Marot, Sylvie: Haute Dentelle, Ausst. kat. Cité de la dentelle et de la mode à Calais (9.6.2018-6.1.2019), Gand / Ghent und Calais 2018
- Martin, Richard / Koda, Harold: Ausst. Kat. Bloom, Metropolitan Museum of Art, New York 2013, New York 2013
- Maziers, Amande / Tessières, Johanna de: L'œil et la main. Les Artisans de la Haute Couture, Paris 2005
- Milleret, Guénolée: L'atelier du brodeur dans les ateliers du Luxe, Paris 2016
- Milleret, Guénolée: Haute Couture. Histoire de l'Industrie de la création française, Paris 2016 (2. Aufl.; 1. Aufl. 2015)
- Milleret, Guénolée: L'atelier du brodeur, Talents & Savoir-faire, Paris 2023 (erweiterte und veränderte Aufl. der Ausgabe von 2016)
- Milleret, Guénolée: L'atelier du Parurier floral & plumassier Talents & Savoir-faire, Paris 2025
- Mittl-Raht, Tione: Geschichte der Seidenblumen, Hannover 1981
- Monjaret, Anne: Plume et mode à la Belle Époque, Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques 50/2008 Les Natures de l'homme, S. 228-255
- Montupet, Janine / Schoeller, Chislaine: Fabuleuses Dentelles, Paris 1988
- Morère, Elisa: Le Renouveau de la Plumasserie, Ateliers d'Art I 26, Nov./dez. 2016, S. 24-32

- Müller, Florence / Kamitsis, Lydia: Les Chapeaux. Une Histoire de Tête, Dans les droit fil, hrsg. Von Claude Fauque, Paris 1993
- Müller-Windorf, Rose: Die Putzfibel. Das Buch der Warenkunde für Putzmacherinnen mit Putzfachlexikon, 1952
- Parrot, Nicole: Dessins d'imprimés. Une aventure dans le tissu, Paris 1997
- Pärson, Åsa / Sundström, Amica: The Weaving Handbook. The Art and the Craft: Theories, Materials, Techniques, and Projects, Vermont 2021
- Patchett, Merle / Pacault, Marine (Fotografien): The last plumassier: storying dead birds, gender and Paraffection at Maison Lemarié, cultural geographies, vol. 25 (I), 2018, S. 123-134
- Paulvé, Dominique: Calais-Caudry, la Rolls des dentelles, Connaissance des arts, hors-série – Les métiers d'art en France 2017, S. 34-37
- Reichel, Michaela (Hrsg.): Ausst. Kat. Furor Floralis. Textildesign und Landschaftsarchitektur, Textilmuseum St. Gallen, St. Gallen 2015, Zürich 2015
- Saint-Aubin, Charles-Germain de: L'art du brodeur (èd. 1770), Descriptions des Arts et métiers faibles ou approuvées par Messieurs de l'Academie Royale des Sciences à Paris, Nachdruck Paris o.J. aus den Beständen der Bibliothèque nationale de France
- Schier, Bruno / Elstner-Oertel, Josefa: Die Kunstblume von der Antike bis zur Gegenwart: Geschichte und Eigenart eines volkstümlichen Kunstgewerbes, Berlin 1957
- Schober, Manfred: Die Sebnitzer Kunstblume – Die Geschichte eines Handwerks im Zeichen der Mode, Dresden & Basel 1994
- Sike, Yvonne de: La Soie. Mythologies d'hier et d'aujourd'hui, Paris 1992
- Simon, Marthe / Naudin: Jean-Bernard / Fasoli, Lydia: Les Métiers de l'élégance, Paris 1996
- St. Gallen, Amt für Kultur (Hrsg.): Ausst. Kat. Textiles St. Gallen. Tausend Jahre Tradition, Technologie und Trends, St. Gallen o.J.
- Thoquet, Gewa: In Frankreich gehört der Beruf des Plumassiers noch nicht der Vergangenheit an, Textilkunst International 4/2024, S. 189-195
- Tomlin, Anne: Making of Silk Flowers, Ramsbury, Marlborough 2023
- Vieira Ladeira, Odilon (Hrsg.): Ausst. Kat. Les coulisses de la mode“, Tokio 1998-1999, Bunkamura 1998
- Völker, Ursula / Brückner, Katrin: Von der Faser zum Stoff: Textile Werkstoff- und Warenkunde, Hamburg 2006
- Walravens, Hartmut (Hrsg.): Ein blaues Wunder. Blaudruck in Europa und Japan, Berlin 1993
- Wandinger, Alexander: Ausst. Kat. Tracht ist Mode, hrsg. vom Bezirk Oberbayern, Trachteninformationszentrum, Bezirk Oberbayern 2002
- Weidinger, Alfred / Weissengruber, Thekla (Hrsg.): Ausst. Kat. Dirndl, Tradition goes Fashion, OÖ Landeskultur GmbH Linz, Marmorschlössl Bad Ischl 2021-2022, Linz 2021
- Wolters, Natacha: Les Perles. Au fil du textile, Paris 1996

Bildnachweise

- Die Fotorechte liegen, wenn nicht anders angegeben, bei den Ausstellerinnen und Ausstellern bzw. bei Privatpersonen.
- S. 14 oben: Christoph Jorda
- S. 15 Oben: Meisterschule für Mode @meisterschulefuermode; Outfit: Johanna Nitsch @johannita.nitsch; Fotograf: Ulrich Hartmann @ulrichhartmannphotography; Hair & Make-up: Melanie Hoppe @melanie.hoppe; Model: Lorena @its.animaa,uj87uj87u7jö---p Management: Seeds Management @seedsmanagement
Unten: Meisterschule für Mode @meisterschulefuermode; Outfit: Klaus Webhofer @klaus.web.hofer; Fotograf: Ulrich Hartmann @ulrichhartmannphotography; Hair & Make-up: Melanie Hoppe @melanie.hoppe; Model: Ally @ally.bnsn; Management: Seeds Management @seedsmanagement
- S. 21 und 22: Foto: Walther Appelt
- S. 26: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 38, Boutonnier Passementier Taf. VI, IV; Declercq Passementiers, Alexandre Retier
- S. 27: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 39, Passementerie, Taf. VIII
- S. 29: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 38, Eventailiste, Taf. IV und III
- S. 32: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 38, Chapelier. Atelier de l'arçonnage, Taf. I
- S. 42: Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert, Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Recueil de Planches, Bd. I., Paris, 1762, Kupferstich „Economie Rustique, Coton“ <https://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=116555>, eingesehen am 23.9.2024; Tafel „Webstühle“, aus: Meyers Konversationslexikon, Leipzig und Wien, 4. Aufl., 1885-1892, Bd. 16; https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?aq=%5B%5B%5D%5D&c=184264&aq=%5B%5D&af=%5B%22RES_facet%3A%20image%22%2C%22FREE_ONLINE%3Atrue%22%5D&searchType=STILL_IMAGE&pid=alvin-record%3A94526&dswid=1175, eingesehen am 23.9.2024
- S. 44: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kette_und_Schu%C3%9F_num_col.png, licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license, eingesehen am 23.9.2024; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:22twillsm.png>, eingesehen am 16.9.2025

- S. 44-46: Frédérique Lamagnère
- S. 53-54: Stefano Casati
- S. 56: Charles Germain de Saint-Aubin, L'art du brodeur, Paris 1770, Taf. 2; Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 38, Brodeur, Taf. 1
- S. 57-60, 64, 67: Sophie Carre
- S. 73-75: Luzine Happel
- S. 76-77: Fotos: Luna Mercadini
- S. 81: Calico Printer, The Book of Trades or Library of the Useful Arts, London 1805
- S. 105: Thérèse de Dillmont, Encyklopaedie der weiblichen Handarbeiten, Mühlhausen 1908, S. 326, 656, 657
- S. 106: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 38, Dentelle, Taf. I und II
- S. 108: Musterkarton mit Abenberger Gold- und Silber- spitzen, 1885, Klöppelmuseum Abenberg
- S. 116-117: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 38, Plumas- sier, Taf. I, II, IV
- S. 119: Claude Auge und Adolphe Millot, Le Larousse pour tous, , Paris 1907-1910, Bd. 2, S. 465: Nouveau Types de plumes
- S. 127: <https://www.janaina-milheiro.com/en/projects/talbot-runhof-pre-collection-2017.php?no=36>, eingese- hen am 18.9.2025
- S. 131: Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alem- bert (Hrsg.), Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 35 Bde., Paris 1751-1780, Recueil de Planches Bd. 3, Fleuriste Artificiel, Taf. I; Maud Ruby, Blüte aus Tweedstoff mit Goldblät- tern
- S. 132, 138-139: Karuna Balloo
- S. 154-155: Foto: Milo Lee
- S. 159 oben: Studio la Gonda
- S. 164: Galerie Marzee, Nijmegen

Impressum

Galerie Handwerk der Handwerkskammer
für München und Oberbayern

„Tradition und Moderne - Mode und Tracht“
eine Ausstellung der Galerie Handwerk

Vom 4. Oktober bis 8. November 2025

Leitung der Kulturabteilung:
Barbara Schmidt

Projektleitung:
Dr. Michaela Braesel

Texte:
Dr. Michaela Braesel unter Verwendung von Texten und
Informationen von Ausstellenden

Grafische Gestaltung:
Natalie Schering und Michael Härteis

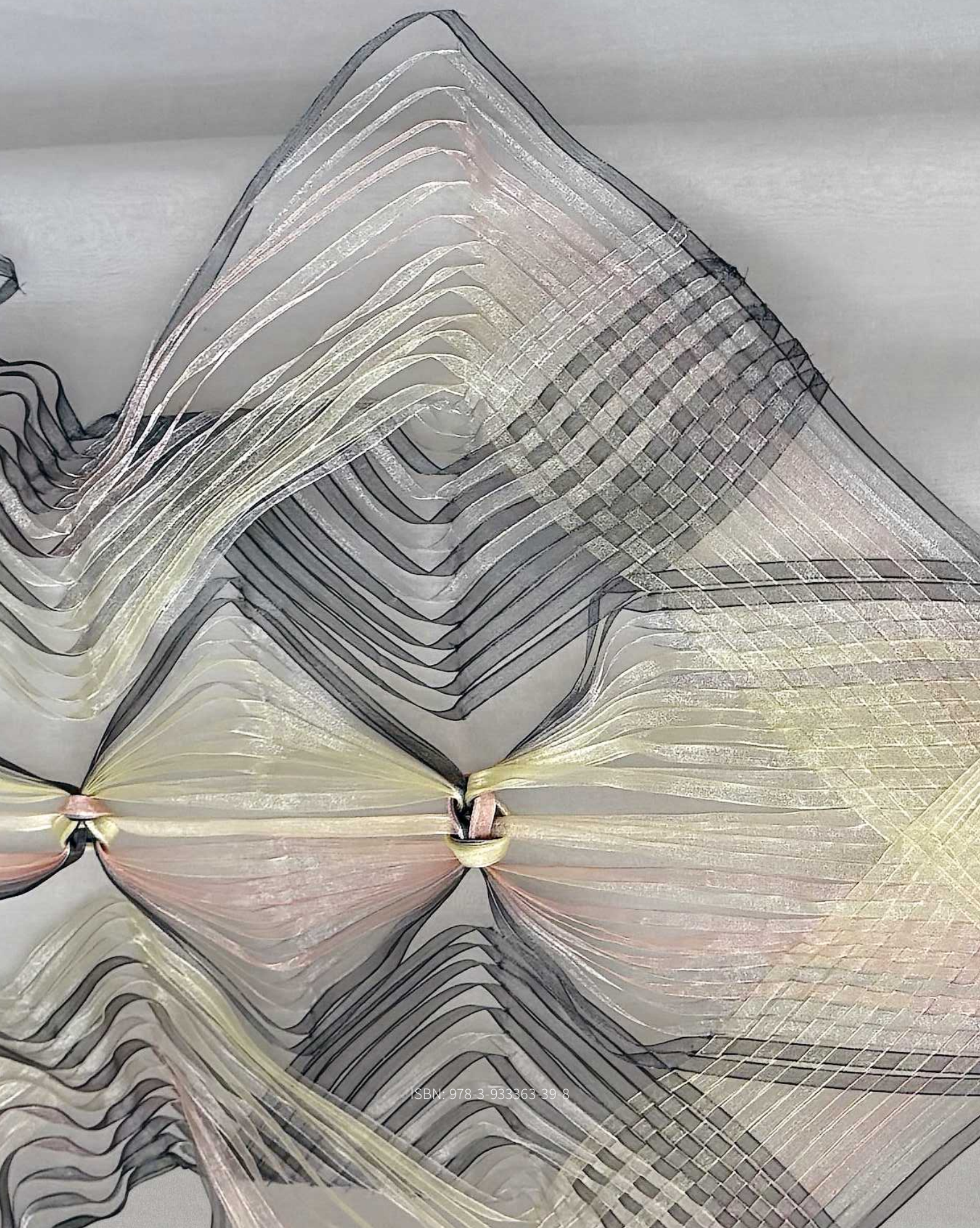
Leitung des Ausstellungsaufbaus und Inszenierung:
Elke-Helene Hügel

Titelmotiv: Marion Chopineau

Die Galerie Handwerk wird durch das
Bayerische Staatsministerium für Wirtschaft,
Landesentwicklung und Energie gefördert

© 2025
Handwerkskammer für München und Oberbayern,
Max-Joseph-Straße 4, 80333 München

ISBN: 978-3-933363-39-8



ISBN: 978-3-933363-39-8