

Einen gebührend weiten Raum nimmt die Caritasbewegung als Vorläuferin der Sozialpolitik ein. Hier läßt sich französische Anregung nicht bestreiten. Schwesterngenossenschaften wie Ojanams Werk weisen zu deutlich darauf hin. Beachtenswert wäre immerhin gewesen, wie nahe auch der Sozialpolitiker Ojanam seinen deutschen Glaubens- und Zeitgenossen steht. Dagegen scheint uns der Einfluß der Caritas auf die protestantische Liebestätigkeit zu stark betont. Eine Gemeinschaftsarbeit in des Wortes voller Bedeutung besteht übrigens auf diesem Gebiete heute nicht mehr wie damals. Hohersehrlich ist, daß der edlen Gestalt Franz Joseph v. Buß' im dritten Kapitel ein so schönes Denkmal als dem großen Vorläufer der katholischen deutschen Sozialpolitik gesetzt wird. Verkörperte er doch wie wenige in seiner Person jene Zeit des politischen Ringens, sozialen Regens, caritativen Tuns.

Die Geschichte des sozialen Katholizismus in Deutschland setzt ein mit dem Markjahr 48: Kettelers Predigten über die Arbeiterfrage im Dom zu Mainz. Die weiteren Ausführungen sind um die Namen Kolping, Schorlemer, Ketteler geordnet. In Kolpings Werk treffen wir die Sorge für das Handwerk, das zuerst von der neuen Zeit unsanft erfaßt worden war. Zugleich bietet es das Urbild der neuen sozialen Standesvereine. Schorlemer-Akt und sein Bauernverein zeigen, wie auch der Bauernstand wahrhaftig nicht Aischenbrödel katholischer Sozialpolitik war noch ist. Und schließlich tritt uns im gewaltigen Bischof von Mainz der Mann der Vorsehung entgegen, dem wohl die meisten unserer katholischen Industriearbeiter es verdanken, daß sie auch heute noch einen so lebendigen Glauben haben, daß sie Kern und Vormacht jeder positiven Arbeiterbewegung geworden sind. Gerade bei Ketteler weist Franz darauf hin, wie sein soziales System aus der katholischen Tradition, „dem Prinzipienreichtum christlich kirchlicher Soziallehren und katholischer Sozialarbeit“, besonders dem Studium des hl. Thomas geschöpft ist. Diesen alten Urquell katholischer Sozialpolitik und damit deren ganze ungebrochene Kraft auch dem jungen Geschlecht, das jene Männer nicht mehr hörte, mitzuteilen, ist die Schrift vortrefflich geeignet.

Konstantin Koppel S. J.

Kunstgeschichte der Seidenweberei. Von Otto v. Falke. I. Band mit 212 Abbildungen; II. Band mit 400 Abbildungen. kl. Folio. (XLII u. 128 bzw. 146) Berlin 1913, Wasmuth N.-G. M 100.—

Das Werk, dessen endliches Erscheinen man freudig begrüßen muß, ist zunächst gedacht als Text zu dem von Julius Lessing, dem damaligen Direktor des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin, 1900 begonnenen, sachlich wie in der technischen Ausführung gleich hervorragenden Tafelwerkes: Die Gewerbesammlung des Königlichen Kunstgewerbemuseums. Indessen ist es weit mehr als ein bloßer Kommentar zu dessen Tafeln. Unter der Hand des Verfassers, der das Unternehmen nach dem 1908 erfolgten Hinscheiden Lessings seiner Vollenbung zuführte, ist es eine förmliche Kunstgeschichte der Seidenweberei geworden. Nach der anfänglichen Absicht des ersten Herausgebers sollten die Wieberegaben des

Tafelwerkes sich beschränken auf den freilich sehr reichen Inhalt der Textilien-Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums; allein schon bald ließ man diese Beschränkung fallen und zog in ausgiebiger Weise auch anderswo, in Kirchenschätzen, Museen und sonstigen Sammlungen befindliche alte Textilien in den Kreis der Veröffentlichungen. Und das war sehr wohlgetan. Denn so bedeutend auch die Berliner Sammlung ist und soviel sie auch an wirklichen Textilresten oder an Abbildungen solcher besitzt, ein Tafelwerk, das nur den in ihr enthaltenen Bestand wiedergegeben hätte, vermochte unmöglich ein Bild der Entwicklung der Seidenweberei zu ermöglichen, wie es dem großen, noch vorhandenen, bis in das Ende der Antike hinaufreichenden Vorrat an Seidentextilien entsprach. Freilich konnten nur die wichtigsten Gewebe in dem Tafelwerke berücksichtigt werden. Indessen ist dieser in der Natur der Sache begründete Mangel dadurch ausgeglichen worden, daß die Textbände die bemerkenswerteren sonstigen, im Tafelwerk nicht wiedergegebenen Textilien nicht nur erwähnen und je nachdem mehr oder weniger ausführlich behandeln, sondern auch von manchen weiteren Abbildungen bieten, die zwar kleiner sind, aber ihren Zweck vollauf erfüllen. Ja gerade dadurch ist der Text über das Tafelwerk hinaus das geworden, als was er im Titel bezeichnet wird, eine Kunstgeschichte der Seidengewebe.

Es kam dem Unternehmen sehr zu statten, daß die königliche Staatsregierung es mit einer sehr bedeutenden materiellen Unterstützung förderte. Ohne das wäre es schlechthin unrealisierbar gewesen. Allein kaum minder wichtig war für sein Fortschreiten und für den hohen Grad der Vollendung, den das Werk erreichte, die moralische Hilfe, die ihm von eben jener Seite zu teil wurde. Denn nur so wurden den Herausgebern eine große Zahl der wichtigsten Seidengewebe nicht bloß zum bequemen und gründlichen Studium an Ort und Stelle zugänglich, es wurde auch erreicht, daß manches sonst wohlverschlossene und sorgsam gehütete Stück zur Untersuchung, zu vergleichenden Prüfungen und zu einer sachgemäßen Aufnahme nach Berlin geschickt wurde. Von welchem Vorteil das eine wie namentlich das andere ist, weiß der zu bemessen, der sich mit dem Studium der alten Textilien je beschäftigt hat; von welchem Wert es aber für das Tafelwerk und besonders auch für den Text war, das zeigt am besten eben dieser selbst, der nur so das sein und bieten konnte, was er ist und bietet, eine den Gesamtbestand an alten Textilien in seinen hauptsächlichsten und wichtigeren Stücken verwertende Kunstgeschichte der Seidenweberei.

Die Textbände betiteln sich: Kunstgeschichte der Seidenweberei. Es ist damit gesagt, daß sie nur einen bestimmten Teil der Geschichte der Textilkunst behandeln sollen, die für die Entwicklung des Ornamentes in der Kunst, zumal in der mittelalterlichen, so wichtige Ausgestaltung der Musterung der Seidengewebe im engeren Sinne. Nicht bieten sie darum eine eingehende Geschichte des bei diesen verwendeten Materials und der technischen Entwicklung der Seidenweberei, die nur insoweit besprochen werden, als sie für die Ausbildung der Musterung und die Datierung der Gewebe von Wichtigkeit sind. Außer acht blieben ferner mit derselben Beschränkung die nichtseidenen Gewebe, wie die ornamentierten Seinen- oder Wollstoffe, die gemusterten Borten und namentlich die in der Technik der Gobelinwirkereien hergestellten Gewebe. Von letzteren wurden allerdings näher behandelt, weil von großer

Wichtigkeit für die Geschichte der Ornamentierung der spätantiken und frühmittelalterlichen Seidengewebe, die hellenistischen und koptischen Wirkereien, die in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts aus ägyptischen Gräbern von Wädmim (Panapolis), Antinoe und anderswo nach Verlauf von etwa 1300—1400 Jahren wieder ans Tageslicht kamen.

v. Falke scheidet die Geschichte der Seidenweberei in vier Abschnitte. Der erste reicht vom Eindringen der Seide in das Mittelmeergebiet im 4. Jahrhundert bis etwa zum 8. Jahrhundert. Die Hauptstübe der Seidenindustrie waren in dieser Zeit Persien, Syrien, Byzanz und namentlich Ägypten. Die ornamentalen Motive sind teils dem antiken griechischen, teils dem ägyptischen, teils dem persischen Ornamentenschatz entnommen. Ägyptische Seiden brachten die dortigen Sondermotive nach Byzanz, Syrien und Persien. Letzteres, das den Vermittler im Seidenhandel zwischen Ostasien und den Mittelmeerländern machte, importierte mit dem Rohmaterial auch eigene Fabrikate und mit diesen die Eigenart seiner Musterung nach Ägypten, Syrien und Byzanz, wie es auch durch seine Beziehungen zu China auf die Musterung der chinesischen Seidenstoffe nicht ohne Einfluß blieb. Die Verquickung der verschiedenen ornamentalen Motive ist nicht selten eine solche, daß es schwer hält, den Fabrikationsort auch nur mit Wahrscheinlichkeit zu bestimmen. Am günstigsten sind wir gestellt hinsichtlich der ägyptischen Seiden, über welche die Grabfunde von Antinoe und Wädmim wertvollen Aufschluß boten. Sehr wenig hat sich von byzantinischen und syrischen Produkten erhalten, wenn sich nicht, was mir keineswegs unwahrscheinlich ist, unter den von v. Falke als alexandrinisch klassifizierten Stoffen auch byzantinische und syrische befinden. Von chinesischem und buddhistischem Einfluß auf die Ornamentik der Seidengewebe macht sich nirgends, wie der Verfasser mit Recht hervorhebt, auch nur eine Spur geltend. Von Bedeutung wurde der Seidenstil der ersten Periode für die Folgezeit nicht bloß durch seinen Ornamentenschatz, sondern ebenso sehr durch die Ausbildung der Kreismusterung und der mit der Webetechnik innerlich zusammenhängenden Doppelbilder.

Die zweite Periode steht unter dem Zeichen des Islam und Ostroms. Sie reicht vom 8. bis in das 13. Jahrhundert. Was die islamitischen Seidengewebe anlangt, so unterscheidet v. Falke für die Zeit bis zum 11. Jahrhundert eine ostislamitische (Westpersien, Ostiran) und eine westislamitische Richtung (Ägypten, Andalusien). Jene hält stark am alteinheimischen Ornamentenschatz fest, diese basiert auf den Motiven der ägyptisch-syrischen Gewebe, die sie freilich bereichert (Arabesken, Inskriften u. a.) und in eigenen Geiste umbildet. Im 11. Jahrhundert dringt die westislamitische dann auch in den Osten ein und drängt damit den Gegensatz zwischen persischer und westislamitischer Ornamentik in den Hintergrund. Zahlreich sind die noch vorhandenen Reste byzantinischer Seidengewebe. Sie folgen der aus den Geweben der ersten Epoche überkommenen Ornamentik, ohne sich jedoch ganz islamitischem Einfluß zu verschließen, und zeigen mit Vorliebe großartige, technisch wie in der Wirkung hervorragende Tiermuster, bei denen die Tiere entweder in Reihen nebeneinandergestellt oder, was gewöhnlicher ist, von Kreisen umschlossen sind. Beide Richtungen, islamitische und byzantinische, treffen sich im 12. Jahrhundert in der Seidenindustrie Siziliens und im 13. in der des nördlichen Italiens (Lucca), wo namentlich unter dem Einfluß der ersteren die charakteristischen prächtigen Diasperstoffe — goldbrotschierete Damaste mit starkem Einschlag, strengstilisierten, in Reihen angeordneten Tiergestalten als Muster sowie Arabesken und Palmetten als Grundfüllung — entstehen.

Die dritte Periode, die von 1300 bis 1500 reicht, bringt gegenüber dem bisherigen Seidenstil zwei durchgreifende Neuerungen. Unter dem Einfluß der Gotik und chinesischer Stoffmuster, deren Import durch die spätperische und saragenische Industrie, doch wohl auch durch chinesische Originalstoffe vermittelt wird, bürgert sich auf den Seidengeweben des 14. Jahrhunderts jener Naturalismus, jene Unsymmetrie, jene schräg verlaufende Anordnung und jene Bewegtheit des Dessins ein, welche die Stoffe dieses und teilweise noch des nachfolgenden Jahrhunderts charakterisieren. Das zweite Neue ist das in zahlreichen Spielarten und Abwandlungen auftretende Granatapfelmuster, dessen erste Anfänge wohl zu suchen sind in den aus Wellenlinien gebildeten, Palmetten umschließenden Spigovalmustern des 11. Jahrhunderts.

Die vierte Periode, die Seidenindustrie der Neuzeit, hat v. Falke nur kurz behandelt. Sie führt die Musterung des ausgehenden Mittelalters fort, die sie aber stilistisch im Sinne der Renaissance umgestaltet, bis mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts, als Lyon den Vorrang erhalten hatte, unter dem Einfluß französischen Geschmacks ein realistischer Naturalismus in die Seidengewebe einzog und das Flachornament zu plastischen Gebilden wurde.

v. Falkes „Kunstgeschichte der Seidenweberei“ ist eine sehr wertvolle Arbeit; nicht bloß wegen des außerordentlich reichhaltigen Textilienmaterials, das in ihr benutzt wurde, und des ausgiebig verwerteten Vergleichsmaterials aus andern Gebieten der Kunst, sondern auch und zwar namentlich wegen des überraschend scharfen Blickes, den der Verfasser allenthalben für die Erkenntnis der stilistischen Eigentümlichkeiten der Muster und die Verwandtschaft der Motive bekundet. Sie bedeutet in der Tat einen sehr großen Fortschritt gegenüber allem, was bisher auf dem Gebiete der Geschichte der Seidentextilien geleistet wurde. Von den Resultaten, zu denen sie kommt, wird freilich wohl noch einzelnes, vielleicht sogar manches, mehr oder weniger eine Änderung erfahren. Mir will scheinen, als ob der Verfasser mehrfach etwas zu rasch, zu entschieden und zu bestimmt in seinen Folgerungen bezüglich der Herkunft, der Datierung und des Zusammenhanges der Stoffe ist, und ich möchte keineswegs alle seine diesbezüglichen Aufstellungen teilen. So trage ich, um nur ein Beispiel zu nennen — wegen Raum mangels muß ich es mir versagen, auf andere einzugehen —, Bedenken, alle Gewebe, die er als alexandrinische charakterisiert, gleichfalls als alexandrinischen Werkstätten entstammend und als Schöpfungen des 5. und 6. Jahrhunderts anzusehen, wiewohl ich gern manche Verwandtschaft im Muster anerkenne. Ich glaube, der Verfasser hat nicht genügend die Zeit und die Umstände des ersten Auftretens einzelner dieser Stoffe in Rechnung gezogen. Es ist immer eine mißliche Sache, auf stilistische Erwägungen seine Schlüsse aufzubauen, namentlich wenn Motive verschiedener Richtungen in den Mustern verquickt sind wie bei so vielen Geweben des frühen Mittelalters. Die Hauptsache sind und bleiben historische Daten, mögen sie selbst an Bestimmtheit zu wünschen übrig lassen. Nach v. Falke ist beispielsweise der I, Abb. 170 abgebildete Stoff des Cluny-Museums ein Fatimidensstoff des 11. Jahrhunderts. In Wirklichkeit stammt das Gewebe nicht, wie früher freilich angenommen wurde, aus dem Grabe des Abtes Ingon von St-Germain-des-Prés († 1025), sondern aus dem Peters von Courpalay († 1334; vgl. die „Liturgische Gewandung im Orient und Okzident“ 370 und

Revue de l'art chrét. 1863, 246). Man wird es darum auch wohl als Fatimidenstoff aufgeben müssen. Ob wir überhaupt in manchen Fragen, die noch der Lösung harren, zu der gewünschten Klärung kommen werden, falls wir nicht neue Aufschlüsse erhalten? Und ob es darum nicht besser ist, bis dahin in Bezug auf sie sich mit einem „Können oder Dürfen“ zu begnügen? Übrigens sind die Aufstellungen des Verfassers auch in solchen Fällen, in denen man ihnen bezupflichten sich nicht entschließen kann, weil anregend, Gesichtspunkte bietend und den Kernpunkt klarstellend, stets für die Sache von Wert.

Von Besonderheiten sei nur folgendes kurz vermerkt: Wegen Florentia off. (I, 28) wäre meine Selbstkorrektur in „Zeitschrift für christliche Kunst“ 1910, Sp. 347 zu beachten gewesen. Der Mantel mit Schließen auf der Brust (I, 38) kommt wiederholt auf römischen Goldgläsern des 4. Jahrhunderts vor, ist also nichts spezifisch Persisches. Das Emailkreuz der Kapelle Sancta sanctorum ist nicht mit dem von Sergius I. aufgefundenen Kreuz identisch (I, 75), sondern das Werk Paschalis' I. (817—824); vgl. Band LXXV 545 und LXXXI 597 dieser Zeitschrift. Das Hahnenmuster der Vatikanischen Sammlung (Abt. I, 98) hat meines Erachtens nichts Persisches an sich. Allerdings sind die Zwickelfüllungen verwandt mit dem Zwickelornament auf dem Hippokampmuster vom Reiterbild Chošroes' II. (Abt. I, 91), allein dieses ist sicher ägyptisches Lehngut. Sehr fraglich erscheint mir der westpersische Ursprung des sog. Löwentwürgermusters (Abt. I, 129), den ich überhaupt wegen seiner Verwandtschaft mit andern Danielarstellungen lieber für einen Daniel als für einen Löwentwürger halten möchte. Zudem ist die Haltung seiner Arme wohl die eines Orans, mit den Füßen aber tritt er nicht auf die zwei unter ihm kauern den Löwen, vielmehr umklammern diese die Füße der Figur. Auch der Siegburger Giesantenstoff (Abt. I, 131) scheint mir eher byzantinisch denn westpersisch. Weder Stil noch Provenienz des Stoffes sprechen für letzteren Ursprung. Die Kasse des hl. Bernard zu Hilbesheim (II, 14) kann, wie die Beschaffenheit der Rückseite beweist, nicht dem Grabe des Heiligen entnommen sein, die Xantener Kasse stammt aus Braunweiler; zu Xanten hat der hl. Bernhard den Kreuzzug nicht gepredigt. Die Stickereien des Pluviales zu Anagni (II, 26), die nach dem Inventar von 1295 mit Cyperngold gearbeitet sind, zeigen Metall-, nicht Häutchengold, ein Zeichen, daß man unter cyprischem Gold nicht oder nicht bloß Häutchengold verstand. Einen hl. Arnold de Via (II, 33) gibt es nicht; der Pontificalstrumpf — nicht Schuh — im Cluny-Museum stammt von Kardinal Arnold de Via, Erzbischof von Avignon. Die Stoffe in der Alten Kapelle zu Regensburg (II, 27) zeigen allerdings in außerordentlichem Maße chinesischen Einfluß; nichtsdestoweniger macht die Inschrift „Gemacht hat es Meister Abdul Agiz“ eine Anfertigung in China selbst zum mindesten zweifelhaft. Der Einfluß der sarazenischen Stoffe auf die Entwicklung des italienischen Seidenstiles des 14. Jahrhunderts ist wohl etwas zu gering eingeschätzt. Die so beliebten pseudo-arabischen Inschriften dürften ihn, wie es scheint, als eingreifender erscheinen lassen. Im Inventar des Schatzes des Apostolischen Stuhles von 1295 ist freilich nirgends die Rede von sarazenischen Stoffen, und doch gab es deren sicher in demselben. Wir müssen daher annehmen, daß unter den zahlreichen panni tartarici, die in ihm verzeichnet werden, auch sarazenische Gewebe zu verstehen sind.

Joseph Braun S. J.