



Band 4

Claudia Wisniewski



Kunstvolle Umhüllungen

Die bedruckten Kleiderstoffe der Krefelder Verseidag
1920–1980

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe: Kunstgeschichte

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe: Kunstgeschichte
Band 4

Claudia Wisniewski

KUNSTVOLLE UMHÜLLUNGEN



Die bedruckten Kleiderstoffe der Krefelder Verseidag
1920–1980

Tectum Verlag

Claudia Wisniewski

Kunstvolle Umhüllungen.
Die bedruckten Kleiderstoffe der Krefelder Verseidag 1920–1980

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Kunstgeschichte; Bd. 4

© Tectum Verlag Marburg, 2016

Zugl. Diss. Technische Universität Dortmund, 2013

ISBN: 978-3-8288-6376-7

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-3613-6
im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1861-7484

Umschlagabbildungen: Collage aus Stoffmustern (von links nach rechts, oben nach unten)
der Abbildungen 127, 59, 134, 92, 2, 133, 120, 128, 62, 6, 292, 46, 58, 210, 123, 12, 3,
60, 49, 98 und 126 des Bildanhangs; für Quellennachweise siehe Anhang ab S. 376.

Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Satz und Layout: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im
Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT



1	EINLEITUNG: ZUR DESSINIERUNG VON KLEIDERSTOFFEN	9
1.1	Forschungsstand	12
1.2	Stoff und Muster in theoretischer Hinsicht	16
1.3	Materielle Grundlagen und methodische Ansätze	24
1.4	Die Verseidag als Unternehmensbeispiel	29
2	KLEIDERSTOFFDESIGN UNTER WIRTSCHAFTLICHEN ASPEKTEN	31
2.1	Gründung und Aufbau der Verseidag	31
2.2	Aufschwünge und Niederschläge: Die deutsche Textil- und Konfektionsindustrie 1920–1980	39
2.3	Produktionsbedingungen und Vermarktungsstrategien der Verseidag	49
3	KLEIDERSTOFFDESIGN UNTER TECHNISCHEN ASPEKTEN	65
3.1	Flächengestaltung von Kleiderstoffen 1920–1980	65
3.2	Flächengestaltung der Verseidag-Stoffe	85

4	ENTWURF UND HERSTELLUNG DER VERSEIDAG-KLEIDERSTOFFE	91
4.1	Die Ateliers	91
4.2	Ausbildung und Förderung der TextilgestalterInnen	94
4.3	Das Arbeitsgebiet und seine Organisation	101
5	NEUE IMPULSE BEWEGEN DESIGN, VOR 1920	113
5.1	Vom Japonismus zur Überwindung historistischer Gestaltung	113
5.2	Krefelder Künstlerstoffe scheitern als Industrieprodukte	119
5.3	Von der Wiener Werkstätte bis zu Raoul Dufy: Neue Gestaltungsansätze etablieren sich	122
6	KUNST VERBINDET SICH MIT INDUSTRIE UND TECHNIK, 1920ER UND 1930ER JAHRE	137
6.1	Kontaktaufnahme: Vom Bauhaus bis zu den Vereinigten Werkstätten	141
6.2	Integration: Die russische Künstler-Avantgarde	148
6.3	Anpassung: Raoul Dufy, Sonia Delaunay, Maria May	152
6.4	Traditionelles und Individuelles: Inspirationen für den modeorientierten Kleiderstoff	159
6.5	Orientierungen und Experimente: Die Verseidag-Ateliers präsentieren eigenes Design	162
7	KREATIVITÄT ÜBERWINDET IDEOLOGIE, 1940ER UND 1950ER JAHRE	179
7.1	Gestaltung nach politischen Vorgaben: Das Deutsche Mode-Institut	185
7.2	Neue künstlerische Freiheit: Nachkriegsimpulse aus Großbritannien	198

7.3	Einfachheit und Opulenz: Der Kleiderstoff wird Modefaktor	200
7.4	Eingliederung, Aufbruch und Höchstleistung: Die Verseidag-Ateliers bieten hohes Niveau	209
8	DESIGN LÖST SICH AUF IM PLURALISMUS, 1960ER UND 1970ER JAHRE	247
8.1	Stile und Mixturen: Kleiderstoffmode zeigt sich facettenreich	251
8.2	Exklusivität und Konfusion: Die Verseidag-Ateliers brillieren, doch kapitulieren	274
9	RESÜMEE: TECHNIK, KOMMERZ UND DESSINS	319
9.1	Bedingungen und Resultate: 60 Jahre Kleiderstoffdesign der Verseidag	321
9.2	Kleiderstoffdessins in Kontexten: Forschungsergebnisse	327
9.3	Mustergestaltung zwischen Kreativität und Kommerzialität: Anspruch und Realität	330
	ANHANG	333
	Verzeichnis der Informantinnen und Informanten	334
	Glossar	337
	Literaturverzeichnis	344
	Abkürzungen	375
	Abbildungsnachweis	376
	ABBILDUNGEN	387

EINLEITUNG: ZUR DESSINIERUNG VON KLEIDERSTOFFEN

1

Bedruckte Kleiderstoffe sind unsere bunten Hüllen. Ihre Gestaltung spricht uns visuell an.

Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, die Ästhetik des bedruckten Kleiderstoffes als industrielles Produkt zu analysieren.

Denn während vor und nach dem Zweiten Weltkrieg und spätestens wieder ab den 1980er Jahren die Musterung von Dekorationsstoffen auch in fachtheoretischen Kreisen einigermaßen Aufmerksamkeit fand und findet, wird der Gestaltung von Kleiderstoffen¹ in der Kunst- bzw. Designgeschichte weniger Beachtung geschenkt. Dabei macht kein anderes Material im Gestaltungsprozess eine so grundlegende Wandlung vom anfänglichen Träger zum Mittel durch, somit einer anderen Kategorie von Gestaltung (nämlich des Kleidungsstückes). Mit dieser Feststellung ansetzend, stellt sich zunächst die Frage der Verwendung des Kleiderstoffes, ebenso wie bei anderen Materialien, aus denen Gebrauchsgegenstände hergestellt werden, wobei sich Dekorationsstoffe und Tapeten als Vergleichsobjekte wiederum anbieten. Auch sie unterliegen vor ihrer Verwendung einer Flächengestaltung und werden anschließend Mittel zur Gestaltung mehr oder weniger stark geformter Körper. Doch ist bei ihnen das Spannungsfeld zwischen diesen beiden Kategorien längst nicht so ausgeprägt. Während auf der ebenen Wand die Gestaltung der Fläche meist unproblematisch ist und voll zur Wirkung kommt, ist der Dekorationsstoff bereits anderen Bedingungen unterworfen, da die Wirkung des Musters beim Faltenfall berücksichtigt werden muss. Dies ist noch einigermaßen leicht einzuschätzen. Bei Möbelstoffen dagegen muss in viel größerem Maß der späteren Verwendung Rechnung getragen werden. Umso problematischer ist die Gestaltung von Kleiderstoffen: Die kleinen, gewölbten Flächen des menschlichen Körpers, die

1 Der Begriff „Kleiderstoff“ wird hier allgemein für Stoffe zur Bekleidung verwendet und bezieht sich nicht nur auf Stoff für Damen- oder Mädchenkleider. Siehe Duden.

sich in der Bewegung darüber hinaus ständig gegeneinander verschieben, unterschiedliche Verwendungszwecke der Kleidung, diverse Materialien, die wieder mit Funktion und Einsatz zusammenhängen, das Phänomen Mode, persönliche Vorstellungen unterschiedlichster Träger lassen die Kleiderstoffgestaltung im Vorfeld der Verwendung zu einer komplexen Angelegenheit werden. Wenn dann die technischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten in Rechnung gestellt werden, so ist zu fragen, welche ästhetische Qualität ein Kleiderstoff unter diesen Bedingungen noch haben kann.

Es ist in neuerer Zeit schon mehrmals darauf hingewiesen worden, dass Textilien eine der stärksten Ausdruckskräfte des gestalterischen Repertoires ihrer Zeit darstellen und dass sie, als industrielle Produkte, am Anfang der Designgeschichte stehen.² Doch es ist ebenso hervorgehoben worden, dass es sich hierbei nur selten um einen „Träger künstlerischer Botschaft handelt“.³ Aber auch dies ist zu hinterfragen. Wo Kleiderstoffe Motive präsentieren, die auf Beziehungen zwischen Kulturen verweisen, wo signalähnliche Zeichen als Dekoration verwendet werden, wo Motivgröße und –art und Farbgebung in Kontext zum Zeitgeschehen stehen oder auf psychologische und/oder soziologische Zusammenhänge hindeuten, beinhalten sie dann nicht auch eine Nachricht, die künstlerisch umgesetzt wurde?

Textilien sind bis auf wenige Ausnahmen per se gemustert, und zwar in dem Sinne, als dass ihre Fläche im Ganzen oder in Teilen unterschiedlicher Gestaltung unterworfen ist oder wird. Dies reicht von der Wiederholung einer Konstruktionseinheit bis hin zu mehr oder weniger großzügigen, zusätzlich aufgebrauchten bildhaften Motiven, die sich nicht notwendigerweise mehr im Rapport, also in Wiederholung befinden. Hinzu kommt die Wirkung des Materials. Im Extremfall zeigen selbst Faserstofferzeugnisse, die nicht durch Verknüpfung von zwei oder mehreren Fadensystemen entstanden sind, bei denen die Fasern nur durch Pressen, Kleben etc. zusammenhalten, letztendlich doch Ansätze einer freilich willkürlich entstandenen Musterung. Erst in neuester Zeit wird mit den technischen Möglichkeiten zur Gestaltung auch von Bekleidungs“stoffen“ experimentiert und es entstehen Materialien mit glatten, unstrukturierten Oberflächen, bei denen es fraglich ist, ob sie noch Textilien zu nennen sind. Auf der anderen Seite spielt der Rapport immer weniger eine Rolle, d. h., die Oberflächenge-

2 z. B. Gabi Faeh: Kreatives Textildesign für den Raum. In: Rat für Formgebung (Hrsg.): Bundespreis „Gute Form“ 1985/86, S. 65; Hans Wichmann: Von Morris bis Memphis, Textilien der Neuen Sammlung Ende 19. bis Ende 20. Jh., München 1990, S. 9.

3 s. dazu Wichmann, 1990, S. 12.

staltung bestimmt häufig die Form des jeweiligen Kleidungsstückes und eine Wiederholung eines Motivs ist oft nicht mehr zu erkennen, so zumindest bei der momentanen Avantgarde der Designer-Kleider. Dies bedeutet gleichzeitig auch eine Überordnung der Stoffmusterung über die Kleidungsstückgestaltung. Damit gewinnt die Ästhetik des Kleiderstoffes allerdings ein Stück Eigenständigkeit.

Schon wegen der unterschiedlichen Flächenarten, die Kleiderstoffe im Vergleich zu Einrichtungsstoffen zu bedecken haben, ist ihre Dessinierung auch unterschiedlich. So kann gesagt werden, dass Dekorations- und Möbelstoffe zumindest in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Muster eher geometrischer und grafischer waren als Kleiderstoffe. Sie passten sich auf diese Weise mehr an die architektonischen Gegebenheiten an. Besonders bei Dekorationsstoffen tragen Rapportgrößen den architektonischen Größenverhältnissen meist Rechnung.

Dekorations- und Möbelstoffe werden häufig von Kleiderstoffen beeinflusst, was „Stil“ und Farbgestaltung betrifft. So konnte man die um 1970 modischen Batikstoffe zuerst als Kleiderstoffe, später auch als Dekorationsstoffe sehen. Allerdings laufen Dekorations- und Kleiderstoffe, was ihre Gestaltung angeht, genauso häufig „nebeneinander her“, d. h., sie weisen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – obwohl zeitgleich entstanden – manchmal wenig Ähnlichkeit auf, was auch mit einer zeitlichen Verzögerung des Eingangs gleicher gestalterischer Elemente nicht zu erklären ist. Ein Vergleich ist u. U. schwierig. Umso mehr bietet es sich an, die Gestaltung von Kleiderstoffen einmal getrennt von den Dekorationsstoffen zu betrachten. Dies soll anhand von Gewebemustern aus der Hinterlassenschaft der Vereinigten Seidenwebereien Krefeld erfolgen, genauer, aus ihrer Kleiderstoffproduktion im Sektor „Druck“ zwischen 1920 und 1980. Dabei werden wirtschaftliche und technische Zusammenhänge aufzuzeigen sein. Über diese Basis hinaus erscheint es sinnvoll, auf die Möglichkeiten und Ergebnisse der Gestaltung bedruckter Kleiderstoffe im historischen Kontext einzugehen, beginnend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So können Vorbedingungen und Einflüsse berücksichtigt werden, die die Gestaltung der Verseidag-Stoffe mitbestimmt haben, und es ist möglich, Erkenntnisse über die Ästhetik des industriellen Druckkleiderstoffes in dieser Zeit generell zu gewinnen.

1.1 Forschungsstand

Die Auseinandersetzung mit der Thematik des textilen Flächenornaments setzte sehr spät ein. Abgesehen von Mustervorlagen und Anleitungen zur Anfertigung aller Sorten von handwerklichen Tätigkeiten mit textilem Material finden sich, von einigen Ausnahmen abgesehen, frühestens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vereinzelt einige dokumentarische Aufsätze mit Zusammenstellungen von Mustern, z. B. in Zeitschriften wie „Textile Kunst und Industrie“.⁴ Sie waren meist gebunden an einzelne Materialbestände. Übergreifende Abhandlungen sind nicht vorhanden. Häufiger als Publikationen zum Erscheinungsbild von Druckmustern sind jedoch bereits in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg technische Ausführungen zum Textildruck auszumachen, die die Thematik der Mustergestaltung gelegentlich berühren.

Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen zunächst nur sporadisch Veröffentlichungen, die einen vorhandenen Musterbestand auf Textilien darstellten oder eine spezielle Thematik aufgriffen. Darunter waren, unter anderem und meist in geringerer Anzahl, auch Druckmusterbeispiele.⁵

Während in den frankophonen Ländern trotz eines forschungswerten historischen Sachbestands, z. B. den Erzeugnissen der elsässischen Druckindustrie und der Existenz einer vor allem darauf basierenden Sammlung (Musée de l'Impression sur Etoffes in Mulhouse) aber zunächst kaum nennenswerte wissenschaftliche Untersuchungen stattfanden, begann im angloamerikanischen Raum die Auseinandersetzung mit textilen Druckmustern schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg. Doch wurde auch jetzt noch meist anhand von Sammlungsbeständen das vorhandene Material aufgearbeitet, allerdings häufiger komplexere Zusammenhänge dargestellt, nicht selten anhand nationaler oder doch regionaler Geschichte. Wirtschaft und Technik rückten dabei mehr in den Vordergrund. So gab das Victoria & Albert-Museum 1960 einen Katalog über „English Printed Textiles 1720–1836“ zur entsprechenden Ausstellung heraus, eine Entwicklung weiter verfolgend, die schon 1949, mit der Ausstellung „European Printed Textiles“ begonnen hatte. Die Charakterisierung der abgebildeten Druckmuster geht jedoch über einige technische Angaben kaum hinaus.

Auf ähnliche Weise stellte 1956 das Cooper Union Museum for the Arts of Decoration, New York, seinen Bestand dar. Hier wurden bei der Charakte-

4 z. B. von W. H. Döring: Druckstoffentwürfe von Henni Hüfer – Düsseldorf. In: Textile Kunst und Industrie, XII. Jg., 1920, Heft 4, S. 110.

5 s. z. B. Elisabeth Kadow: Druckstoffe und Batiks der Abteilung für textile Kunst. In: Textil-ingenieurschule Krefeld (Hrsg.): 75 Jahre Färbereischule Krefeld, (Krefeld 1958), S. 59.

risierung der Muster aber auch Kriterien der Farbgebung berücksichtigt, dabei fanden sogar moderne Muster der Nachkriegszeit, bis ins Jahr der Ausstellung hinein, Berücksichtigung.

Ein Meilenstein in der Erforschung und Darstellung des textilen Druckmusters ist aber das Werk von Stuart Robinson: *A history of printed textiles*, London 1969. Robinson berücksichtigte sowohl technische als auch stilistische Merkmale. Das industrielle Textildesign bis in die 1960er Jahre steht dabei im Vordergrund, Kleiderstoffdesign spielt eine größere Rolle.

Im folgenden Jahrzehnt kam die Erforschung des textilen Druckmusters im historischen Kontext, in der Art wie schon in den 1960er Jahren, auch in Frankreich in Gang. Nun endlich wurde der bedeutende Bestand aus frühindustrieller Textilproduktion im eigenen Land aufgearbeitet.⁶ Ein dreibändiges Kompendium dazu erschien 1978.⁷ Es folgten bald eine Fülle von designgeschichtlichen Einzeldarstellungen, die entweder von einem bestimmten Thema, Textilmaterial oder Künstler ausgingen. Sie zeigen das Interesse an differenzierter Auseinandersetzung mit dem Thema des Textildrucks.⁸

Die eigentliche Aufarbeitung des textilen Flächendesigns und damit auch des Textildrucks begann jedoch erst in den 1980er Jahren. Unter den Publikationen dieser Jahre finden sich thematisch übergreifende Darstellungen wie besonders die von Mary Schoeser: *Fabrics and Wallpapers. Twentieth-Century Design*, New York 1986. Außerdem erschienen Veröffentlichungen zu detaillierten Aufarbeitungen von Materialbeständen, auch hinsichtlich gestalterischer Elemente von Mustern, z. B. von Angela Völker: *Die Stoffe der Wiener Werkstätte*

6 So wurde z.B. über die historischen Wurzeln von Druckmustern wie vor allem Indiennes geforscht und die bildhaften Darstellungen der Toiles de Nantes oder der Toiles de Jouy ins Blickfeld gerückt. Siehe z. B. die Publikation des Musée de l'Impression sur Etoffes/Musée des Arts Décoratifs de Paris: *Toiles de Nantes, des XVIIIe et XIXe siècles*, o. O. 1978. Allerdings erschien bereits 1968 in Leigh-on-Sea ein erster Band zu den Druckstoffen aus elsässischer Produktion im 18. Jahrhundert („The Fabrics of Mulhouse and Alsace 1750–1800“) von Elisabeth Albrecht-Mathey, paradoxerweise nur als Übersetzung in englischer Sprache, obwohl basierend auf Dokumenten der Sammlung des Musée de l'Impression sur Etoffes Mulhouse. Auch der Folgeband, der Stoffe bis 1850, verfasst von Jean-Michel Tuchscherer, Direktor des Musée de l'Impression sur Etoffes, erschien noch 1972 nur in Englisch („The Fabrics of Mulhouse and Alsace 1801–1850“. Leigh-on-Sea).

7 Jacqueline Thome Jacque mit Veronique Bruignac: *Chefs d'Œuvres du Musée de l'Impression sur Etoffes, Mulhouse*, Tokio 1978.

8 z. B. Monographie und Katalog des Musée de l'Impression sur Etoffes de Mulhouse/René-Simon Levy und Jean-Michel Tuchscherer: *Raoul Dufy – créateur d'étoffes*, 1973, sowie die Ausst. unter dem Titel „Raoul Dufy Créateur d'Etoffes, 1910–30“ des Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977.

1910–1932, Wien 1990. Das Victoria und Albert Museum London gab weiterhin Übersichtswerke zu seinem Sammlungsbestand an Druckstoffen heraus, darunter sehr aktuelle des späten 20. Jahrhunderts.⁹

Abgesehen von weiteren Museumsbeständen, die kunst- bzw. designgeschichtlich eingeordnet dokumentiert wurden¹⁰ oder Publikationen zu einzelnen Musterthemen, fehlten jedoch immer noch Untersuchungen, die sich speziell mit Kleiderstoffen auseinander setzten oder Gestaltungselemente von Druckstoffen systematisch darstellten.¹¹ Erst das Kompendium von Susan Meller und Joost Elffers zu Themen und Motiven auf Druckstoffen bietet durch eine entsprechende, umfassende und detaillierte Zusammenstellung Vergleiche und Einordnungsmöglichkeiten an.¹²

Um 1990 war die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Themen des Textildesigns auch im deutschsprachigen Raum in Gang gekommen.¹³ Grundlegend zur Thematik und zur Entwicklung des textilen Flächendesigns im kunstgeschichtlichen Rahmen des späten 19., vor allem jedoch 20. Jahrhunderts, sind die Forschungen von Hans Wichmann, belegt anhand der Neuen Sammlung München, deren bis dahin unaufgearbeiteter Bestand an textilen Designobjekten bereits auf die Aktivitäten des Deutschen Werkbunds zurückgeht.¹⁴ In der Dokumentation Wichmanns sind ebenfalls sowohl web- als auch druckgemusterte Stoffe zusammengestellt. Jedoch finden sich unter den katalogmäßig in kurzer Beschreibung aufgeführten Textilien nur wenige Kleidungsstoffe.

In Rahmen des industriellen Textildesigns beschäftigte sich als eine der ersten Susanne S. Girke-Filip in ihrer Dissertation ausdrücklich mit Druckstoffen

9 z. B. Ngozi Ikoku: The Victoria & Albert Museum's Textile Collection: British Textile Design from 1940 to the Present, London 1999.

10 z. B. Kunstsammlungen Chemnitz: Europäisches Textildesign der 20er Jahre. = Bestandskatalog IV, Ausst. Kat. 1998, Zürich/New York 1998.

11 Als Ausnahme und ersten Ansatz zu nennen ist jedoch der Ausstellungskatalog des Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris: „L'imprimé“ dans la mode du XVIIIe siècle à nos jours, Paris 1984. Doch ist hierin der Druckstoff aus dem Blickwinkel des damit gestalteten Kleidungsstücks bzw. der Mode gesehen.

12 Susan Meller und Joost Elffers: Textile Designs. Two Hundred Years of European and American Patterns, New York 1991.

13 z. B. Ingrid Radewaldt: Bauhaustextilien 1919–1933, Diss. Univ. Hamburg 1986; Karin Thönnissen: Die Erfindung des Industrie-Designs. Johannes Itten und die Höhere Preussische Fachschule für textile Flächenkunst, Diss. RWTH Aachen 1993; Ingrid Charlotte Wildtraut: Vom gezeichneten Bild zum digitalen Entwurf. 300 Jahre internationales Textildesign aus dem Besitz des Deutschen Textilmuseums Krefeld, Diss. Bochum 1996.

14 Hans Wichmann: Von Morris bis Memphis. Textilien der Neuen Sammlung Ende 19. Jh. bis Ende 20. Jh., München 1990.

anhand des Materialbestandes aus der Produktion der Stuttgarter Gardinenfabrik.¹⁵ Von Andrea Kluge erschien erstmals eine Abhandlung zu industriell hergestellten, bedruckten Kleiderstoffen. Weitere Forschungen folgten dazu.¹⁶ Gelegentlich sind nun Untersuchungen zu finden, bei denen einzelne Muster hinsichtlich ihrer formalen Kriterien genauer charakterisiert und gleichzeitig Motive in einen größeren Zusammenhang gestellt werden, allerdings kaum auf Kleiderstoffen.¹⁷ Erst 2002 gab Jutta Beder einen Band zum Textildesign der fünfziger Jahre in Westdeutschland heraus, in dem sie u. a. genauere Angaben zur Gestaltung bedruckter Kleiderstoffe macht und diese in einen Kontext von zeitgenössischer Kunst und Verwendung, aber auch industrieller Produktion stellt.¹⁸ Basismaterialien waren hierbei jedoch keine originalen Stoffe, sondern lediglich Abbildungen und schriftliche Quellen. Spezielle Druckmusterthemen auf industriell hergestellten Kleiderstoffen des 20. Jahrhunderts wurden überhaupt erst in letzter Zeit aufgegriffen¹⁹, wie auch Museumsbestände mit dieser Thematik erst seit kurzem in Ausstellungen zu sehen sind.²⁰

Auf Gestaltungskriterien von industriellen Druckstoffen des 20. Jahrhunderts, insbesondere von Kleiderstoffen, auf Motive, Farben, Kompositionen und auf eventuelle ikonografische Bezüge wird aber weiterhin kaum detailliert eingegangen. Ausführliche Untersuchungen dazu, inwieweit Kleiderstoffe einen visuellen Ausdruck haben, der für die Mode mitbestimmend ist, sind ebenfalls nicht vorhanden. Es fehlen umfassende Darstellungen dieser Art in einem komplexen

15 Susanne S. Girke-Filip: Die Stuttgarter Gardinenfabrik GmbH im Rahmen der internationalen Textilentwicklung von 1934 bis 1990, Diss. Freie Univ. Berlin 1992.

16 Andrea Kluge: Der Stoff aus dem die Mode ist ... Die Stoffsammlungen der Neuen Augsburger Kattunfabrik, Rosenheim 1991, sowie: Stoffdruck des frühen 20. Jahrhunderts, dargestellt an der Mustersammlung der Neuen Augsburger Kattunfabrik, Diss. Eichstätt 1994.

17 z. B. Wildtraut, Diss. Univ. Bochum 1996 (s. o.).

18 „Zwischen Blümchen und Picasso“. Textildesign der fünfziger Jahre in Westdeutschland. = Beiträge zur Designgeschichte, Bd. 1, Münster 2002, S. 106–121.

19 z. B. von Nicole Parrot: Dessins d'Imprimés. Une aventure dans le tissu. Paris 1997 oder Rosemary Harden und Jo Turney: Floral Frocks. A celebration of the floral printed dress from 1900 to the present day, Woodbridge/Suffolk 2007.

20 z. B. die Ausstellung „Léonard, impressions de mode“ über die Druckstoffe der Firma Léonard fashion, in Lyon, Musée des Tissus et des Arts Decoratifs, April bis Oktober 2006 oder „Soie pirate“, über die Druckmustersammlung des Textilarchivs der Schweizer Firma Abraham, Landesmuseum Zürich, 2010/2011. Die Ausstellung „L'età dell'eleganza“ der Fondazione Ratti in Como, 2010, stellte neben dem Entstehungsprozess des Druckkleiderstoffes auch das Endprodukt, das daraus gefertigte Kleid dar, allerdings nur im Rahmen der 1950er Jahre.

Rahmen, innerhalb dessen auch wirtschaftliche und technische Bedingungen berücksichtigt werden, auf der Basis noch vorhandenen Originalmaterials von Herstellerfirmen, wie es noch viele geben dürfte. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, diese Lücke zu schließen.²¹

1.2 Stoff und Muster in theoretischer Hinsicht

Gemusterte Stoffe sind keine Bilder, auch wenn sich ihre Optik sowie ihr technischer Produktionsprozess vielfach decken, insbesondere bei einer Oberflächengestaltung durch Aufbringen von farbig gestalteten Motiven. In Differenz zum gemalten oder gedruckten Bild steht bei der so gestalteten Textilie das Objekt als solches zur Diskussion. Seine Materialität ist sein essentieller Bestand. Dennoch machen den Reiz des Textilen sowohl seine optischen wie haptischen Qualitäten aus. In Form gebracht als Kleidungsstück, bestimmt zusätzlich die von ihm ausgehende Sensualität diese Qualität mit. Allerdings sind heute bei der Vielzahl von vorhandenen textilen Strukturen (außer Geweben z. B. Gewirken oder Faserpressungen), die sowohl aus natürlichen wie auch aus künstlichen oder doch zumindest chemisch veränderten Faserstoffen gefertigt sein können, grundlegende Konnotationen kaum mehr möglich. Im Sinne von Imitationen der Eigenschaften natürlicher Faserstoffe erhalten die Produkte aus künstlich hergestelltem Fasermaterial durchaus auch deren Charakterisierung und Wertschätzung, wenn sich nicht gerade durch ihre Künstlichkeit ihr Wesen bestimmt.

Eigenschaften wie „glänzend“, „glatt“, „rau“ oder „weich“ haben jedoch grundlegenden ästhetischen Charakter, der auf Visualität und Sensualität Bezug

21 Dabei ist anzumerken, dass es zur Geschichte der Verseidag so gut wie keine Forschungen gibt. Einige Angaben finden sich bei Werner Levie: Die Krefelder Samt- und Seidenwebereien und ihre betriebliche Entwicklung und Konzentration, Diss. Friedrich-Wilhelms-Univ. Berlin 1929, S. 163f. Des Weiteren existieren lediglich maschinengeschriebene Manuskripte von (Günther?) Bruun: Aus der Geschichte der Verseidag, von Dr. Bruun, Vorstandssekretariat, (um 1961 und um 1962 STA Krefeld 80/10/39 und 80/10/152) und von Christel Wüst: VERSEIDAG-Überblick, Krefeld 1987, sowie zum Werdegang angeschlossener Firmen (Archiv DTM), außerdem zwei von der Verseidag herausgegebene Selbstdarstellungen mit dem Titel „Wer ist Verseidag?“, Krefeld, o.J. (1975) und „Wo die VESEDIA-Stoffe entstehen“, Krefeld, o.J. (nach 1966) von Bruun bzw. nach seinen Angaben. Die Publikationen der Verseidag und die Manuskripte von Bruun und Wüst sind eher dem Quellenmaterial zuzuordnen.

nimmt.²² Vor allem der visuell wahrnehmbare „Glanz“ gilt dabei als Kriterium für ästhetischen Wert, wird er doch mit den optischen Eigenschaften von Edelmetallen identifiziert, damit auch mit Prachtentfaltung²³, Opulenz und hohem sozialen Status gleichgesetzt.

Bei gemusterten, vor allem oberflächengemusterten Textilien stehen die wirkungsästhetischen Elemente im Vordergrund. Neben der Farbe sind dies Eigenschaften wie Transparenz oder wiederum Glanz, die allerdings auf der engen Korrespondenz mit ihrem Trägermaterial beruhen. Diese zweifach begründete Ästhetik im Zusammenspiel ist gerade das Besondere an ihnen. Fragen der Materialgerechtigkeit zwischen Faserstoff und Oberflächengestaltung setzen hier an. Die Synthese kann ihre, ebenso der Kontrast seine Wirkung haben.

Der bildhafte Charakter eines Druckstoffes bestimmt sich jedoch auch hier durch Farbe und Motiv. Doch die Motive sind in den meisten Fällen „signitiv“, seltener narrativ²⁴, sie sind weniger plastisch und in einem Raumgefüge dargestellt als abstrahiert und auf der Fläche verteilt, zumindest, was die Muster des 20. Jahrhunderts angeht. Farbe als „Wirkungsmittel“ ist wichtiger Bestandteil dieser Darstellung, und weil ohne plastische Intention, meist als Lokalfarbe, lediglich im Zusammenspiel zueinander eingesetzt. Variabel wird dieses Zusammenspiel z. B. durch unterschiedliche Farbharmonien. Farbe ist eines der stärksten Ausdrucksmittel im Muster. Sie weist mehr noch als die Form Gefühlswerte auf. Die Differenz in der Farbe von Motiv oder Form einerseits und Grund andererseits macht die visuelle Erkennbarkeit eines Musters erst möglich. Diese formalen Gegebenheiten bleiben auch bei komplexen Druckmustern im Vordergrund. Dennoch präsentieren und repräsentieren sie als Elemente der angewandten Kunst einen Sachverhalt, der allerdings meist außerhalb des Dargestellten liegt, bzw. aus diesen formalen Gegebenheiten herausgelesen werden muss.

Eine Reihe von äußeren Bedingungen bestimmt die ästhetische Qualität der Druckmuster mit.

22 s. dazu vor allem Edmund Burke, in: Burke's Philosophische Untersuchung über den Ursprung der Ideen des Erhabenen und Schönen, London 1757. Nach der fünften Englischen Ausgabe, Riga 1773, z. B. S. 199, 200.

23 „Pracht, ist ebenfalls eine Quelle des Erhabenen. Ein Ueberfluß an Dingen, die einen großen Glanz oder Werth haben, ist prächtig.“ Burke, 1757, S. 121.

24 s. Franz von Kutschera: Ästhetik. Berlin/New York 1998, S. 278, der sich hier u. a. auf Gombrich bezieht.

Als Objekt der angewandten Kunst sind sie einem Verwendungszweck unterworfen. Auch ohne Massenprodukt industrieller Herstellung zu sein, war die Motivgestaltung stets darauf abgestimmt. Sie war Teil eines Musters, überwiegend in Wiederholung angelegt, wie bereits mittelalterliche Druckstoffe zeigen. Denn eine Rahmung in vertikaler Richtung ist ausgeschlossen und auch die horizontale Ausdehnung, begrenzt durch die Breite des Stoffes, spielt meist nur eine untergeordnete Rolle. Es ist hier somit die Technik, die die Ästhetik mitbestimmt.

Bereits Gottfried Sempers Ausführungen zur Einbeziehung von Material und Technik (1860/63) hinsichtlich des Ausdrucks der Gestaltung eines zweckgebundenen Objekts trugen den genannten Voraussetzungen Rechnung. Die „technischen Künste“ seien von den „beiden Gesichtspunkten aus zu fassen: erstens das Werk als Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauchs, der bezwecket wird, [...]; zweitens das Werk als Resultat des Stoffes, der bei der Production benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Procedures, die dabei in Anwendung kommen.“²⁵ Diskutiert wurde allerdings schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ob nicht vielmehr die künstlerische Intention die Gestaltung entscheidend bestimme, wie vor allem Alois Riegl in Reaktion auf Semper hervorhob.²⁶ Damit wurde auch eine andere, anthropologische Seite des Produktionsprozesses angeschnitten, die produktionsästhetische Wirkung hat. Weitergedacht stellen sich hiermit letztendlich auch Fragen nach den Fähigkeiten des Auszuführenden, seinen Kenntnissen und letztlich seinem soziokulturellen Hintergrund, aus dem heraus er gestaltet. Objektive wie auch subjektive, vom Gestalter ausgehende Einflüsse gehen somit in die Ästhetik eines Dessins ein.

Die rezeptionsästhetische Sicht ist aber letztlich der entscheidende Punkt bei den so gestalteten, eben an der Verwendung ausgerichteten Objekten. Rückwirkend entscheidet schließlich der Rezipient über die Annahme des Musters. Diverse Impulse, die von seiner optischen Wirkung ausgehen, bewusst oder unbewusst wahrgenommen werden, bedingen sowohl die kommerzielle Verwertung auf der Seite des Herstellers als auch die des Konsumenten auf der anderen. Dem geht letztlich eine gewisse Erkenntnis über die Zeichen des bildlich Dargestellten voraus, die zu positiver oder negativer, d. h. hier ablehnender, Beurteilung führt.

25 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band. Textile Kunst. Frankfurt a. M. 1860, S. 8. Für grundlegend hielt Semper explizit die Gestaltung von Textilien.

26 s. dazu z. B. die Einleitung zu Alois Riegls Ausführungen in: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

Denn die „Grundlage der Wahrnehmung ist immer das Verständnis für das System der Bildzeichen, mit denen die betreffende Kunst zu uns spricht.“²⁷ Es ist die Frage, wie diese Bildzeichen jeweils gedeutet werden, und auch, ob sie überhaupt in ästhetischer Hinsicht aufgenommen werden.

„Die Begegnung, d.h. das verstehende Hin- und Aufnehmen kann außerkünstlerische (auch außerästhetische) Züge tragen, etwa [...] die religiöse Begegnung, aber auch der Zweckgebrauch eines Hauses z.B. oder sonstiger Geräte (Kunsthandwerk bis hin zur Gebrauchsgrafik), schließlich die Sicht des Kunstwerkes als Handelsobjekt.“ sagt Alwin Diemer.²⁸ Bei diesen „außerästhetischen Momenten“ verwischen sich die Grenzen mit der Kunsterfahrung.²⁹ Das kommerziell bestimmte Textilmuster im Besonderen hat eine weitere Dimension, die in der Rezeption durch den Konsumenten eine bedeutende, wenn nicht die entscheidende Rolle spielt. Es ist dies die psychologische Seite, die Frage bzw. das Angebot der Identifikation mit dem Charakter des Musters, seiner Ornamentik, seinen Motiven, seinen Farben, zum Zweck der Umhüllung des eigenen Körpers und damit zur Selbstdarstellung.

Muster, hier als dekorierende Zugabe einer Grundlage definiert, unterliegen bestimmten Gesetzmäßigkeiten bzw. Voraussetzungen, deren Rahmenbedingungen nicht unproblematisch sind. Von der Konstruktion her bestehen sie zunächst aus einzelnen Teilen, aus Motiven oder Formen, die sich unter verschiedenen Bedingungen wiederholen. Dabei kann die Aneinanderreihung der Musterteile nicht nur linear, sondern auch unter Drehung als Spiegelung erfolgen, kann die Abfolge der Musterelemente unterbrochen werden, können einzelne Teile ausgenommen oder neu eingefügt werden: Solange dabei Repetition und Rhythmus vorhanden sind, sind die Voraussetzungen für die Struktur eines Musters gegeben.³⁰

27 so der aus einer marxistisch-leninistischen Sicht heraus argumentierende Kunstphilosoph Moissej Kagan in: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. Berlin (Ost) 1974, S. 493.

28 Alwin Diemer: Grundriss der Philosophie. Band II. Die philosophischen Sonderdisziplinen, Meisenheim am Glan 1964, S. 327.

29 ebd., S. 328 oben.

30 s. dazu Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982; speziell zu den Gesetzmäßigkeiten des Musters vor allem S. 79/80.
s. auch Kerstin Kraft: Muster ohne Wert, Kapitel „Die strukturelle Dimension des Musters“, Diss. TU Dortmund, Bochum 2001, S. 36–53.

Ein Rückblick in die Geschichte der Mustertheorie lässt erkennen, dass zunächst das Sammeln und Ordnen von Motiven und Mustern in ihren vielfältigen Ausprägungen und häufig symbolischen Aussagen, danach das Erfassen ihrer Konstruktionsmerkmale im Vordergrund stand. Wie im Folgenden noch detaillierter aufgezeigt, erschienen als erstes Vorlagewerke mit Mustern bzw. Ornamenten zur Anschauung, von da aus führte der Weg zu Schriften, die Muster systematisch und theoretisch zu erfassen suchten. Kombinationen der beiden Intentionen, des Darstellens und Erklärens bzw. Systematisierens, finden sich vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Eine theoretische Auseinandersetzung mit Mustern war schließlich, aus der Geringschätzung des Ornaments als einer rein dekorativen Zugabe ohne Funktion, bis ins späte 20. Jahrhundert nicht gefragt. Erst die kunstwissenschaftlichen Überlegungen von Ernst H. Gombrich, die sich auf wahrnehmungspsychologische Grundlagen stützen, boten hier neue Ansätze.³¹ Gombrichs Ansatz geht auf Erkenntnisse der Gestaltpsychologie zurück. Entsprechend vor allem den Ausführungen Max Wertheimers stellt er die visuell erfassbare Struktur von Mustern dar, weist auf Ordnungen und Zusammenhänge hin, die zwar genereller Art sind, im historischen Kontext jedoch auch unterschiedlich ausfallen bzw. interpretiert werden können.

In den letzten Jahren, seit Anfang des 21. Jahrhunderts, rückt die theoretische Auseinandersetzung mit Mustern wieder ins Interesse.³²

Der Beginn systematischer Untersuchungen zum Charakter eines Musters wird im Allgemeinen an den Ausführungen von Owen Jones, in erster Drucklegung 1856, festgemacht.³³

Jones ging es hauptsächlich um eine grundlegende Sammlung zur Gestaltung von Ornamenten innerhalb bestimmter Stile. Zum Begriff von „Ornament“ und „Muster“ äußerte er sich dabei nicht, doch taucht bereits zu Anfang

31 Vor allem: Gombrich, Ernst H.: *The Sense of Order: a study in the psychology of decorative art*, New-York 1979/bzw.: *Ornament und Kunst*, 1982 (s. o.).

32 s. z. B. Kraft, Diss. Dortmund, Bochum 2001; Anke Te Heesen: *die wiederkehr der muster*. In: *Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Nr. 12, 2008, S. 9–12, Überlegungen aus der Sichtung des Materialbestands von industriell hergestellten Dekorationsstoffen der Firma Pausa. Eine Podiumsdiskussion zu diesem Thema fand auch im Rahmen der Ausstellung „Soie pirate“ am 8. 12. 2010 in Zürich statt.

33 Owen Jones: *Grammar of Ornament*. In deutscher Sprache: *Die Grammatik der Ornamente*, Erstausgabe Leipzig 1856. (Hier verwendet: Nachdruck Köln 1995, s. Literaturverzeichnis).

Angaben zu Jones vor allem in: Gombrich, 1982, S. 62; Kraft, Diss. Dortmund, Bochum 2001, S. 28/29.

Gombrich erwähnt als Vorläufer für Jones allerdings noch William Hogarth's „*The Analysis of Beauty*“, London 1753 (Gombrich S. 10).

seiner Darlegungen da, wo es um Dekoration von Kleidungsstücken geht, zumindest in der deutschen Übersetzung das Wort „Muster“ auf.³⁴ Die zugehörigen Abbildungen zeigen flächige Ornamente in rhythmischer Wiederholung einzelner Elemente.

Dennoch sind „Ornament“ und „Muster“ als Begriffe in ihrer Bedeutung nicht scharf abzugrenzen und im historischen Sprachgebrauch auch synonym gebraucht worden. Andererseits sind „Mustern“ und „Musterung“ gängige Begriffe aus dem Sprachgebrauch gerade der textilen Gestaltung, zum Teil sogar explizit auf die industrielle Herstellung bezogen.³⁵

Im Zusammenhang mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert, aber auch schon vorher³⁶, wurde allerdings meist über die ästhetische, weniger die konstruktive Seite der Musterbildung diskutiert, und nicht nur bei Jones vermischen sich diese Elemente. Dennoch sind bereits dort Ansätze zur Konstruktion von Mustern zu finden, wenn sie auch als Kriterien zur Wertung eines Ornaments oder Musters herhalten müssen. Auf dieser Basis einer allgemeinen, wertenden Musteranalyse zeigte bereits Jones unter wahrnehmungspsychologischen Ansätzen auf, dass die Wiederholung einfacher Elemente und deren „Proportion“ zu einem Ganzen Kernpunkte eines harmonischen Musters sind.³⁷

Der Bezug des Musteraufbaus auf geometrische, also mathematische Grundlagen und das Darlegen von Gesetzmäßigkeiten als deren Resultate, vor allem das Prinzip der Symmetrie, so, wie es heute verstanden wird, sind dagegen eher Sichtweisen des 20. Jahrhunderts, basieren aber letztlich ebenfalls auf Erkenntnissen naturwissenschaftlicher Forschungen des 19. Jahrhunderts.³⁸ Untersuchungen zu Farben und deren Wirkungsweise und insbesondere ihre Interaktion miteinander, wie sie auch für Muster relevant sind, sind ebenfalls seit

34 Jones, S. 14.

35 „Mustern“ bedeutet im Fachjargon nicht allein „mit Mustern versehen“, sondern bezeichnet den gesamten Arbeitsgang der Gestaltung der Stoffe einer Kollektion.

36 vorherige Abhandlungen zur Mustertheorie: s. Hinweis Gombrichs auf die Ausführungen von P. Dominique Douat/R. P. Sébastien Truchet, 1722. Gombrich, 1982, S. 82f.

37 „Gerade wie in jedem vollkommenen Werke der Baukunst ein wahres Ebenmass zwischen all den Gliedern herrscht [...], so sollte auch durchgehends in den decorativen Künsten jeder Verein von Formen nach gewissen bestimmten Verhältnissen angeordnet sein; so dass das Ganze sowohl als jedes besondere Glied die Vervielfältigung irgend einer einfachen Einheit bilde.“ Jones, 1995, S. 5/6, des Weiteren S. 15.

38 wie z. B. Erkenntnisse aus Untersuchungen von Kristallen: z. B. der Mathematiker August Ferdinand Möbius; s. dazu auch Gombrich, 1982, S. 79.

langem thematisiert, auch von Künstlerseite her.³⁹ Für den Kunsthandwerker wiederum ist zum praktischen Gebrauch seit Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert eine Fülle von Handbüchern erschienen, die die Gestaltung von Mustern hinsichtlich Farbgebung, aber vor allem hinsichtlich der Konstruktion systematisierten, als einer der ersten Autoren äußerte sich hierbei Franz Sales Meyer.⁴⁰ Textile Flächenmuster, vor allem Druckmuster, sind in diesen Handbüchern allerdings selten erwähnt. So gibt es bis heute keine allgemein gültige Methode zur Konstruktion von Druckmustern, insbesondere nicht, wie sie für die industrielle Fertigung relevant wäre.⁴¹

Noch weniger ist eine allgemeingültige Kategorisierung zur Art von Motiven und Formen zu finden, wie sie als Einzelemente in Mustern Verwendung finden, obwohl gerade bei textilen Druckmustern ein solches System zu bestehen scheint. Demnach resultieren diese

einzelnen Teilstücke der Muster aus unterschiedlichen Bereichen, die in ihrer einfachsten Darstellung entweder dem gegenständlichen oder dem nicht-gegenständlichen Bereich zugeordnet werden.⁴² Franz Sales Meyer nennt als Kategorien „des Ornaments oder Motive“: „geometrische Motive“, denen er die „Naturformen“ gegenüberstellt, diese noch unterteilt in „pflanzliche Organismen“, „tierische Organismen“ und „menschliche Organismen“, dazu eine dritte Kategorie „künstliche Formen“, unter die er z. B. Trophäen und Embleme fasst. Abgesehen davon, dass letztere in der textilen Flächengestaltung seltener Verwendung finden, überschneidet sich die letzte Kategorie vor allem mit der zweiten.⁴³

In neuerer Zeit versuchten Susan Meller und Joost Elffers in ihrem Musterkompendium, das sich explizit auf textile Druckmuster bezieht, eine Systematik zu finden: Auch hier sind „Blumenmuster“ zunächst den „Geometrischen Mustern“ entgegen gestellt, des Weiteren finden sich aber auch die Kategorien „Genreszenen“, unter die hier z. B. auch die „heraldischen Motive“ und Trophäen fallen. „Ethnische Motive“ und „Kunstabbewegungen und Epochen“ sind als weitere

39 s. z. B. Johannes Itten, Josef Albers.

40 Franz Sales Meyer: Handbuch der Ornamentik, Erstausgabe Leipzig 1888, sowie ders.: Farben und Farbenharmonie, Esslingen 1921.

41 Dieser Problematik näherte sich Itten allerdings als Pionier am ehesten. Doch bot er vorrangig Techniken zur Musterfindung, also eher eine praktische Anleitung als eine grundsätzliche Theorie der Mustergestaltung.

42 s. dazu z. B. die Definition von v. Wersin: „Das Ornament kann gegenständlich und nicht-gegenständlich sein, ...“ Wolfgang von Wersin: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, München 1940, S. 6.

43 Meyer, 1921, S. 4 und 5.

Kategorien aufgeführt. Es ist leicht, anhand der kleinteiligen Zusammenstellung der Untergruppen schon im Inhaltsverzeichnis etliche Überschneidungen festzustellen; als Beispiele seien die der „Bäume“ und „Früchte“ in der Kategorie „Genre“ genannt, wogegen „Gräser und Ähren“ zu den Blumenmuster gezählt werden. Auch „Geometrische Formen“ finden sich als Untergruppe zu „Gemusterter Fond“ in dieser Kategorie. „Kettdrucke“ tauchen als Gruppe sowohl bei den geometrischen als auch bei den Blumenmustern auf, sind aber nicht etwa als spezielle technische Ausführungen aufgefasst, sondern stehen gleichberechtigt neben allen anderen Motivgruppen.⁴⁴

Die Problematik der Motivkategorien ist somit weiterhin nicht befriedigend gelöst.

Die Textilindustrie bediente sich für den untersuchten Zeitraum bei der Dessingestaltung ebenfalls einer Einteilung nach Musterkategorien, die aber auch nicht immer gleich bleibend war. Kernpunkte dieser Einteilung sind neben floralen und geometrischen Mustern meist „abstrakte“ Muster, die auf die Nähe zur zeitgenössischen Kunst hinweisen, außerdem sind auch hier häufig Genremuster und orientalisches beeinflusste Muster aufgeführt, deren Benennung aber schon bereits innerhalb dieses Zeitraumes unterschiedlich war. Diese schlagwortartigen Begriffe sind sowohl in Publikationen der Textil- und Modeindustrie als auch in schriftlichen Äußerungen der Verseidag, wie z. B. in den Informationsheften, zu finden.⁴⁵ Dass diese damit festgelegten Kategorien mit den Einteilungen von Mustern in den Kollektionen optisch weitgehend übereinstimmen, zeigt z. B. die Tatsache, dass dort, wo sich Zusammenstellungen von Mustern als Serie finden, auf genau diese Einteilung zurückgegriffen wurde, wenn auch nicht immer auf alle Kategorien gleichzeitig. Prägnante Beispiele dafür sind z. B. die Batikserien der Herbst/Winter-Kollektion 1970/71 des Verseidag-Ateliers: Dort findet sich eine solche Serie mit je einem Entwurf geometrischer, abstrakter, floraler und „orientalischer“ Art.⁴⁶ Es bot sich daher an, die vorliegenden Originalmusterproben aus der Produktion der Verseidag diesen Kategorien zuzuordnen, zu vergleichen und so zu bewerten.

44 Meller und Elffers, 1991, S. 454 und 455.

45 s. z. B. die entsprechende Notiz zum Trend der Dessinierungen: „Insbesondere stellen die sommerlichen Imprimés ihre abstrakten, erweicht geometrischen und stilisiert floralen, ihre vorder-, mittel-, und ostasiatischen oder ihre dem Jugendstil angelehnten Motive in reichen Camaïeu-Colorits gern auf weißen Fond.“ Aus: Vereinigte Seidenwebereien AG, Krefeld (Hrsg.): „man sieht's am stoff“, Heft 6, für Frühjahr/Sommer 1962, (1961), S. 6.

46 unter den 600er-Dessinnummern, Archiv DTM.

1.3 Materielle Grundlagen und methodische Ansätze

Ein unbearbeitetes Konvolut von Objekten aus der materiellen Hinterlassenschaft der Vereinigten Seidenwebereien Krefeld AG, der „Verseidag“, war die Basis, von der diese Arbeit als phänomenologische Untersuchung ausging. Sie resultiert aus der Bedeutung des Verseidag-Unternehmens für die Stadt Krefeld und für das Deutsche Textilmuseum Krefeld als städtische Institution.

Das Quellenmaterial bestand in erster Linie aus originalen Stoffproben, die in der Form größerer Musterabschnitte entweder als Vorlage zu kommerziellen Zwecken oder zur Archivierung dienten. Dieses Material, das zwar chronologisch lückenhaft ist, dank seines großen Umfangs aber doch relevante Aussagen möglich machte, spiegelt die technische und gestalterische Entwicklung des bedruckten Kleiderstoffs der Verseidag-Kollektionen wider. Eine Vielzahl von Musterbüchern und Dispositionsordnern erfüllten bei Erstellung, Vertrieb und Archivierung der Kollektionen organisatorisch den gleichen Zweck und boten für diese Untersuchung vor allem durch schriftliche Anmerkungen zusätzliche Informationen zu Datierung und Interpretation. Allerdings konnten die eingeklebten Musterstücke, wenn sie von geringer Größe waren, weniger zur Beurteilung von Gestaltungskriterien berücksichtigt werden.⁴⁷ Darüber hinaus wurden schriftliche Quellen benutzt, die Auskunft über die kommerziellen Beziehungen, über Marketingaspekte oder die interne Struktur der Verseidag als Unternehmen boten. Einige unveröffentlichte Manuskripte gewährten hierzu wertvolle Ergänzungen. Ein weiterer „Baustein“ innerhalb dieser Quellenkombinatorik war die große Anzahl von Interviews, vor allem mit den ehemaligen Musterentwerferinnen. Diese mündlichen Informationen gaben häufig die entscheidenden Hinweise zum Entstehungsprozess und zur Vermarktung der Stoffe, besonders, wenn sie sich gegenseitig verifizierten.

Ganz gleich wie die Voraussetzungen zur Entstehung eines Musters waren: Immer stand dabei als Ziel die Beurteilung der Optik des Endprodukts im Vordergrund, seine formale Gestaltung und eventuell vorhandene ikonografischen Bezüge, vielfach auch seine wahrnehmungspsychologischen Aspekte. Um in diesem Sinne zu möglichst scharfen Aussagen zu kommen, wurde bei ausge-

47 Das Material befindet sich in erster Linie im Deutschen Textilmuseum Krefeld (DTM).

wählten Beispielen auf eine gründliche Beschreibung Wert gelegt⁴⁸, dazu das dualistische Prinzip des vergleichendes Sehens angewandt.⁴⁹

Aufbauend auf bildrelevanten Elementen stellt das „Vergleichende Sehen“ eine Methode dar, bei der in erster Linie die Präsenz des Visuellen eine Rolle spielt. Es geht hierbei sowohl um einen Vergleich von formalen, bildgestaltenden Zeichen als auch um deren Bedeutung im Bild. Darüber hinaus muss die Vorstellung im Sinne einer Imagination des Visuellen sowie die Verbalisierung, vor allem in Form der Beschreibung, miteinbezogen werden. So dienen auch diese Ansätze dem Erkenntnisgewinn über das Dargestellte.

Für die Methode ist das technische Medium von großer Bedeutung.

Vor der Etablierung der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren daher Reproduktionsverfahren wie z. B. Kupfer- und Stahlstich neben Nachzeichnungen üblich. Aber erst durch die Fotografie mit ihrer weitgehend von der Technik bestimmten und gegenüber den früheren Verfahren weniger subjektiven Bildübertragung wurde das „Vergleichende Sehen“ für die kunstgeschichtliche Forschung fruchtbar. Denn bei aller Variation, die auch bei dieser Darstellungstechnik möglich ist, ist eine authentische optische Wiedergabe eines Kunstwerks am größten. Sie fand daher schon Anfang des 20. Jahrhunderts als Lichtbildprojektion zu didaktischen Zwecken als auch im Buchdruck weite Verbreitung. Etwa zur gleichen Zeit begannen Röntgenbilder das visuelle Spektrum nicht nur im naturwissenschaftlichen Bereich zu erweitern. Sie dienen seitdem auch zu kunstwissenschaftlichen Untersuchungen, etwa bei der Analyse von Kunstwerken, die auf diese Weise Aufschluss zu Intentionen des Künstlers innerhalb des Entstehungsprozess eines Bildwerks geben können. Die verschiedenen Medien können wiederum zu Vergleichszwecken nebeneinander gestellt werden.

Die Vervielfachung bildlicher Darstellungen von der Bedeutung des Themas oder der Optik der einzelnen Bildelementen her bewirkt naturgemäß eine Verstärkung des Gesehenen, das sich in der Erinnerung tiefer einprägt und häufig auch nachträglich abrufbar ist, ohne dass das Kunstwerk vor Augen sein muss. Hierbei ist nicht nur die räumliche Anordnung der Bilder, meist neben- oder

48 Der jeweilige Musterausschnitt wurde dabei mehr oder weniger als optische Einheit aufgefasst, obwohl dies problematisch ist, da es sich um einen meist unvollständigen Ausschnitt ohne kompletten Rapport handelt, der aber dennoch in der Regel die hauptsächlichsten Gestaltungsmerkmale zeigt.

49 Da diese Intention im Mittelpunkt stand, wurde letztlich auch auf eine Katalogisierung der Muster verzichtet.

übereinander, sondern auch eine zeitliche Abfolge in Rechnung zu stellen: Bildelemente scheinen gerade dadurch in der Erinnerung zu einem einzigen visuellen Eindruck zu verschmelzen, der als besonderes Merkmal im Gedächtnis bleibt und eine „Vertrautheit“ mit dem Kunstwerk bewirkt.⁵⁰ In weitergehenden Experimenten wurden außerdem Lichtbilder übereinander projiziert, um den erwähnten Effekt auch optisch zu erreichen.⁵¹ Bei Letzterem geht allerdings die Dynamik der Augenbewegung, die beim Wechsel des Blicks vom einen zum anderen Bild vollzogen wird, verloren. Auch sie kann als eine Qualität in der Aneignung des Gesehenen aufgefasst werden.⁵²

Gegenüber der Fokussierung auf ein separates Bild steht beim Vergleich die Einordnung im Sinne einer Kategorisierung viel stärker zur Debatte. Zunächst ist ohne das „tertium comparationis“ ein Vergleich nicht möglich. Erst durch das Vorhandensein eines Aspekts, der den anvisierten Objekten gemeinsam ist, kann schließlich ein Vergleich stattfinden. Auf dieser Basis ist es möglich, ein Urteil zu fällen. Eine Systematisierung der Vergleichskategorien wurde hierzu von Max Brethfeld 1931 vorgenommen, der das „Vergleichende Sehen“ allerdings vor allem als Augenschulung und „Geschmacksbildung“ ansah und als Mittel im Unterricht angewendet wissen wollte. Brethfeld unterschied bei der Darstellung der Vergleichselemente zwischen „schlecht und gut“, „gut und besser“ und „gut und auch gut“. ⁵³ Im Fokus standen hierbei nicht zuletzt auch kunstgewerbliche Erzeugnisse.⁵⁴

Hinsichtlich der Zusammenstellung von Vergleichsobjekten geht in jedem Fall bereits eine Auswahl voraus.

50 s. dazu den Hinweis von Thomas Hensel, der sich auf die Ausführungen von Herman Grimm beruft. T. Hensel: Aby Warburg und die „Verschmelzende Vergleichsform“. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hrsg.): Vergleichendes Sehen, München 2010, S. 471. Nach Herman Grimm: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesung über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons (1892), in: ders., Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte, Berlin 1897, S. 276–395, S. 280.

51 s. Hensel mit dem Verweis auf Aby Warburg, ebd. in Bader, Gaier und Wolf, 2010.

52 s. dazu Marcel Finke: Bild, Differenz und (Un-)Vergleichbarkeit. Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert. In: Bader, Gaier und Wolf, 2010, S. 257.

53 Max Brethfeld: Vergleichendes Sehen im Dienste der Augen-, Geistes- und Geschmacksbildung. In: Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung, 45. Jahrgang, 1931, Heft 1, S. 124–128, hier S. 125.

54 ebd., S. 124.

Die Frage danach, was eigentlich verglichen werden soll, orientiert sich schließlich an einer Zielvorstellung. Die Vorauswahl der dazu dienenden Vergleichsobjekte kann aber nur dann getroffen werden, wenn bereits eine visuelle Vorstellung besteht. Die Imagination vor dem Vergleich hat unter diesem Blickwinkel jedoch bereits etwas Manipulatives. Besonders Praktiken, die eine „Aufbereitung“ des optisch Darzustellenden vornehmen, z. B. bei plastischen Objekten die Wahl der fotografischen Perspektive, sind daher bei nicht genügend Umsicht als manipulativ zu betrachten.

Nicht unproblematisch ist auch die Konzentration auf einzelne Betrachtungspunkte. Sie verstellt u. U. den Blick für den großen Zusammenhang. Es sind immer einzelne Aspekte, die hierbei „privilegiert“ werden.⁵⁵ Die Festlegung auf den Vergleich einzelner Aspekte kann bei Kunstwerken an einer mehrdeutigen Aussage, bzw. einer, die vom Künstler intendiert unspezifisch gehalten wurde, interpretatorisch vorbeilaufen. Allerdings macht das Herausstellen von bildimmanenten Einzelheiten auch Sinn: Als semiotische Ansatzpunkte können sie so andererseits ebenso zur Bedeutung des gesamten Bildinhalts führen. „Vergleichendes Sehen ist damit sowohl Sichtbarmachungs- als auch Unsichtbarmachungstechnik.“⁵⁶

Als Erkenntnismethode führt das „Vergleichende Sehen“ schließlich vom Visuellen zur Verbalisierung. Die Nennung der Vergleichsaspekte muss also zwangsläufig stattfinden, seien es zunächst lediglich zeichenhafte oder weitergehend inhaltliche. Das Fixieren auch einzelner zeichenhafter Bildelemente in der Beschreibung des Gesehenen ist sinnvoll und dient zu ihrer Etablierung als Bedeutungsträger wie auch als didaktisches Mittel.

Das „Vergleichende Sehen“ wurde in kunstwissenschaftlicher Hinsicht vor allem von Heinrich Wölfflin entwickelt und angewandt. Seine auf gegensätzlichen Anschauungspunkten basierende Methode bezieht sich sowohl auf visuelle als auch auf verbale Elemente, die adäquat miteinander verbunden sind. Schlagwörter wie „das Lineare und das Malerische“, „Fläche und Tiefe“, „geschlossene und offene Form“ etc. charakterisieren die optischen Phänomene und

55 so Johannes Grave: Der semiotische Schatten des vergleichenden Sehens. Zu Goethes Falten-Philologie. In: Bader, Gaier und Wolf, 2010, S. 282.

56 Vera Dünkel: Vergleichendes Röntgensehen. Lenkungen und Schulungen des Blicks angesichts einer neuen Art von Bildern. In: Bader, Gaier und Wolf, 2010, S. 377.

kennzeichnen ihre Eigenschaften sprachlich in scharfer und damit deutlicher Abgrenzung.⁵⁷

In Orientierung an diese Ausführungen wurden die vorliegenden Stoffmuster analysiert. Dabei bot sich die Untersuchungsmethode schon deshalb an, weil die Vergleichsobjekte selbst in ihrer Form als Stoffmusterschnitt mit vielfach sehr ähnlichen Maßen in Bezug zueinander positioniert werden konnten, ein seltener Fall für die Anwendung der Methode. Die Übertragung in die literale Darstellung konnte unter kaum geänderter Form, also ohne große Umgestaltung oder Bearbeitung, mithin ohne größeren Authentizitätsverlust bewerkstelligt werden.

In Gegenüberstellung zur freien Kunst erschlossen sich durch die Vergleichsmethode mehr und deutlichere Aspekte in der Darstellung als zunächst erwartet und Intentionen der Mustergestalterinnen und -entwerferinnen sowie kommerzielle Ansprüche bekamen klarere Umrisse.

Über diese formal-methodische Handhabung hinaus diente zur Beurteilung des gestalterischen Niveaus unter inhaltlichen Gesichtspunkten zunächst das Aufzeigen der Beziehungen von Kunst und Design, bzw. des Umgangs von Künstlern mit den Gegebenheiten der Industrie als Rahmen. Später, da nun relevanter, bezog sich der Vergleichsrahmen auf die Designvorbilder aus Haute Couture und Prêt-à-porter. Hierbei trat zunehmend auch der Verwendungszweck des einzelnen Stoffes ins Blickfeld. Wo das Material vorhanden war, konnte dieser funktionale Aspekt anhand von Fotos vollzogen werden, obwohl dieser Sprung in ein anderes Anschauungsmedium, das Kleidung und Trägerin lediglich flächig abbildet, nicht unproblematisch ist. Damit wurde der Bezugsrahmen jedoch wiederum erweitert, was zur Beurteilung eines Stoffmusters hilfreich war.

Der Kern der Zeitspanne, der ausschlaggebend für die empirische Untersuchung von Kleiderstoffen war, umfasst die Jahre zwischen 1919/20 und 1979/1980. Er ergibt sich aus dem Zeitraum, in dem bei der Verseidag Oberbekleidungsstoffe produziert wurden, bzw., in dem unter der Firmenbezeichnung „Verseidag“ solche Stoffe hergestellt und vertrieben wurden. Diese Zeitspanne konnte chronologisch in drei relevante Abschnitte eingeteilt werden. Die Vielfalt der Stoffe in dem relativ langen Herstellungszeitraum ließ hier einerseits die Konzentration auf Bekleidungsstoffe, also den Ausschluss von Unterwäschestoffen, Krawattenstoffen etc., die auch im Rahmen dieser Firmenvereinigung produziert

57 s. vor allem in H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, hier zitiert nach der 2. Auflage, München 1917, Inhaltsverzeichnis, S. XI.

wurden, als sinnvoll erscheinen und andererseits eine weitgehende Konzentration auf bedruckte Stoffe zu, da an ihnen die Entwicklung in Herstellung und Gestaltung am deutlichsten hervortritt.⁵⁸ Außerdem ist bei der weniger technikabhängigen Art der Druckmusterung im Gegensatz zur Webmusterung die künstlerische Gestaltungsfreiheit naturgemäß größer. Darüber hinaus darf die Zeit um die Mitte des 20. Jahrhunderts als eine höchst ergiebige Periode für den Textildruck angesehen werden, besonders, was seine Verwendung für Kleiderstoffe angeht. Nicht zuletzt die Komplexität der Gegebenheiten in Technik und Gestaltung in dieser Zeit waren Herausforderung und Anreiz für die vorliegende Arbeit.

1.4 Die Verseidag als Unternehmensbeispiel

Die in Krefeld seit dem 17. Jahrhundert sich etablierende Seidenwarenindustrie gelangte im 19. Jahrhundert zu voller Blüte und war besonders gegen Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts trotz aller Umstellungen auf die Mechanisierung der Weberei sehr erfolgreich.

Mit der Rohstoffverknappung gegen Ende des Ersten Weltkrieges, das hieß für Krefeld: mit der ausbleibenden Lieferung der Rohseidenimporte⁵⁹, war diese selbst weltwirtschaftlich so bedeutende Zeit zunächst vorbei. Bald nach Kriegsende schlossen sich daher eine Reihe von Betrieben der Krefelder Textilindustrie zu einem Großunternehmen, der „Vereinigten Seidenwebereien AG, Krefeld“, zusammen.⁶⁰

Schon im Laufe der 1920er Jahre vergrößerte sich der Verbund von ursprünglich 4 Seidenwebereien um weitere Betriebe, die, was den textilen industriellen Herstellungsprozess betrifft, Hand in Hand arbeiten konnten. Die hierbei entstandenen Produkte, insbesondere Oberbekleidungs- und Krawattenstoffe, erreichten eine exzellente Qualität und wurden weit über die Grenzen Krefelds in alle Welt vertrieben. Sie bestätigten somit aufs Neue den guten Ruf der Krefelder Textilindustrie. Insofern kann das üblicherweise mit der Kurzform

58 Somit sind auch jene speziellen Techniken ausgeschlossen, die hier und da unter dem Stichwort „Drucktechnik“ oder „Stoffdruck“ zu finden sind, und die eine Gestaltung der Stoffoberfläche allein durch physikalische oder chemische Verfahren hervorrufen, wie z. B. Gaufrieren, eine Pressmusterung durch Einwirkung von Hitze unter starkem Druck.

59 Thönnissen, 1993, S. 19.

60 Wüst, VERSEIDAG-Überblick, 1987, S. 3.