

# Nur nachgemacht?

Textile Imitationen als ästhetisches,  
modisches und ökonomisches Prinzip in der  
Seidenweberei des 18. Jahrhunderts

Anja Kregeloh

Textilien als hochgradig den Moden unterworfen und – vor allem in Form von Kleidung – öffentlich sichtbare Prestigeobjekte wurden im Zeitalter des bürgerlichen Aufstiegs oft kommentiert und kritisiert. Daher eignen sie sich als Untersuchungsgegenstand im Themenfeld der Imitations- und Repräsentationsstrategien. Das Verhältnis von *imitatio* und *innovatio* im gesellschaftlichen und kulturellen Habitus von Aufsteiger:innen legt Philipp Zitzlsperger in seinem einführenden Beitrag über innovative Tendenzen von Parvenüs dar. Zur Annäherung an den Begriff der Imitation im 18. Jahrhundert beleuchtet der vorliegende Beitrag zeitgenössische Äußerungen zum Thema der Nachahmungen im heutigen Verständnis des Kopierens, aber auch als ästhetischen Ausdruck und damit als Innovationsfaktor. Dem wird die stilkritische Analyse ausgewählter Objekte aus der Sammlung an Seiden des 18. Jahrhunderts im Deutschen Textilmuseum Krefeld (DTM) gegenübergestellt.

Im 18. Jahrhundert verlor die Hofkultur ihre Vorbildwirkung im Hinblick auf modische Kleidung und andere Statusobjekte, die repräsentative aristokratische Öffentlichkeit wurde durch eine bürgerliche verdrängt. Dadurch differenzierten sich künstlerische Ausdrucksformen und ihre Zuordnung zu gesellschaftlichen Kreisen, vermischten sich aber auch.<sup>1</sup> Doch bereits lange zuvor hatte das Imitieren der Nutzung von Prestigeobjekten, insbesondere von Kleidung höherer Schichten, um das eigene

1 Vgl. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt, Neuwied 1962. Weiterführend auch z.B. John Styles, Fashion and Innovation in Early Modern Europe, in: Fashioning the Early Modern. Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500–1800, hg. von Evelyn Welch, New York 2017, S. 33–55. 2 Weiterführend: Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods, hg. von Maxine Berg und Elizabeth Eger, Basingstoke/New York 2003. 3 Molière, Le Bourgeois Gentilhomme, in: Œuvres Complètes,

Ansehen zu erhöhen, den Effekt einer steten, wenngleich jeweils nur temporären, bisweilen sogar nur scheinbaren Verwischung gesellschaftlicher Grenzen.<sup>2</sup> Im 17. und im 18. Jahrhundert gewann das Phänomen gesellschaftlich an Bedeutung, wie sich in der Literatur der Zeit feststellen lässt. Anschaulich schilderte Molière (gest. 1673) in der 1671 erschienenen Ballettkomödie ›Der Bürger als Edelmann‹ das Bestreben des wohlhabenden Kaufmanns Jourdain, in den Adel aufzusteigen. Der Versuch, die Kleidermoden jeweils höherer Gesellschaftsschichten nachzuahmen, wird dabei als »vanité sotté«<sup>3</sup> bezeichnet, als lächerlich verspottet.

In seiner ›Fable of the Bees‹ von 1714 ist das Imitieren der Vertreter:innen höherer Schichten mithilfe der Kleidung Teil der Gesellschaftskritik Bernard Mandevilles (1670–1733), dass jeder einfache Arbeiter sein soeben verdientes Geld alsbald dafür ausbebe, sich wie ein »tradesman of substance« zu kleiden. Dieses Verhalten beschrieb der Autor wiederum als Grund für das Distinktionsbestreben insbesondere adliger Frauen, die es beunruhigte, dass Kaufmannsgattinnen und -töchter sich so anzögen wie sie, weshalb die adligen Damen wiederum nach neuen Moden Ausschau hielten.<sup>4</sup>

Dieser Kreislauf aus Imitation und Distinktion regte sowohl den Modewandel als auch die Mobilität von Moden innerhalb der Gesellschaft an. Er ist Grundlage für Georg Simmels oft zitierte und schematisch angewendete ›Philosophie der Mode‹ (1905). Sehr differenziert ging der Philosoph und Aufklärer Christian Garve (1742–1798) in seinem 1792 erschienenen Beitrag ›Über die Moden‹ auf das Thema der Nachahmung von Kleidungsgewohnheiten unter anderem durch gesellschaftliche Aufsteiger:innen ein, was ein etwas anderes Licht auf ihre zeitgenössische Bewertung wirft. Er bemerkte, dass »Kleider ein beständiger Gegenstand der Beobachtung [...] sind. Was am meisten gesehen wird, [...] das kann der Liebhaber des Neuen am leichtesten kopieren.« Kleidung ist die Kunstform, die von ihren Besitzer:innen am öffentlichsten vorgeführt werden kann. Dies schränkte Garve allerdings ein, da vor allem die oberen Stände mehr unter sich seien und daher Modeerscheinungen nur mit Verzögerung auch in andere Gesellschaftsschichten übergangen. Immerhin geschehe dies schneller als beispielsweise die Übernahme von Benimmregeln des Adels in die bürgerliche Gesellschaft.<sup>5</sup> Innerhalb des Wettstreits von Gleichgestellten kämen Neuerungen jedoch immer von Einzelnen und verbreiteten sich dann durch Nachahmung: »Viele bemühen sich Einem, den sie für vortrefflich halten, ähnlich zu werden, weil sie dadurch ihren eignen Wert zu erhöhen hoffen.«<sup>6</sup> Und dies sei in besonderem Maß möglich in einer »gemäßigten Monarchie«, nämlich einer Gesellschaft mit differenzierten Schichten, in der die Unterschiede nicht so groß sind, sodass die Hoffnung des Aufstiegs in die nächsthöhere Schicht gerechtfertigt ist.<sup>7</sup> Dabei betonte er jedoch, dass nicht jede Art von Luxusobjekten ihre Besitzer:innen auszeichne: »Der mit Ausstellung unveränderlicher, aber sehr kostbarer Dinge getriebne, ist der Luxus roher Völker und barbarischer Zeitalter. Er befriedigt weder die Sinne noch beschäftigt er die Einbildungskraft. [...] Aber der Luxus, der mit den unaufhörlich sich verändernden Producten des Kunst- und des Handwerksfleißes getrieben wird, setzt voraus, daß man über seine Gefühle und Bedürfnisse raffinirt habe.«<sup>8</sup> Eine gewisse Kennerschaft und überlegte Erwerbung gehörten also auch dazu, damit der Besitz von Prestigeobjekten Anerkennung verdiente. Die unreflektierte Nachahmung, hier der Zurschaustellung von Kleidung, verurteilte Garve ebenfalls: »Die Modethörin urtheilt nicht über ihren Putz, sie wählt nicht: sie äfft nur nach.«<sup>9</sup>

Auch zur Persönlichkeit des gesellschaftlichen Aufsteigers hatte Christian Garve eine klare Meinung: »Aber er hat nicht Unrecht, daß er dahin zu gelangen strebt, wo er Vorzüge zu entdecken glaubt. Aber derjenige ist ein Thor, welcher diesen Uebergang aus einer niedrigeren Classe in eine höhere, durch

10 Bde., Amsterdam 1721, Bd. 2: Les Fables d'Ésope, S. 81. \ 4 \ Zit. nach Bernard Mandeville, Fable of the Bees, hg. von T. Ostell, London/Edinburgh 1806, S. 70, URL: <https://gutenberg.org/files/57260/57260-h/57260-h.htm> [Zugriff: 28.4.2022]. \ 5 \ Christian Garve, Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben, Breslau 1792, S. 116–294, hier S. 179. \ 6 \ Garve (wie Anm. 5), S. 119. \ 7 \ Ebd., S. 126. \ 8 \ Ebd., S. 222–223. \ 9 \ Ebd., S. 267.

Nachahmung des Putzes und des Luxus dieser letztern sich zu erleichtern einbildet. – Er verräth dadurch erstlich zu sehr seine Begierde. [...] Man lügt eben so wohl, wenn man sich über seinen Stand kleidet, oder die Moden eines höhern Standes an sich trägt, als wenn man sich einen vornehmern Nahmen giebt.« Dieses Urteil schränkte Garve ein, indem er eine gewisse intelligente Anpassungsfähigkeit an verschiedene gesellschaftliche Kreise als positive Eigenschaft hervorhob: »Denn das bloß mechanische Nachmachen der Gewohnheiten und Sitten, die man von Jugend auf gesehen hat, wenn sie auch die vortreflichsten wären, kann keine große Tugend seyn, so wie es keine großen Talente fordert. [...] Aber was einen höhern Grad sowohl von Beobachtungsgabe, als von feiner und menschlicher Empfindung anzeigt, ist, wenn man sich, in gleichgültigen und willkürlichen Dingen, die doch zugleich in jeder Classe durch ihr eigne Conventionen ausgemacht sind, den Personen, unter denen man ist, gleichstellt, und verschiedene Rollen, höhere und niedrigere, auf eine gleich anständige, edle und natürliche Art zu spielen weiß; – wenn man die bürgerlichen Sitten unter Bürgern beybehält, indem man das Gemeine davon absondert, – und dem Adel durch adlige Sitten näher tritt, ohne die Anmaßungen zu zeigen, die der Stolz oft damit verbindet.«<sup>10</sup>

In dem Prinzip der Anpassung ist ein gewisses Paradoxon enthalten: Der Mode als sichtbarem äußeren Zeichen der (angestrebten) Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht zu folgen, also Neuerungen anzunehmen, bedeutet auf der einen Seite Ablehnung der Konformität, aber auf der anderen Seite gehört es zum Wesen der Mode, genau dieses Verhalten zu imitieren. Elena Esposito bezeichnet dies treffend als Gleichzeitigkeit von Konformität und Abweichung.<sup>11</sup> Und sicher liegt darin auch der Grund dafür, dass der Kreislauf aus neuer Mode, Imitation und Distinktion als Motor für die Beschleunigung der Moden diene.

Mit seiner wachsenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedeutung nahm das Bürgertum zunehmend Einfluss auf Kultur, Mode und Geschmacksbildung. So konnten auch Kleidungsstücke, die aus der Arbeitskleidung stammten, wie beispielsweise der *Caraco*, ein Oberteil für Frauen, von der modebewussten bürgerlichen Oberschicht und dem Adel übernommen werden, also in eine Richtung, die der Modezyklus- bzw. *Trickle-down*-Theorie Georg Simmels entgegenläuft.<sup>12</sup> Inwiefern daran jedoch Aufsteigerpersönlichkeiten Anteil hatten, lässt sich modehistorisch nach derzeitigem Kenntnisstand nicht feststellen.

## Ästhetik und Ökonomie der Nachahmung

Die heutige negative Konnotation der vestimentären Imitation als Kopie ohne eigene gestalterische Leistung, als minderwertiger Abklatsch geht wohl ein Stück weit auf Immanuel Kant (1724–1804) zurück, der Mode als Nachahmung beschrieb, um sie von Kunst zu unterscheiden, die eine »Beurteilungsfähigkeit« bei den Rezipient:innen erfordere.<sup>13</sup> Im 18. Jahrhundert wurde das Imitieren jedoch längst nicht so negativ gesehen. Sulzers »Allgemeine Theorie der schönen Künste« unterschied etwa zwischen dem Nachahmen aus Ideenlosigkeit, das einem Nachäffen gleichkomme, und dem Auswählen, Reflektieren und Verändern dessen, was nachgeahmt wird, um ein neues Originalwerk hervorzubringen. Dazwischen liege die »ängstliche Nachahmung«, die zwar bewusst Vorbilder auswähle,

↘ 10 ↘ Ebd., S. 274–275. ↘ 11 ↘ Elena Esposito, Originality through Imitation. The Rationality of Fashion, in: Organization Studies 32, 2011, H. 5, S. 603–613, hier Abschnitt V. ↘ 12 ↘ Georg Simmel, Philosophie der Mode, in: Moderne Zeitfragen, 11, 1905, S. 5–41. Siehe dazu auch Philipp Zitzlspergers Text »*Imitatio* oder *innovatio*? Eine andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs« in diesem Band. ↘ 13 ↘ Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798), hg. von Wolfgang Becker, Stuttgart 1983, S. 185. ↘ 14 ↘ Siehe Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 3, 2. Auflage, Leipzig 1793, Artikel »Nachahmung«. ↘ 15 ↘ Antoine-Nicolas Joubert de l’Hiberderie, Le dessinateur, pour les fabriques d’étoffes d’or, d’argent et de soie, Paris 1765, Vorwort, S. xii. ↘ 16 ↘ Shai-Shu Tzeng, Imitation und Originalität des Ornamentdesigns. Studien zur Entwicklung der kunstgewerblichen Musterbücher

aber auch deren Mängel übernehme und somit in neuem Kontext keinen Sinn mehr ergebe. Das in der Kunst der Zeit verfolgte Ziel der Naturnachahmung gehe ebenso wenig bis in unnötige Details, sondern konzentriere sich auf das, was der Aussage diene.<sup>14</sup> Der Entwerfer Antoine-Nicolas Joubert de l'Hiberderie beschrieb in seinem Handbuch ›Le dessinateur‹ die fast schon emotionale Wirkung einer gelungenen Naturnachahmung am Beispiel des Seidenentwerfers Jean Revel (1684–1751), der auf eine besonders geschickte Weise Halbtöne erzeugen könne (»[...] il forma si heureusement ces demi-teintes, qu'il donna ce moëleux, ce tendre qui imite la nature«).<sup>15</sup>

Es zeigt sich hier eine andere, kreativere Einstellung gegenüber Originalität als die heutige. Shai-Shu Tzeng ging sogar so weit, einen klaren Umbruch im Ornamentdesign festzustellen: Im 18. Jahrhundert sei die Nachbildung gelungener Formen befürwortet worden, im 19. Jahrhundert hingegen die Imitation als unkünstlerisch abgewertet.<sup>16</sup> Ob diese Unterscheidung so klar zu treffen ist, lässt sich diskutieren, da unreflektiertes Nachahmen bereits im 18. Jahrhundert verpönt und Imitieren eher als Inspiration für eigene Ideen akzeptiert war. Dagegen waren die Übernahme und Weiterentwicklung erfolgreicher Muster in europäischen Textilproduktionsstätten des 18. Jahrhunderts auch aus arbeitsökonomischen Gründen durchaus üblich. So berichtete etwa die Korporation der Seidenweber in Lyon 1725, dass die Fabrikanten trotz ihrer Überzeugung, dass Neuheiten ihren Reiz hätten, immer wieder an Varianten ihrer Stoffe arbeiteten und dass sie dazu der Nachfrage folgten. Sie schickten ihre Zeichner jedes Jahr nach Paris, wo sie die Entwürfe studieren sollten, die bei den Konsument:innen mit dem besten Geschmack beliebt waren, und perfektionierten die erfolgreichsten Entwürfe.<sup>17</sup>

In England wurde die Imitation hervorragender ausländischer Produkte durch die *Society of Arts* gefördert, die 1756 beispielsweise Gewebe aus Marseille und Indien als Vorbilder für Nachahmungen vorschlug.<sup>18</sup> Ziel war eine Absatzsteigerung der landeseigenen Produkte. Erst 1787 gab es ein erstes Kopierrecht in England für Textildrucke, das sich jedoch nur auf den Produzenten bezog, nicht auf den Entwerfer. Ein Urheberrecht war zu der Zeit noch nicht bekannt. Im Gegenteil, man empfand es als Auszeichnung für einen Künstler, wenn dessen Arbeiten nachgeahmt wurden. Joubert de l'Hiberderie schrieb weiter über Revel: »Il eut la gloire de voir de grands hommes parmi ces imitateurs.« (»Er hatte die Ehre, von großen Künstlern imitiert worden zu sein.«)<sup>19</sup>

Die Orientierung der europäischen Textilhersteller an Erzeugnissen anderer Webereizentren rief natürlich auch Imitationen von – vermeintlich – länders- oder ortstypischen Geweben hervor. Bereits seit dem 16. Jahrhundert bemühten sich französische Weber, italienische Textilien zu imitieren, im 17. und 18. Jahrhundert ist dies insbesondere noch in Tours festzustellen. In Gewebenamen, wie ›*Gros de Naples*‹, ›*Venitiennes*‹, ›*Ras de Sicile*‹, schlugen sich die ursprünglichen Herkunftsorte nieder und wurden teilweise zu Technik- und Musterbezeichnungen. In ihnen schwang noch der Eindruck der Exklusivität schwer verfügbarer Importwaren mit, wohl auch um den Verkauf anzukurbeln. Im 18. Jahrhundert hatten sich die französischen Werkstätten zu den wichtigsten Erfindern von gemusterten Seiden entwickelt, die wiederum insbesondere in England, den Niederlanden, aber auch in Italien imitiert wurden. Aus diesem Grund ist die Herkunft europäischer Seiden anhand der Textilien selbst in vielen Fällen kaum unterscheidbar.

von 1750 bis 1900 in Frankreich, Deutschland und besonders England (Beiträge zur Kunstwissenschaft 54), München 1994, S. 66.  
17 »Les fabricans françois, persuadez que la nouveauté a des charmes, s'appliquent sans cesse à varier les nuances et les desseins de leurs étoffes, et pour le faire avec succes ils suivent la consommation, ils envoient chaque année leurs dessinateurs à Paris pour examiner ce qui a plus d'avantage aux personnes du meilleur goût et sur les idées qu'ils prennent dans cette capitale ils travaillent à de nouveaux desseins lesquels ils tâchent de perfectionner ce qui a déjà paru le plus parfait et de conformer ce qu'ils inventent à ce qui a le plus flatté le goût du public.« Zit. nach Peter Thornton, *Baroque and Rococo silks*, London 1965, S. 18, Anm. 2.  
18 Siegfried Gronert, *The best Patterns at the cheapest Vate. Studien zum englischen Design im 19. Jahrhundert*, Diss. Köln 1989, S. 23–24.  
19 Joubert de l'Hiberderie (wie Anm. 15), Vorwort, S. xii.



Abb. 1 Jean Revel, Lampas, 1732/33,  
Deutsches Textilmuseum Krefeld,  
Inv.-Nr. 03294



Abb. 2 Seidentaft mit Metallbroschierung, frühes 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 00924

Dies betrifft auch die Produktion der Krefelder Seidenverlage. So zählte Engelbert vom Bruck (1739–1813), Kontorist der Firma von der Leyen, 1784 mehrere in der Firma produzierte Gewebe auf, deren Namen eine fremde Herkunft suggerierten: »Sammet nach Genueser und Holländischer Art«, »Grosdetour«, »Ras de et Maur« [eigentlich: Ras de Saint Maur, Anm. d. Verf.], »Ras d’Angleterre«, »Ras de Prusse«, »Serge de Rome«, »Pecking«, »alle Gattungen von Holländischen Neh=Stepum, Strickseide, Korden ec.«<sup>20</sup> Schriftlich belegt ist eine Auseinandersetzung mit der Firma C. & J. Floh wegen der Produktion »gestreiften italienischen Tafts«, auch bezeichnet als »taffetas rayé et changeant«.<sup>21</sup> Für das Jahr 1775 ist schließlich das Monopol der Firma Friedrich und Heinrich von der Leyen auf diese Gewebeart belegt.<sup>22</sup> Bereits 1763 hatte die Firma das Monopol auf die Herstellung von »Soesjes«.<sup>23</sup> Die Bezeichnung war sowohl für einen florartigen, in Ostindien erfundenen Baumwollstoff mit seidenen Streifen als auch für chinesische blau-weiß gestreifte seidene Krepptücher gebräuchlich.<sup>24</sup> Unter dem Lemma »Pequin« erwähnte die »Oekonomische Encyklopädie« von Krünitz 1808: »Diese Zeuge werden jetzt auch in Frankreich, in der Schweiz, in Deutschland, unter andern zu Crefeld, in der van der Levenschen [damit muss die Fa. von der Leyen gemeint sein, Anm. d. Verf.] Fabrik recht gut nachgemacht.« Dies zeigt, dass man von einer lokalen Bezeichnung keineswegs auf eine Produktion in dem betreffenden Land schließen kann, sondern dass vielmehr ein bestimmtes Produkt damit gemeint war. Ob dessen Erfindung an dem genannten Ort lag, bleibt in vielen Fällen im Dunkeln.

Englische Seiden wurden hingegen wohl aus Qualitätsgründen eher nicht imitiert, laut dem Kunstkritiker und Maler von Miniaturporträts Jean André Rouquet (1701/1703–1758/59) konnte man sie am Fehlen von Geschmack und Komposition sowie an der Verteilung schlecht abgestufter Farbtöne ohne Kontraste, ohne Kraft und ohne künstlerische Inspiration erkennen.<sup>25</sup> Das heißt, Zeitgenossen waren vorgeblich in der Lage, englische Seiden zu erkennen.

\ 20 \ Engelbert vom Bruck, Von der Herrlichkeit und Stadt Krefeld im Fürstentum Meurs, in: Westphälisches Magazin zur Geographie, Historie und Statistik, 1, 1784, H. 4, S. 175–182, hier S. 182. Die Schreibfehler der Publikation wurden hier übernommen. Bei der Veröffentlichung der gleichen Aufzählung in der »Oekonomischen Enzyklopädie« von Johann Georg Krünitz 1789 unter dem Lemma »Krefeld« wurden sie korrigiert, vgl. das vollständige Zitat in Isa Fleischmann-Hecks Text »Luxusstoffe versus »Modestie der Alten« – Krefelder Miniatursamte des späten 18. Jahrhunderts« in diesem Band. \ 21 \ Peter Kriedte, Taufgesinnte und großes Kapital. Die niederrheinisch-bergischen Mennoniten und der Aufstieg des Krefelder Seidengewerbes, Göttingen 2007, S. 255. \ 22 \ Ebd., S. 261. \ 23 \ Ebd., S. 238. \ 24 \ Max Heiden, Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus, Stuttgart 1904, Lemma »Soesjes: Soesjes, Susjes, Süsjes«. \ 25 \ Jean André Rouquet, L’état des arts, en Angleterre, Paris 1755, S. 113: »à leur défaut de goût & de composition & à la distribution des couleurs mal nuancées, sans opposition, sans force, & sans art, quoique très-belles en elles-mêmes«.



**Abb. 3** Seidentaft mit Droguet-Imitation, 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 01820

## Modisches Verhalten

Die zeitgenössische Kritik modischer Nachahmung bezieht sich in der Regel auf die Handlung selbst, die Kleidungsgewohnheiten, geht aber selten in konkrete Details, welche Merkmale von Geweben und Kleidung dies betrifft. Einige Aufschlüsse darüber bieten Modezeitschriften. So wurde 1798 etwa das Karomuster, das zu der Zeit noch als »gewürfelt oder gegattert (quadrillé)« beschrieben wurde, zu einer im ›Journal des Luxus und der Moden‹ diskutierten Modeerscheinung. Seine Verbreitung lag laut der Erläuterung des Autors an der Nachahmung eines besonderen historischen Vorbilds und dessen Adaption für modische Kleidung: »Der Ursprung dieser Mode ist in einem Komplimente zu suchen, das einige Damen vom ersten Stande dem großen Seehelden Duncan, der ein Schottländer ist, dadurch machten, daß sie im Muster ihrer Klaidungsstoffe den kreuzweis gestreiften Zeug der Hochländer oder Bergschotten nachahmten, der bey diesen noch jetzt allgemein herrschende Nationaltracht ist.«<sup>26</sup> Zwei Jahre später wurde das Zitieren älterer spanischer Mode mit Spitzenkragen kritisiert: »Diese aus den guten Tagen unserer Großmütter wieder aufgewärmte Mode kleidet nur Wenige gut, und hat ein fantastisches oder theatrales Ansehen.«<sup>27</sup> In beiden Fällen geht es um die Übernahme von veralteter bzw. lange zur regionalen Tracht gehöriger Kleidung in aktuelle Moden.

Bereits 1788 mokierte man sich über die französische Mode, alle möglichen Kleidungsstücke und Accessoires mit orientalischen Bezeichnungen zu versehen, um sie als ›exotische‹ Stile nachahmende Neuigkeiten anzupreisen, auch wenn sie eigentlich gar keine neuen Erfindungen seien: »Alles ist jetzt à la Tipoo-Saib oder à l'Indienne, alle Poufs und Hauben haben jetzt eine gewisse orientalische Form, und unsere ächten Pariserinnen [...] sind jetzt ganz in Bengalen, in Malabar, auf Ceylon und im Marrhatten-Lande zu Hause. Ich kann nicht sagen, dass ich an allen diesen orientalisierten Kleidern, Redingotes, Poufs und Hauben die bisher gewöhnliche Form nur im Geringsten verändert fände ... Hier in Paris ists schon genug, nur den Nahmen zu ändern [...]«<sup>28</sup>

Neben der Nachahmung als modischer Handlung lässt sich auf materieller Ebene untersuchen, welche Imitationsstrategien an originalen Seidengeweben und Kleidungsstücken direkt abgelesen werden können, das heißt in ihrer Gestaltung, nicht in ihrer Verwendung. Wichtiger noch als neue Schnittformen waren die Erfindung immer neuer Muster sowie die Verwendung neuer Materialien wie Baumwolle, Mischgewebe und leichter Seidenstoffe, die den Modewandel im 18. Jahrhundert maßgeblich bestimmten.<sup>29</sup>



Abb. 4 Mädchen- oder Frauenhaube, 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 28223

## Textile Überlieferung

Bei den erhaltenen Originalen ergibt sich ein sehr differenziertes Bild von Imitationen, Nachahmungen und Adaptionen, die sich auf Materialien und Techniken, auf Stile und Muster beziehen können. Dabei ging es keineswegs nur darum, einen erschwinglicheren Ersatz, etwa für in der Herstellung sehr aufwendige Gewebe oder kostbare Rohmaterialien, zu schaffen. Vielmehr rufen die Textilien ein Spiel mit der Wahrnehmung hervor oder erforderten von den Zeitgenoss:innen gar eine kennerschaftliche Betrachtung, um überraschende Effekte zu erzielen.

Der Seidenentwerfer und -produzent Philippe de Lasalle (1723–1804) gewann 1779 einen königlichen Preis für *découvertes importantes pour le commerce et les Manufactures*, nachdem er sich gerühmt hatte, die Savonnerie-Teppiche in einem preiswerteren Verfahren zu imitieren. Was er damit genau meinte, ist heute schwer nachzuvollziehen, nachdem sich seine Wandbespannungen in technischer Hinsicht und im Musteraufbau stark von den berühmten Teppichen unterscheiden. Allenfalls erinnert der gerippte Canetillé-Grund etwas an die Textur von Wirkereien. Wahrscheinlich bezog sich seine Aussage auf die Tatsache, dass großformatige gegenständliche Motive in vielen Farben bei gewebten Wandbespannungen neu waren und dass diese daher als repräsentative Alternative zu Tapisserien dienen konnten.<sup>30</sup>

Bei anderen Techniken sind Parallelen und Vorbilder offensichtlicher. Häufig finden sich etwa formale Ähnlichkeiten in den Mustern von Stickereien und komplexen Seidengeweben. Da Stickereien deutlich weniger an das textile Raster gebunden sind als Webmuster, lassen sich Dekore identifizieren, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Technik der Stickerei heraus entwickelt haben und die dann in Gewebeentwürfe übernommen wurden. Oft sind dies abgegrenzte, zusammenhängende Motive mit kurvilinearen Formen. Um 1730 entwickelte Jean Revel in Lyon mit den *points rentrés* eine Webtechnik zur Erzeugung dreidimensionaler Motive durch abgestufte Farbtöne, die zuvor nur in der Stickerei möglich waren. Darüber hinaus wandte er das in der Seidenweberei neue Prinzip der Malerei an, die Schatten von dargestellten Objekten immer auf einer Seite zu zeichnen, wie etwa bei einem Lampas mit Granatäpfeln und Blumen zu sehen (Abb. 1).

Bei einem dunkelroten Taft (Abb. 2) in der Sammlung des Deutschen Textilmuseums Krefeld imitiert das mit goldfarbenen Metallfäden broschiierte Muster typische Gold- und Silberstickereien des frühen 18. Jahrhunderts. Durch die Verwendung von Goldfrisé-Lahn um eine gelbe und Goldlahn um

and Consuming Textiles in the German-speaking World (1500–1900), hg. von Kim Siebenhüner u.a., Wien/Köln/Weimar 2019. \ 30 \ Siehe dazu auch meinen Text ›Steckbrief: Seidene Wandbespannung ›Les Perdrix‹ in diesem Band.





Abb. 5 Unaufgeschnittener Seidensamt  
3. Viertel 18. Jahrhundert, Deutsches Textil-  
museum Krefeld, Inv.-Nr. O3928

eine blassgelbe Seele entstanden zwei verschiedene Goldtöne und leicht unterschiedliche Texturen. Das Muster wurde auf der Stoffbahn in Form gewebt, sodass daraus in wenigen Arbeitsschritten ein Rock zusammengesetzt werden konnte, an dessen Saum sich der Dekor ausrichtet.<sup>31</sup> Die Einrichtung des Webstuhls für ein solches Gewebe ist durchaus aufwendig und übersteigt schnell die Mühe einer Stickerei. Findet jedoch eine Produktion in größeren Mengen statt, kann das Erzeugnis zu einem kostengünstigen und rasch verfügbaren Ersatz für ein besticktes Gewebe werden.

Am Beispiel der in der Mitte des 18. Jahrhunderts außerordentlich beliebten *Droguets* ist zu sehen, dass Imitationen nicht immer in einfacherer Technik oder weniger wertvollem Material ausgeführt wurden. Als *Droquet* werden Gewebe in einem kleinteiligen, regelmäßigen Muster in einer speziellen komplexen Bindung bezeichnet. Bei einem rosa-blauen Taft (Abb. 3) mit zwei verschiedenfarbigen Kettfäden wurde das typische *Droquet*-Muster in relativ einfacher Technik imitiert, und zwar mit Kett- und Schussflottierungen. Dabei laufen Kett- bzw. Schussfäden partiell an der Oberfläche des Gewebes. Auch bei anderen Materialien wurde das typische Muster aufgegriffen, etwa bei einer Haube aus weißem Baumwollkörper mit einer schlichten Weißstickerei in Stiel- und Spaltstich (Abb. 4). Einen unaufgeschnittenen Samt (Abb. 5) aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts hingegen zeichnen eine sehr viel aufwendigere Technik – das Samtgewebe ist noch dazu mit einer Seidenlancierung in den weißen Ornamenten versehen – und ein höherer Materialverbrauch aus als die



Abb. 6 Seidenatlas, Broschierungen  
mit Chenillefäden, Mitte 18. Jahrhundert,  
Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 14113

typischen *Droguets*. Dies war anscheinend ein in der Zeit durchaus beliebtes Verfahren, so beschrieb etwa Joubert de l'Hiberderie die Analogie der Muster unter anderem von *Droquet liséré* und Samt. Es handele sich um sehr ähnliche Gattungen, da man häufig die Übertragung eines Samtmusters in einen *Droquet* und umgekehrt beobachten könne.<sup>32</sup> Dies funktioniere jedoch nicht mit jeder Gewebeart, wenn etwa das Muster eines *Gros de Tours* in Samt übertragen werde, erscheine das gleiche Muster völlig denaturiert.<sup>33</sup>

Es muss also für die Rezipient:innen wahrnehmbar gewesen sein, welches Muster zu welchem Gewebe passte und wenn eine bewusste Übertragung der Charakteristika eines Materials in ein anderes stattfand. Dieses Spiel mit der Wahrnehmung zeigt sich auch in zahlreichen Fell- und Federimitationen des 18. Jahrhunderts, wie zum Beispiel bei einem Männerrock aus Seidensamt mit Leopardmuster von 1785/1790 im Victoria & Albert Museum.<sup>34</sup> Der Flor des Samts fügt eine haptische Komponente hinzu, die an die Textur von Pelz erinnert. Das Muster selbst allerdings versucht mit seinem blauen Grund und den kleinen Flecken nicht, ein echtes Leopardfell naturnah zu imitieren, sondern es erhält seine Originalität durch die Verfremdung.

In der Jahrhundertmitte waren Gewebe mit Fellbändern beliebt, etwa ein rosagründiger Atlas (Abb. 6) mit kleinen streublumenartig verteilten Rosenzweigen und wellenartig angeordneten Fellbändern,

(wie Anm. 15), S. 12. \ 33 \ Ebd., S. 27: »Le genre est si différent, que le même dessein est tout dénaturé, quand un taffetas, un fond d'or se trouvent métamorphosés en velours; [...]«. \ 34 \ London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. T.17-1950.



Abb. 7 *Mexicaine*-Gewebe, Mitte  
18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum  
Krefeld, Inv.-Nr. 01463

die mit blauen und grünen scheinbar flatternden Schleifen verziert sind. Ihre auffallend plastische Gestaltung wird noch verstärkt durch Broschierschüsse mit dunkelbraunem Chenillegarn, das wiederum eine florähnliche Haptik erzeugt. Noch weiter geht die Verzierung eines Manteaus aus den 1760er-Jahren im Victoria & Albert Museum, bei der das gewebte Fellmuster mit Applikationen aus echtem Hermelin kombiniert ist, was die Wahrnehmung mit dem Wechsel zwischen Abbild und Realität noch stärker herausfordert.<sup>35</sup>

Das wahrscheinlich beliebteste Seidenmuster der 1760er-Jahre charakterisieren in Wellen gelegte Spitzenbänder mit dazwischen eingestreuten kleinen Blumensträußchen. Ein *Mexicaine*-Gewebe mit *Cannelé*-Streifen (Abb. 7) weist ein sehr zartes Spitzenband auf, das im Vergleich zu anderen erhaltenen Geweben besonders realitätsnah gezeichnet ist. Oft sind die Bänder etwas steifer, etwa bei einem kräftigen, blauen *Cannelé simpleté*, einem gerippten Gewebe (Abb. 8), das möglicherweise als Wandbespannung entworfen wurde. Das statische Spitzenband und die kräftigen Rosenzweige wirken eher schwerfällig. Durch die häufige Zitation des Spitzenbandmotivs hat sich seine Form selbstständig, abstrahiert und versucht nicht mehr, die duftigen, auf Seidengewebe aufgelegten Spitzen überschichtlicher Kleidung zu imitieren.

Hin und wieder tauchen Spitzenbänder auf Druckstoffen auf, wie etwa auf einem Baumwollgewebe (Abb. 9), das an die im 18. Jahrhundert modischen *Indiennes* erinnert. Die dazwischen angeordneten Blumen in Blau und Rot könnten von chinesischen Chrysanthemen inspiriert sein. Auf dem dunklen Grund wirkt das in Reservedruck dargestellte Spitzenband sehr plastisch. Hier mischt sich also ein europäisches Motiv in die aus Südostasien übernommenen und in Europa adaptierten *Indienne*-Drucke mit Motiven aus der chinesischen Kunst, vor allem Lotusblumen und floralen Ranken. Die Mode war so verbreitet, dass zahlreiche Nachahmungen in unterschiedlichen Drucktechniken entstanden, ohne dass jedoch die Motive immer begriffen wurden.



Abb. 8 *Cannelé*-Gewebe, Mitte  
18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum  
Krefeld, Inv.-Nr. 00878



Abb. 9 Bedrucktes und bemaltes Baumwollgewebe, Mitte 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 04109



Abb. 10 Seidengewebe mit *Indienne*-Muster, 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. O9419



Abb. 11 Seidenstickerei, 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 11988

Sehr interessant ist wiederum die Übernahme des *Indienne*-Musters in andere Techniken. Ein rosa-blau gemustertes Seidengewebe mit weißem Grund (Abb. 10) überführt es entgegen der Mode in die sehr viel aufwendigere figurierte Seidenweberei und in das kostbarere Material. Auch in die Seidenstickerei fand es Eingang, beispielsweise auf einem wohl englischen Gewebefragment mit chinesisch inspirierten Blumen, allerdings mit plastischen Effekten durch abgestufte Farben, die die Stickerei im Gegensatz zum Reservedruck erlaubt (Abb. 11). Eine im Victoria & Albert Museum bewahrte Robe aus Baumwolle mit Seidenstickerei aus Indien zeugt vermutlich von einer Anpassung an den europäischen Markt.<sup>36</sup>

Zahlreiche Seidengewebe lassen im 18. Jahrhundert Motivübernahmen aus Asien erkennen, so auch die sogenannten *Persiennes*. Gemeint sind meist hellgrundige Seiden mit einem oft symmetrischen Muster aus Palmetten, Früchten und anderen floralen Elementen, dessen Aufbau auf Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert zurückgeht. Aufgrund seiner feinen weißen Zeichnung erinnert es an Spitzen, was die ab dem 19. Jahrhundert gängige Bezeichnung als Spitzenmuster erklärt. Palmetten und geschwungene lanzettliche Blätter lehnen sich an persische und türkische Motive an, etwa bei einem in mehreren Fragmenten im Deutschen Textilmuseum erhaltenen, um 1715 bis 1725 entstandenen Lampas mit Gold- und Silberfäden (Abb. 12).<sup>37</sup> Die kleinteilige Binnenzeichnung der Spitzenmuster-Seiden ist vermutlich von indisch-orientalischen und ostasiatischen Vorbildern abgeleitet.<sup>38</sup> Anschaulich machen dies zwei indische Chintze mit Spitzenmustern aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts.<sup>39</sup> Anna Jolly warf anhand dieser Beispiele die Frage auf, ob sie als Beweis für die Verwandt-

36 London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 1324 & A-1901. 37 Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nrn. 15935 und 15947. 38 Vgl. z.B. Jean-Paul Leclercq, From Threads to Pattern Composition, Technique, and Aesthetics, in: A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs (Riggisberger Berichte 14), hg. von Anna Jolly, Riggisberg 2007, S. 139–154. 39 London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. IS.103-1950 und New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 36.90.121.



Abb. 12 Lampas mit sogenanntem Spitzenmuster,  
frühes 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum  
Krefeld, Inv.-Nr. 15935



Abb. 13 Atlas mit sogenanntem bizarren Muster, Anfang 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 01264

schaft zwischen Chintzen und Spitzenmustern dienen oder ob in Indien Chintze nach europäischem Vorbild, möglicherweise für den europäischen Markt, gefertigt wurden.<sup>40</sup> Dann wären die Motive in veränderter Form quasi reimportiert worden. Santina Levey wies 1977 nach, dass Spitzenmuster-Seiden wiederum als Vorbilder für Spitzen dienen konnten.<sup>41</sup> Die Durchsetzungskraft der Spitzenmuster zeigt sich zudem in Gold- und Silberstickereien, die für Hofkleidung und Ornate verwendet wurden.<sup>42</sup> Eine abweichende These besagt, dass Ludwig XIV. zur Unterstützung der französischen Spitzenproduktion Kleidungsstücke erfand, die komplett mit Spitze bedeckt waren, woraufhin sich die Herstellung der Spitzenmuster in Lyon entwickelt habe, um diese Mode zu imitieren.<sup>43</sup> Auf zwei von Martin van Meytens d. J. (1695–1770) gemalten Porträts Maria Theresias (1717–1780) trägt diese ein rosa Kleid mit flächig applizierten Spitzen.<sup>44</sup>

Die Übernahme »exotischer« Motive, insbesondere die sich in der Chinoiserien-Mode äußernde Adaption ostasiatischer Elemente für europäische Luxusprodukte zeigte einen sehr freien und kreativen Umgang mit Vorlagen. Die Chinoiserie in der Gartenarchitektur, der Innenraumdekoration und dem Kunstgewerbe gehörte zu den Statussymbolen des Adels, vor allem in der Zeit des Ancien Régime. In die bürgerliche Kultur drang sie deutlich weniger vor, da sie zunächst ohne entsprechende Beziehungen nicht zu bekommen war, sie ist aber an zahlreichen Beispielen zu belegen.<sup>45</sup> Der Adel hatte Zugriff auf die Manufakturen mit den erforderlichen Technologien, während sich chinesische Originale vor allem in Kaufmannshaushalten mit Handelsbeziehungen nach Asien fanden.<sup>46</sup>

↘ 40 ↘ Seidengewebe des 18. Jahrhunderts, Bd. III: Spitzenmuster (Kat. Riggisberg, Abegg-Stiftung), bearb. von Anna Jolly, Riggisberg 2018, S. 12, S. 56–57. ↘ 41 ↘ Santina M. Levey, Lace and Lace-Patterned Silks. Some Comparative Illustrations, in: Studies in textile history, hg. von Veronika Gervers, Toronto 1977, S. 184–201. ↘ 42 ↘ Beispiele in Kat. Riggisberg (wie Anm. 50), S. 57–59. ↘ 43 ↘ The meandering pattern in brocaded silks 1745–1775 (Ausst.-Kat. Mailand, Ermenegildo Zegna Ancient Textiles Collection), bearb. von Chiara Buss, Mailand 1990, S. 19. ↘ 44 ↘ Um 1755, Kunsthistorisches Museum Wien und Ghent, Rathaus. ↘ 45 ↘ Mareike Menne, Diskurs und Dekor. Die China-Rezeption in Mitteleuropa, 1600–1800, Bielefeld 2018, S. 84–86, S. 90. ↘ 46 ↘ Ebd., S. 339.





Abb. 14 *Pékin*-Gewebe mit *Chiné*-Streifen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 03821

Die chinoise Seidenweberei kennzeichnen fantasievolle, oft mit Rokokoornamenten garnierte Szenarien mit Figuren, Landschaftsausschnitten oder gar bemalten Porzellangefäßen, die ebenfalls begehrte Luxusgüter waren. Chinesische und japanische Motive finden sich stark verfremdet häufig in den sogenannten bizarren Seiden des frühen 18. Jahrhunderts. In abstrakte, sehr lebhaft und farbenfrohe Muster mischen sich beispielsweise immer wieder Schirme und Pagodenarchitekturen. Ein um 1700 entstandener grüner Atlas (Abb. 13) im Deutschen Textilmuseum weist etwa ein Muster aus pagodenähnlichen Formen, Tulpen und anderen floralen Elementen sowie vielleicht auf das Wolkenband zurückgehenden Ornamenten auf.

Als letztes Beispiel sei ein *Pékin liseré*, ein Seidengewebe mit matten und glänzenden Streifen und zusätzlicher Musterung, genannt. Hier wechseln sich *Chiné*-Streifen mit Streublümchen mit breiteren rosagründigen Streifen mit Blumensträußchen und Spitzenbändern ab (Abb. 14). Das bereits besprochene Spitzenband-Motiv in abstrahierter Form ist hier kombiniert mit einer wohl ursprünglich chinesischen Gewebart und der *Chiné*-Technik, die im 18. Jahrhundert in Europa ausgesprochen beliebt war und die Wirkung von indonesischen Ikatn imitiert. Bei diesen wird durch das partielle Färben von Kett- oder Schussfäden durch Abbinden vor dem Weben ein verschwommenes Muster erzeugt. Bei *Chiné*-Geweben werden die Kett- und/oder Schussfäden vor dem Weben bedruckt.

In historischen Quellen kann sich die Bezeichnung *chiné* allerdings auch auf Entwürfe beziehen, die in irgendeiner Weise fernöstlich inspiriert sind. In der Frühen Neuzeit differenzierte man Herkunftsbezeichnungen nicht immer, wodurch bisweilen Objekte aus der Levante, der Türkei, China, Indien und Persien durcheinandergebracht werden konnten. Insbesondere chinesische und indische Muster wurden nicht unterschieden, wobei es in der Geschichte natürlich einen intensiven Austausch und gegenseitige Inspiration zwischen diesen Kulturkreisen gab, die sich auch auf die persische und die türkische Kunst auswirkten.<sup>47</sup>

Die erwähnte gängige Praxis des Imitierens von Textildessins bei den Entwerfern in ganz Europa wurde im 18. Jahrhundert als ästhetischer und ökonomischer Vorteil gesehen, zumal bestimmte Motive bereits durch den Geschmack der Kund:innen für gelungen befunden worden waren. Die eigene Leistung, erfolgreiche Muster noch zu verbessern, wird auch in dem bereits zitierten Bericht

der Lyoner Seidenweber-Korporation nur knapp erwähnt. Wie die besprochenen Beispiele zeigen, war jedoch ein hohes Maß an Kreativität nötig, wenn Imitationen nicht nur simples Kopieren von bereits Bekanntem bedeuteten, sondern wenn die Eigenschaften von Materialien und Techniken dabei so angeeignet, neu kombiniert oder verfremdet wurden, dass sie das Empfindungsvermögen der Rezipient:innen und deren Kennerschaft erforderten. Dies setzt natürlich ein gewisses Maß an künstlerischer Bildung und verfeinertem Geschmack bei den Personen voraus, die die Textilien konsumierten, ebenso wie bei deren sozialem Umfeld. Wenn nicht sein kostbares Material allein das Prestige eines Objekts ausmacht, sondern auch die feinsinnige Gestaltung, gelang es sicher nicht jedem, dies auch zur Geltung zu bringen bzw. zu erkennen. An dieser Stelle fragt sich, ob es dem in diesem Forschungsverbund thematisierten Parvenü, dem fehlender Geschmack und das Protzen mit teuren Gegenständen unterstellt wurde, gelang, sich an diesem Diskurs zu beteiligen.

## Literatur

Engelbert vom Bruck, Von der Herrlichkeit und Stadt Krefeld im Fürstentum Meurs, in: Westphälisches Magazin zur Geographie, Historie und Statistik, 1, 1784, H. 4, S. 175–182

Cotton in Context. Manufacturing, Marketing, and Consuming Textiles in the German-speaking World (1500–1900), hg. von Kim Siebenhüner u.a., Wien/Köln/Weimar 2019

Elena Esposito, Originality through Imitation: The Rationality of Fashion, in: Organization Studies 32, 2011, H. 5, S. 603–613

Christian Garve, Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben, Breslau 1792

Siegfried Gronert, The best Patterns at the cheapest Vate. Studien zum englischen Design im 19. Jahrhundert, Diss. Köln 1989

Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt/Neuwied 1962

Max Heiden, Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus, Stuttgart 1904

Histories of ornament. From global to local, hg. von Gülru Necipoğlu und Alina Payne, Princeton 2016

Antoine-Nicolas Joubert de l'Hiberderie, Le dessinateur, pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie, Paris 1765

Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798), hg. von Wolfgang Becker, Stuttgart 1983

Peter Kriedte, Taufgesinnte und großes Kapital. Die niederrheinisch-bergischen Mennoniten und der Aufstieg des Krefelder Seidengewerbes, Göttingen 2007

Jean-Paul Leclercq, From Threads to Pattern Composition, Technique, and Aesthetics, in: A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs (Riggisberger Berichte 14), hg. von Anna Jolly, Riggisberg 2007, S. 139–154

Santina M. Levey, Lace and Lace-Patterned Silks. Some Comparative Illustrations, in: Studies in textile history, hg. von Veronika Gervers, Toronto 1977, S. 184–201

Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods, hg. von Maxine Berg und Elizabeth Eger, Basingstoke/New York 2003

Bernard Mandeville, Fable of the Bees, hg. von T. Ostell, London/Edinburgh 1806, S. 70, URL: <https://gutenberg.org/files/57260/57260-h/57260-h.htm> [Zugriff: 28.4.2022]

Mareike Menne, Diskurs und Dekor. Die China-Rezeption in Mitteleuropa, 1600–1800, Bielefeld 2018

Molière, Le Bourgeois Gentilhomme, in: Œuvres Complètes, 10 Bde., Amsterdam 1721

Jean André Rouquet, L'état des arts, en Angleterre, Paris 1755

Seidengewebe des 18. Jahrhunderts, Bd. III: Spitzenmuster (Kat. Riggisberg, Abegg-Stiftung), bearb. von Anna Jolly, Riggisberg 2018

Georg Simmel, Philosophie der Mode, in: Moderne Zeitfragen, 11, 1905, S. 5–41

John Styles, Fashion and Innovation in Early Modern Europe, in: Fashioning the Early Modern. Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500–1800, hg. von Evelyn Welch, New York 2017, S. 33–55

Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 3, 2. Auflage, Leipzig 1793

The meandering pattern in brocaded silks 1745–1775 (Ausst.-Kat. Mailand, Ermenegildo Zegna Ancient Textiles Collection), bearb. von Chiara Buss, Mailand 1990

Peter Thornton, Baroque and Rococo silks, London 1965

Shai-Shu Tzeng, Imitation und Originalität des Ornamentdesigns. Studien zur Entwicklung der kunstgewerblichen Musterbücher von 1750 bis 1900 in Frankreich, Deutschland und besonders England (Beiträge zur Kunstwissenschaft 54), München 1994

## Bildnachweis

Abb. 1–15  
Deutsches Textilmuseum Krefeld