

# MODERNE KUNST- NADELARBEITEN

VIER UND FÜNFZIG  
ABBILDUNGEN IN LICHTDRUCK  
WOVON FÜNF FARBENDRUCKE

MIT TEXT VON

ELISABETH M. ROGGE

UND VORWORT VON

E. A. VON SAHER

DIREKTOR DER KUNSTGEWERBESCHULE IN HAARLEM



AMSTERDAM  
SCHELTEMA & HOLKEMA'S BOEKHANDEL

LEIPZIG  
KARL W. HIERSEMANN

MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
J. RUIZ VERNACÓN  
MADRID  
C/ALFONSO X el Magnífico, 67

XVII



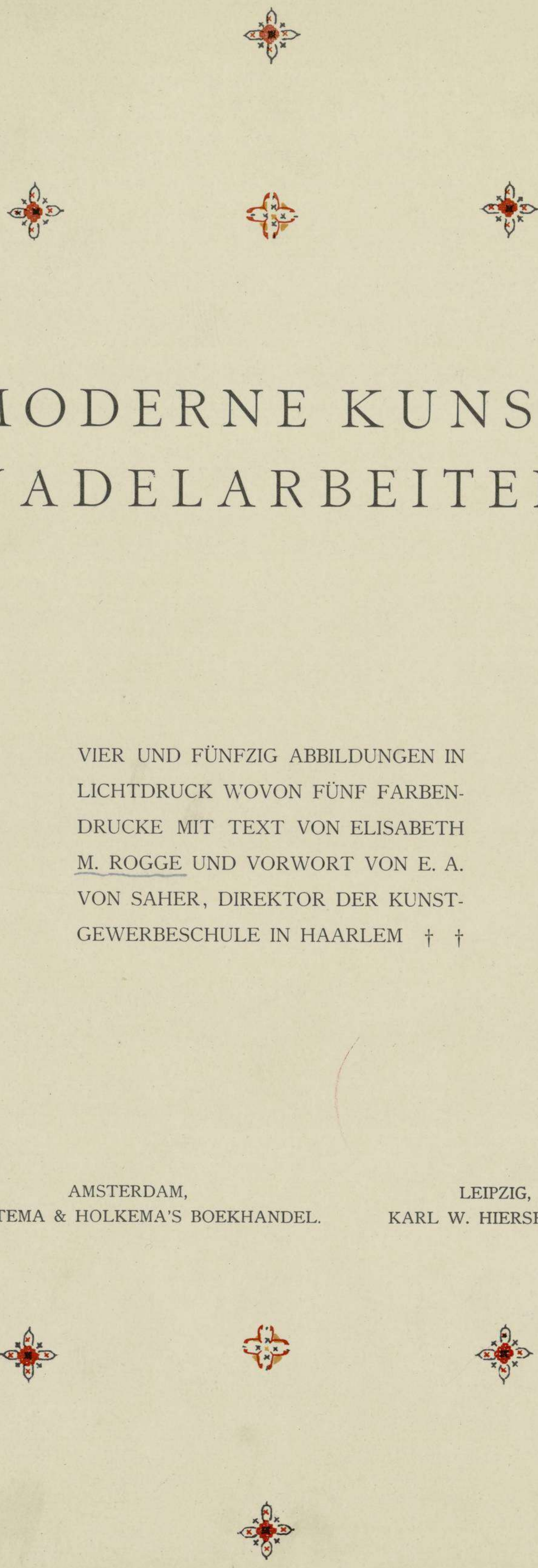
G. 264 XH-298

# MODERNE KUNST- NADELARBEITEN.

VIER UND FÜNFZIG ABBILDUNGEN IN  
LICHTDRUCK WOVON FÜNF FARBEN-  
DRUCKE MIT TEXT VON ELISABETH  
M. ROGGE UND VORWORT VON E. A.  
VON SAHER, DIREKTOR DER KUNST-  
GEWERBESCHULE IN HAARLEM † †

AMSTERDAM,  
SCHELTEMA & HOLKEMA'S BOEKHANDEL.

LEIPZIG,  
KARL W. HIERSEMANN.



## BESCHREIBUNG DER BILDER.

- TAFEL I. Entwurf von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem.
- » II. Entwurf von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem.
- » III. Entwurf von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem. Eigentum der Firma v. Wisselingh und Co., Amsterdam.
- » IV. Entwurf von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem.
- » V. Entwurf von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem. Eigentum der Firma v. Wisselingh und Co., Amsterdam.
- » VI. Kissen. Entwurf und Ausführung von Frau van Waveren—Resink, Haarlem.  
Arbeitsbeutel A. Entwurf und Ausführung von Fräulein F. H. Fockema, Arnhem.  
Arbeitsbeutel B. Entwurf und Ausführung von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » VII. Kissen A. Ausführung von Fräulein M. Lina, Amsterdam.  
Kissen B. Entwurf von Herrn Dysselhoff, Haarlem. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » VIII. Entwurf von Herrn Th. Nieuwenhuys, Amsterdam.
- » IX. Entwurf und Ausführung von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem.
- » X. Lesezeichen A. Entwurf und Ausführung von Fräulein F. H. Fockema, Arnhem.  
Lesezeichen B. Entwurf und Ausführung von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem. Eigentum von Fräulein J. de Bosch Kemper, Amsterdam.  
Lesezeichen C. Entwurf von Fräulein Slothouwer. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » XI. Kinderhäubchen A. Entwurf und Ausführung von Fräulein A. Klinkhamer, Santpoort. Eigentum der Frau Brongersma—Klinkhamer, Bloemendaal.  
Kinderhäubchen B. Entwurf und Ausführung von Fräulein A. Klinkhamer, Santpoort. Eigentum der Frau Klinkhamer—Waldeck, 's Hertogenbosch.
- » XII. Entwurf von Herrn B. Nienhuys, Amsterdam. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » XIII. Entwurf von Herrn Chr. Lebeau, Haarlem. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » XIV. Entwurf und Ausführung von Fräulein F. H. Fockema, Arnhem.
- » XV. Entwurf und Ausführung von Fräulein N. van der Waarden, Hilversum. Eigentum der Frau Stoop, Bloemendaal.
- » XVI. Entwurf und Ausführung von Fräulein A. M. Beernink, Haarlem.
- » XVII. Entwurf von Herrn Chr. Lebeau, Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » XVIII. Decke A. Entwurf von Herrn Christiaans, Amsterdam. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.  
Decke B. Entwurf von Fräulein van der Sluijs, Amsterdam. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.  
Decke C. Entwurf von Herrn Van den Bosch, Amsterdam. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
- » XIX. Theewärmer A. Entwurf und Ausführung von Fr. C. van Grieken, Amsterdam.  
Theewärmer B. Entwurf und Ausführung der Damen A. und E. de Ranitz, 's Gravenhage.
- » XX. Entwurf von Frau Schrijver—IJzerman, Amsterdam. Ausgeführt im Atelier von Fr. M. Verwey, Amsterdam.
- » XXI. Entwurf von Frau Bongersma—Klinkhamer, Bloemendaal. Ausgeführt von Fr. J. Pleyte, Haarlem.
- » XXII. Entwurf und Ausführung in der Industrieschule für weibliche Jugend, Amsterdam.

- TAFEL XXIII. Entwurf und Ausführung von Frau de Nerée—Van Houten, 's Gravenhage.
- » XXIV. Entwurf und Ausführung von Frau de Nerée—Van Houten, 's Gravenhage.
  - » XXV. Entwurf und Batikarbeit von Herrn Dysselhoff, Stickerei von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem.
  - » XXVI. Entwurf und Batikarbeit von Herrn Dysselhof. Stickerei von Frau Dysselhof—Keuchenius, Haarlem. Eigentum des Herrn Dr. Verhage, Amsterdam.
  - » XXVII. Entwurf und Batikarbeit von Herrn A. M. Broekman, Amsterdam. Stickerei von Frau A. Klinkhamer, Santpoort.
  - » XXVIII. Entwurf und Ausführung der Damen Reesema und Nierstrasz, Oosterbeek.
  - » XXIX. Entwurf und Ausführung in der Industrieschule für Mädchen, Rotterdam. Von Ihrer Majestät der Königin-Mutter der Niederlande für die Ausstellung gütigst überlassen.
  - » XXX. Decke A. Ausführung von Frau B., Arnhem. Taschentuch B. Ausführung von Frau Dolleman—Thierry de Bye, Heemstede.
  - » XXXI. Entwurf und Ausführung der Stickerei von Fr. J. van der Kaay, Rotterdam.
  - » XXXII. Entwurf von Herrn Eug. Lücker. Stickerei von Frau Lücker, Nijmegen.
  - » XXXIII. Firmlingskleid. Entwurf von Herrn W. Mengelberg, Utrecht. Stickerei der Franziskanerinnen in Rotterdam, unter Leitung des Fräuleins A. M. v. d. Velden, Amsterdam.
  - » XXXIV. Teil des Firmlingskleides, vergrößert.
  - » XXXV. Ausführung von Fr. T. Zee—Bakker, Hoorn.

---

### BILDER ZWISCHEN DEM TEXT.

- ABBILD. I. Kaffeetuch. Entwurf von Frau Dysselhoff—Keuchenius, Haarlem.
- » II. Perlendeckchen. Ausgeführt im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
  - » III. Theebrettdecke. Entwurf und Ausführung im Atelier von Fräulein M. Verwey, Amsterdam.
  - » IV. Buffetläufer. Entwurf und Ausführung von Fräulein A. Arriëns, Velp.
  - » V. Proben für Vorhangverzierung. Entwurf und Ausführung der Damen Reesema und Nierstrasz, Oosterbeek.



EIN THEIL DER AUSSTELLUNG FÜR KUNSTSTICKEREI IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU HAARLEM.

## VORWORT.



Als der Plan gefasst wurde, im Kunstgewerbe-Museum zu Haarlem eine Sonder-Ausstellung für Kunststickerei und verwandte Fächer zu veranstalten, konnte man erwarten, dass auch dieser Zweig des Kunsthandwerks zeigen würde, wie der Bewegung, welche seit einiger Zeit auf dem Gebiete der dekorativen und angewandten Kunst in den Niederlanden zu beobachten ist, gefolgt und damit eine selbständigere und künstlerischere Richtung eingeschlagen worden ist, doch man konnte keineswegs vermuten, dass so viele Einsendungen sich durch ursprüngliche Auffassung und tüchtige Ausführung auszeichnen würden. Dieser Umstand überraschte allgemein, und es muss ihm der grosse Erfolg dieser Ausstellung zugeschrieben werden.

Es wird daher begreiflich erscheinen, dass der Wunsch rege wurde, an diese Ausstellung, die erste dieser Art, welche in unserm Vaterlande abgehalten wurde, ein bleibendes Andenken zu knüpfen.

Dass dieser Wunsch erfüllt werden konnte, verdanken wir hauptsächlich Fräulein Elisabeth M. Rogge, welche an der Veranstaltung der Ausstellung lebhaften Anteil genommen hat; sie übernahm das Schreiben des Textes, in welchem ein Ueberblick über die verschiedenen wiedergegebenen Arbeiten und die dabei angewandten Techniken gegeben wird. Dank schulden wir auch den Ausstellern, deren Einsendungen für die Aufnahme in dem Werke geeignet schienen, und die ihre Arbeiten gerne zur Verfügung stellten.

Dies freundliche Zusammenwirken ermöglichte also, dass die Ausgabe eines einigermaßen umfangreichen Werkes mit Abbildungen und Text zustande kam.

Die Umwandlung in der Auffassung, welche sich in der letzten Zeit auf dem Gebiete der Kunststickerei vollzog, ist keineswegs dem Einfluss der Mode zuzuschreiben, sondern dem Umstande, dass

sich nach und nach eine bessere Einsicht in Bezug auf die Wahl des Urstoffes, die technische Bearbeitung, die Art der Dekoration, ihre ornamentale Zusammenstellung und die Gruppierung der Farben Bahn gebrochen hat. Dies liefert den Beweis, dass diese Umwandlung auf einer gesunden Grundlage beruht und zum grössten Teil der Rückkehr zu den Grundsätzen zuzuschreiben ist, welche seit den frühesten Zeiten bei guten Arbeiten massgebend gewesen sind.

Sobald bei den verschiedenen Volksstämmen die Kultur soweit fortgeschritten war, dass Häute und Felle für die Bekleidung des Körpers und die Bedeckung der Wände und Lagerstätten als ungenügend erachtet wurden, fing man an, um sich gegen das rauhe Klima zu schützen und sich grössere Behaglichkeit zu verschaffen, Pflanzen- und Tierstoffe zu verarbeiten.

Bemerkenswert ist, dass schon bei den ursprünglichen Erzeugnissen, welche für Kleider und Hausgebrauch angefertigt wurden, ein besonderer Trieb zum Schmuck zu erkennen ist.

In diesem Augenblick wird das Andenken an diese Werke lebendig erhalten durch die Arbeiten aus uralten Zeiten, welche auf uns gekommen sind und durch solche von Volksstämmen, deren Bildung sich jetzt noch im ursprünglichen Zustande befindet. Die in verschiedenen Gegenden Europas getragenen Volkstrachten und die Textilarbeiten, welche im Haushalte der Landleute in Gebrauch sind, aber leider bald der Vergangenheit angehören werden, zeigen grosse Uebereinstimmung damit.

Bei diesen Arbeiten werden ja meist die Urstoffe, von dem Augenblicke an, wo die Natur sie zur Verfügung stellt, von derselben Hand, welche die Muster anbringt und die Farben zusammenstellt, zu dem bestimmten Zwecke verarbeitet, und man kann deshalb den innigen Zusammenhang, der zwischen dem Gefüge des Urstoffes, der Musterung und der Farbenzusammenstellung besteht, beobachten; jedes Werk, auch das von der geringsten Bedeutung, kommt einem notwendigen Bedürfnis nach. Die dadurch erhaltenen Eigenschaften erheben die naivste Arbeit zu einem charakteristischen Kunstwerke.

Die Völkerkunde lehrt uns, dass in den verschiedensten, entferntesten Gegenden, die nie irgend welche Fühlung mit einander hatten, diese ursprüngliche Kunst sich geoffenbart hat und oft dieselben Techniken und Grundsätze, dieselben Gedanken, welche die Arbeit beherrschen, ausdrückt. Dies ist kein Zufall, sondern entsteht durch das Naturgesetz, welches die menschliche Arbeit regelt.

Es bestehen also nach der Art der Urstoffe, die verarbeitet werden müssen, und dem Zweck, den man erreichen will, feste Gesetze, welche die Art und Weise vorschreiben, in der die Arbeit verrichtet werden soll; kommt man diesen nicht nach, so wird die hervorgebrachte Arbeit dies zeigen und ihr Wert geringer sein. Genügt man diesen Gesetzen dagegen, so entsteht eine gegenseitige Uebereinstimmung zwischen Urstoff, Form, Schmuck und Gebrauch, wodurch die Arbeit höheren Wert erlangt und Charakter und Stil erhält.

Wir sehen also, dass hier dem Worte „Stil“ eine andere Bedeutung beigemessen wird, als der Begriff einer Reihe von Kunstformen, die in verschiedenen Zeiten zur Aeusserung gelangten.

Sobald die Textilkunst mit diesen Kunstformen zu rechnen anfing und für den Schmuck ihrer Erzeugnisse Werke von Malern, ja, sogar oft die von Bildhauern aufnahm, fing ihre Ursprünglichkeit an abzunehmen.

Wohl wurden von grossen Künstlern mit kostbaren Urstoffen prächtige Werke von dekorativer Wirkung geschaffen, doch die naive, aufrichtige Textilkunst, welche sich den Zugang zu der einfachen, wie zu der üppigeren Wohnung zu erobern wusste, welche emsige Hände beschäftigte, um die eigne Wohnung zu schmücken, den eignen Bedürfnissen zu genügen, welche gleichzeitig eine erhabener Gemütsstimmung hervorrief, die Kunst, welche um ihrer selbst willen vom Volke ausgeübt wurde, verschwand nach und nach, man folgte der von der dekorativen Malerei angegebenen Richtung, und die für den Pinsel erfundenen Formenelemente wurden ebenfalls zum Gebrauch in der Kunststickerei übernommen.

Nachdem man von den spielenden Linien der Ludwigsstile zu dem strengeren Formenelementen des Empirestils übergegangen war, um nachher den Kreisgang der verschiedenen Stilrichtungen von neuem anzufangen, ja sogar die Formen, welche in den abgelaufenen Zeitabschnitten gedient hatten, neben und durcheinander zu gebrauchen, war eine allgemeine Erschöpfung der dekorativen Kunst ersichtlich. Es wird daher niemand befremden, dass die ursprüngliche Aeusserung auch bei der Textilkunst ganz und gar verloren ging. Lange Zeit herrschte eine starre Gleichgültigkeit, jede künstlerische Aeusserung blieb der Tätigkeit dieser Kunst fern, nur die Technik, die Mühe und Sorgfalt, welche man dem Werke zukommen liess, und die kostbaren Urstoffe, die dazu gebraucht wurden, waren geschätzt, während die Ergebnisse, welche man mit alle dem erzielte, von sehr geringer oder ganz ohne Bedeutung waren.



### III

Man darf wohl annehmen, dass die eben angedeutete Zeit des Niederganges der dekorativen Kunst für endgiltig abgeschlossen angesehen werden kann, und dass nunmehr eine Kunsttätigkeit eingesetzt hat, welche verstehen wird, den vom Material und Gebrauch vorgeschriebenen, unabänderlichen Gesetzen Rechnung tragend, zugleich den Zusammenhang, der zwischen den Urstoffen und der Dekoration bestehen muss, zu verwerten und den grossen Reichtum, welchen die Natur uns bietet, anzuwenden und mit der Textilkunst in Einklang zu bringen.

Die hinter uns liegende Ausstellung hat bewiesen, dass man bis auf einzelne Ausnahmen aus dem Schlummer erwacht ist, und sich ein neues Leben offenbart, welches zeigt, dass man zur Erkenntnis der grossen Wichtigkeit und des ausgedehnten Einflusses dieses Kunstzweiges gelangt ist, und eine richtigere Auffassung bezüglich der Bearbeitungs- und Dekorationsweise Platz gegriffen hat.

Wir können also der Zukunft hoffnungsvoll entgegengehen.

Möge die Herausgabe dieses Werkes das ihrige dazu beitragen diese Entwicklung zu fördern; dann wird die darauf verwendete Mühe reichlich belohnt sein.

**E. A. VON SAHER,**

*Direktor des Kunstgewerbemuseums in Haarlem.*

HAARLEM, Mai 1905.

# KUNSTSTICKEREI.

**D**iese Veröffentlichung verdankt der bedeutenden Ausstellung, welche in den Monaten November und Dezember 1904 im Museum für Kunstgewerbe in Haarlem abgehalten worden ist, ihre Entstehung. Es war ein guter Gedanke, durch Abbildungen der besten Einsendungen einen Ueberblick zu geben von der Höhe, auf der die holländische Kunststickerei, als Äusserung der Zierkunst in unseren Tagen, steht; einen Ueberblick, der uns von jungem, frischem Leben redet, und der uns nach der Zeit des Verfalls eine schöne Zukunft erhoffen lässt. Denn, dass der Höhepunkt noch nicht erreicht ist, darüber wird man wohl allgemein einig sein. Viel muss noch in einer gesunden, logischen Richtung gedacht, gesucht und gearbeitet werden, ehe man das Jahrhundert, das hinter uns liegt, und in dem soviel Zeit mit geschmacklosem, undurchdachtem Schundwerk vergeudet wurde, vergessen machen kann.

Die zahlreichen Einsendungen taten dar, wie ernsthaft das Streben ist, in einer gesunderen Richtung weiter zu arbeiten, beim Entwurf der Muster nachzudenken und dadurch erstens Zeichnung und Technik einander anzupassen und zweitens Zeichnung, Stoff und Material in Uebereinstimmung zu bringen mit dem zu schmückenden Gegenstand. Es ergibt sich hieraus, dass man vollkommen vertraut ist mit der Eigenart der Arbeit, was wiederum eine der ersten Anforderungen beim Entwerfen und Ausführen von Stickmustern ist.

Deutlich zeigte sich bei dieser Ausstellung, wie ein schöner Entwurf mit einer sorgfältigen Ausführung Hand in Hand gehen muss, um ein Kunstwerk zustande zu bringen. Es ist wahr, das eine Handarbeit, wenn auch noch so schön ausgeführt, doch unschön bleibt, wenn die Zeichnung hässlich oder nicht passend für den Zweck des Gegenstandes ist, den sie schmücken soll; aber es steht gleichfalls fest, dass die ungeschickte Hand der Arbeiterin eine Zeichnung gänzlich verpfuschen kann durch ungleichmässige, nachlässige Stickerei, schlechtes Aufspannen — wodurch die Arbeit sich später zusammenzieht — oder durch ungenügende Kenntnis der verschiedenen Farbenwerte oder Stiche. Man darf das Gewicht dieser letzten Punkte nicht unterschätzen, für wirklich kunstvolle Arbeit kann es nur Gewinn sein, wenn man in jeder Hinsicht weiss, über welche Mittel man verfügen kann, was sich mit diesen Mitteln erreichen lässt und welche Anforderungen sie stellen.

Natürlich darf die Beschreibung, welche den Abbildungen beigelegt ist, keineswegs als Leitfaden bei der Ausführung der Kunststickerei aufgefasst werden; dieser könnte nur höchst unvollständig sein, da ich verpflichtet war, mich an die Erklärungen der eingesandten Arbeiten zu halten. Ich wage kaum anzunehmen, dass diese Erklärungen für diejenigen, welche die Kunststickerei betreiben, viel Neues bieten werden. Dennoch habe ich mich bestrebt, diese so lehrreich wie möglich zu machen; ich habe darauf hingewiesen, wodurch die Arbeit wiedergegeben zu werden verdiente, Grundstoff und Material im Zusammenhang mit Entwurf und Zweck des abgebildeten Werkes behandelt und, wo ich Veranlassung dazu fand, Winke für dasjenige gegeben, was man bei der Ausführung der Stickerei zu beobachten und vor welchen Fehlern man sich zu hüten habe. Doch, wie gesagt, dies Alles ist als Leitfaden keineswegs vollständig.

Denjenigen, die ein ernsthaftes Studium der Kunststickerei betreiben wollen, die dem Aufstreben der Blüte und dem Verfall derselben nachforschen und sich ganz mit dem Einfluss vertraut machen wollen, den Zeit, Sitte und Stil unstreitig auf diese Zierkunst ausgeübt haben, steht in den Bibliotheken der verschiedenen Museen eine ausführliche Literatur zu Verfügung.

Neben den bekannten Werken auf dem Gebiete des Stils, der Ornamentlehre, Kunstgeschichte und Fachliteratur erscheinen fast täglich neue Veröffentlichungen, welche, obschon sie natürlich leicht in Wiederholungen verfallen, dennoch unserer Aufmerksamkeit durchaus wert sind.

Wie im Katalog der Ausstellung sind die hier beschriebenen Arbeiten in drei Gruppen verteilt: Stickereien auf abgeteiltem Grundstoff, Stickereien auf verschiedenen Geweben und Spitzenarbeiten. Für letztere Gruppe waren nur wenige Einsendungen vorhanden.

## I

### STICKEREIEN AUF ABGETEILTEM GRUNDSTOFF.

Schon aus grauer Vorzeit wissen wir, dass es die Menschen damals bereits zu einer grossen Geschicklichkeit im Spinnen und Weben gebracht hatten. Waren es zuerst hauptsächlich wollene und leinene Stoffe, die sie anfertigten, so sind doch auch schon seit Jahrtausenden seidene Gewebe bekannt. Bei der grossen Vorliebe des Menschengeschlechtes für den Schmuck, vornehmlich des eigenen Körpers, ist es begreiflich, dass man nach und nach dazu kam, auch die Stoffe, die seiner Bekleidung oder sonstigen Nutzzwecken dienten, zu verzieren. Der erste Stich, welcher nach der Ueberlieferung dazu benutzt wurde, war der Kreuzstich, wahrscheinlich weil die groben Fäden der selbst gesponnenen Leinwand sich leicht zum Abzählen eigneten. Für Wollestoff wurden meist Goldfäden und Goldschnüre benutzt, eine Verzierungsart, welche zur Grundlage der späteren, so üppigen Seidenstickerei wurde.

Im Altertum fühlte man also bereits, dass jeder Grundstoff seine eigene Technik verlangt. Man dachte nicht daran, wie in unseren Tagen, den Kreuzstich auf Wollen- und Seidenstoffen zu brauchen; man erkannte und sah ein, dass dieses verkehrt wäre, dass die Stiche sich dann nicht schön aneinanderreihen und nie dieses harmonische Mosaik bilden, welches erreicht werden kann, wenn man diesen Stich auf abgeteiltem Grundstoff benutzt, er möge so fein sein, wie er wolle.

Die einfachen Linien-Figuren, welche die alten Germanen als Ornament brauchten, boten für die Stickerei im Kreuzstich keinerlei Bedenken. Ihre Art zu arbeiten hat sich noch im Verzieren mit einfachen Rändern auf so manchem Stück Leinwand erhalten, das man im Haushalt benutzt.

Durch die Jahrhunderte hindurch hat der Kreuzstich sich behauptet. Zwar nimmt er dann und wann eine andere Gestalt an, und wir finden ihn wieder unter dem Namen: *petit-point*, langer Stich, Holbein-Stich, Wiener Kreuzstich, Webestich, Gobelin- und Smyrnastich, doch immer beruht die Technik auf einem regelmässigen Bearbeiten der gewebten Fäden. Diese sind bald zu zweien vereinigt, wie bei der Gaze oder dem Stramin, bald bilden sie einzeln in gleichmässigen Entfernungen das Gewebe, wie das der Fall ist beim alten Canevas, dem sogenannten Cordova- und Rembrandtstramin und bei den meisten Geweben der Neuzeit, welche unter den fremdartigsten Namen und in der grössten Verschiedenheit in den Handel gebracht werden und alle für diese Arbeitstechnik berechnet sind.

Der Kreuzstich stellt, wie jeder Stich seine Anforderungen. Als Grundstoff fordert er ein eingeteiltes Gewebe, als Muster infolge des eckigen Baus der Stiche eine strenge Ornamentik in Auffassung und Zusammenstellung. Untergrund und Fadendicke müssen in grösster Harmonie zu einander stehen, wenn man eine regelmässige, eng geschlossene Arbeit erlangen will. Wird er zum Verzieren von Haushaltungs- oder Leibwäsche benutzt, welche als erste Bedingung hat, dass sie gut gewaschen werden kann, so muss auch das Material darauf berechnet sein. Die festen, geschlossenen Formen, die beim Arbeiten entstehen, machen den Kreuzstich ganz besonders geeignet zur Stickerei auf waschbaren Stoffen, und die Industrie hat in bewunderungswürdiger Weise dafür Sorge getragen, dass auch das Garn auf gewöhnliches oder chemisches Waschen berechnet ist. Die schöne, glänzende Filo-Floss- die etwas weniger glänzende Filoselle-Seide, bei denen beiden der Faden durch Spalten beliebig dünn oder dick gewählt werden kann, die stärker gedrehte Pamela Seide und die zahlreichen Sorten glänzender Baumwoll- und Leinengarne, alle sind waschecht. Diese grosse Auswahl ist für die Stickerin sicher nicht leicht, vielleicht sogar beschwerlich, hingegen gibt sie ihr auch die Mittel in die Hand, dafür Sorge zu tragen, dass die Stickerei, welche sie im Begriffe steht auszuführen, schön, wohl durchdacht und praktisch in der Ausführung sei.

Die Verzierung mit dem Kreuzstich ist beliebt, schon kleine Mädchen können sich mit der Technik vertraut machen, die Ausführung des Entwurfs ist also weniger abhängig von der Geschicklichkeit der Arbeiterin, als dies bei der Seidenstickerei der Fall ist. Dass bei einer richtigen Auffassung auch bei einfacher Technik wirklich künstlerische Arbeiten geliefert werden können, zeigen die hier folgenden Abbildungen.

Der Stuhl auf Tafel I, aus dunkelbraunem Holz ist mit Kreuzstichen auf Stramin, mit Tapisserie-Arbeit, so genannt, wenn Grund und Ornament ganz mit Stichen ausgefüllt sind, bekleidet. Der Sitz und die beiden Felder der Rückenlehne sind mit Tier- und Pflanzenmotiven verziert, welche stilisiert, das heisst auf die Grundformen zurückgeführt sind und hier als Flachornament dienen. Die Schönheit dieser Arbeit ist nicht nur

im Entwurf zu suchen, sondern namentlich in den reichen Farbenabstufungen, welche so ganz in Harmonie stehen mit den dunklen Farbe des Holzes. Hauptsächlich durch die Farbe ist angegeben, was hervortreten soll, durch den Gebrauch von Seide oder Wolle ist einzelnen Partien mehr oder weniger Glanz verliehen. In den vier Dreiecken sind die fliegenden Insekten mit dunkelgrüner oder schwarzer *Seide* auf einem mit gelber Seide ausgefüllten und mit Gänseblümchen wie besäten Grund gearbeitet. Die Raute dagegen, welche das viereckige Feld durchschneidet, ist in weisser *Wolle* ausgeführt. Das schwarzgehaltene Ornament springt in die Augen, es besteht so zu sagen aus einer Verkettung des Gänseblümchenmotivs. Die Mittelfläche ist wieder mit *Seide* gearbeitet, sie zeigt das Gänseblümchen als Mutterpflanze mit den grossen Blättern und den hübschen Blümchen, die einfach aus einem Quadrat von vier Stichen und einem Rand von acht Stichen in andrer Farbe bestehen. In das ganze Stück, sowie in den Rand ist das Gänseblümchenmotiv hinein gearbeitet, und immer passt es sich in der Farbe der Umgebung, worin es sich befindet, an und zeigt sich bald nebelhaft im Hintergrunde, bald glänzend im Vordergrund.

Auch der Sitz eines runden Stuhles auf Tafel II ist Tapisserie-Arbeit. Hier ist der Entwurf anziehender, als die Farbenabstufung, denn reich an Farbeneffecten ist diese Arbeit nicht. Graublau ist die Grundfarbe, wogegen das Muster sich grauweiss abhebt, und einzelne gelbe Stiche als Drucker und die roten Flügel der Bienchen das matte Ganze beleben. Doch verleihen eben die einfache Zeichnung und der einigermaßen düstere Charakter des Werkes diesem etwas Anziehendes. Das kleine Graspflänzchen, das Hirtentäschel, hat hier als Motiv gedient, es ist mit weisser Wolle gearbeitet. Die Mutterpflanze schmückt die Mitte, von ihr aus spriessen die Wurzeln in dünnen Linien, wie Strahlen nach verschiedenen Richtungen hin, und an den Enden dieser Strahlen zeigen sich die kleinen Wurzelsprossen, die später an Umfang zunehmen und sich entwickeln, bis sie so gross sind, wie die im Flachornament gehaltenen Blumen in den Zwischenfächern. In diesem Entwurf erkennt man die Meisterhand; wie verwickelt die Zeichnung auf den ersten Blick auch erscheint, der Schlüssel ist doch leicht zu finden. Alle Linien gehen logisch und symmetrisch vom Hauptmotiv aus, und auch die verschiedenen Unterabteilungen der Zeichnung hängen damit zusammen.

Aber nicht immer bildet der Kreuzstich eine Tapisserie-Arbeit und füllt den ganzen Untergrund aus. Unzählige Gewebe, grobe und feine, bei denen die Fäden doch mehr oder weniger leicht abzuzählen sind, geben Veranlassung, einen Teil des Stoffes frei zu lassen, und nur zu gerne wird dies in unsrer jetzigen Zeit benutzt, in der das gesellschaftliche Leben oft zuviel von der menschlichen Kraft verlangt, um dabei noch mit ausdauernder Sorge eine grosse Handarbeit unternehmen zu können. Dieses teilweise Bearbeiten des Untergrundes ist keineswegs zu verurteilen, nur ruft es eine ernsthafte Schwierigkeit hervor, nämlich die Sorge, das Ornament in den Farbentönen mit der grossen einfarbigen Unterfläche, deren Ton nicht vorherrschend sein darf, in Einklang zu bringen. Letzteres ist eben ein grosses Hindernis, das sehr viele und sogar geschickte Arbeiterinnen straucheln lässt.

Die Farbauswahl des Grundstoffes steht in erster Linie in sehr engem Zusammenhang mit dem Zwecke. Die Theewärmer auf Tafel III, die tägliche und viele Dienste leisten müssen, sind deshalb auf starker Grundfarbe gearbeitet. Fig. A. auf weinrotem, armenischem Stoff mit schwarzer, hellgrüner und weisser Seide; Fig. B. auf braunem Grund. Dennoch war diese Grundfarbe ursprünglich nicht braun. Das Stück war aus grober, weisser Leinwand, wie jetzt noch die mittleren, unteren und oberen Ränder sind. Man hat aber durch sogenannte Batik-Arbeit die weisse Farbe nach eigenem Gutdünken teilweise abgeändert und, um den grellen Uebergang zu vermeiden, die weissen Streifen marmoriert, das heisst die Wachsschicht, welche die weissen Streifen während des Braunfärbens deckte, brechen lassen, wodurch der braune Farbstoff auch an diesen Stellen das Gewebe erreichen konnte. Auf dem braunen Grunde sind Rosettenfiguren in gelber, grüner und roter Seide angewendet. Der mittlere Streifen, dessen Figuren uns an die alten Kinderstickklappen erinnern, ist in allerhand frischen Farben gearbeitet. Das Schwarz ist hier vorherrschend, während das Rote dazu dient, da und dort ein Licht aufzusetzen. Auch in den äusseren Rändern ist Schwarz die Hauptfarbe des Ornamentes. Eine mattgoldene oder silberne Schnur dient als Abschluss. Das Futter der beiden Theewärmer ist ganz in Uebereinstimmung mit den Schattierungen der Arbeit gewählt worden.

Auch bei den Kissen auf Tafel IV und V aus grober, bronzefarbener Leinwand ist die Farbe praktisch gewählt. Sie lassen sich gut gebrauchen, was man nicht eben von allen Kissen sagen kann. Wie bei dem Theewärmer, ist bei dem Kissen in Farbendruck die Schattierung — welche auf dem Bilde wohl etwas von der des Originals abweicht — durch Batik-Arbeit erhalten, was man an den Kleblättchen sehen kann, die einfach gebildet sind, indem man die dort ausgesparte weisse Leinwand mit einem Rändchen umgeben

hat. Bei dem Kissen auf Tafel V dagegen sind die Blättchen alle in Kreuzstich mit lila Waschseide gearbeitet, was, wie auf der Abbildung deutlich sichtbar ist, eine ganz andere Wirkung hervorruft. Dieses Kleeblättchen-Motiv, aus dem das ornamentale Band gebildet ist, wiederholt sich in der Mittelfläche und in den kleineren Figuren. Der Abschluss des Aussenrandes ist sehr eigentümlich. Statt der Schnur, die gewöhnlich längs der Naht, die Vor- und Rückseite des Kissens mit einander verbindet, genäht ist, hat man aber dieser Naht Zierstiche angebracht und zu beiden Seiten dieser Stiche eine Linie dunkelgefärbter Kreuzstiche gearbeitet, mit einzelnen hellgefärbten darüber. Die vier Ecken sind in armenischer Weise geschmückt, nämlich mit Dreieckchen in zwei verschiedenen Tönen der Stickerei im Knopflochstich. Die Troddeln an den Ecken sind in den nämlichen Farben.

Obschon an und für sich nichts dagegen einzuwenden ist, eine hübsche Verzierung irgend eines fremden Volkes anzunehmen und auf unsere holländische Kunststickerei anzuwenden, so nimmt man der Verzierung doch einigermaßen die Einheitlichkeit, wenn man dem fremden Stilcharakter nicht in allen Teilen getreu folgt. Bei den asiatischen Völkern steht der Wert der Formen manchmal hinter dem der Farben zurück; ihre Farbenverteilung ist reich, glänzend und dabei harmonisch. Der Untergrund eines armenischen Teppichs oder Kissens, zu dem diese Franse passt, müsste also z.B. rot sein, in einem warmen Ton, auf dem eine einfache Ornamentik in hellgelber, grüner, blauer und schwarzer Seide angebracht wäre, während sich statt einer Quaste zwischen den vielfarbigen Dreieckchen kleine Troddeln, alle in verschiedenen frischen Schattierungen befinden müssten.

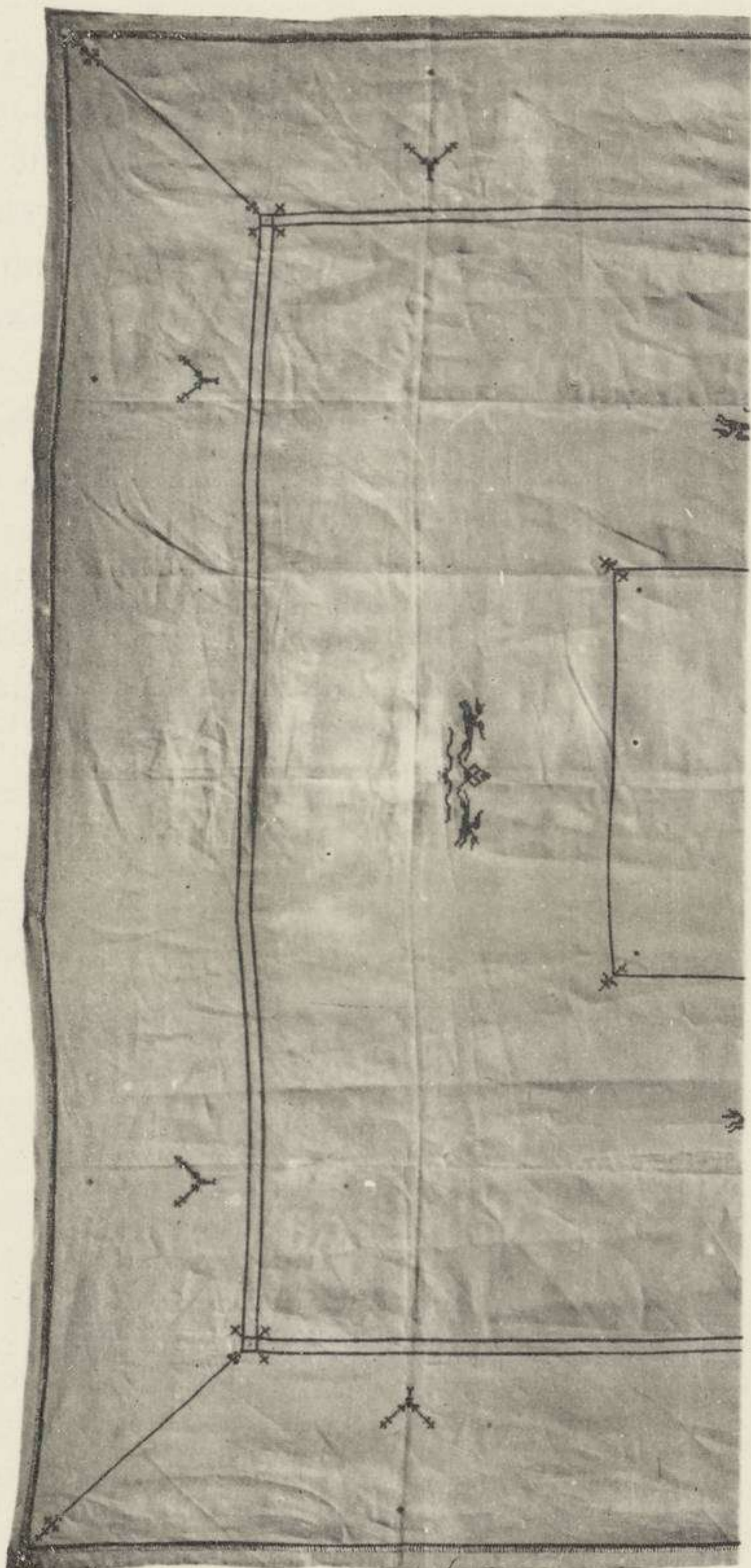
Der Grundstoff des Arbeitsbeutels A auf Tafel VI ist weniger praktisch, doch viel feiner in der Farbe. Aus elfenbeinfarbener, grober Leinwand angefertigt, zeigt er als Verzierung einen Rand rautenförmiger Felder und sich schneidender Linien, in roten Kreuzstichen ausgeführt. Einzelne schwarze Stiche zwischen den roten geben der Arbeit Relief. Man hat für diese Arbeit waschechte Pamela-Seide benutzt, die einen stark gedrehten Faden hat und sich deshalb ausserordentlich zum Arbeiten in Kreuzstich auf einem nicht gar zu feinen Gewebe eignet. Namentlich wenn man dieses Gewebe in einer zarten Farbe wählt, ist diese prächtig glänzende Seide als Stickgarn von unschätzbarem Wert, denn obschon eine helle oder weisse Grundfarbe einer dunkeln vorzuziehen ist, weil fast alle Farben sich gut davon abheben, muss eben auf diesem Untergrunde die Stickerei auch hohen Anforderungen gerecht werden. Der Ton des Grundstoffes ist kalt, trägt nichts zur Belebung des Ganzen bei und verlangt daher gutes Material, peinlichste Sorgfalt in der Ausführung und eine vollkommene Farbenverteilung. Um diese letzte Klippe zu umgehen, wird die Stickerei manchmal in einer Farbe ausgeführt, die so gewählt ist, dass die Ornamentform sich stark von der Farbe des Gewebes abhebt.

Auf ebenso zartem, doch viel feinerem Gewebe, der sogenannten Liberty-Leinwand, ist das Kissen A auf Tafel VII ausgeführt. Es ist nach einem alten, ungarischen Werk, aus der Zeit, da Jagdmotive der Lieblingsgegenstand für Stickerei waren, entworfen worden. Es ist gar nicht leicht, die Tierformen beim Gebrauch des eckigen Kreuzstiches wiederzugeben, daher zieht man meist bei dieser Arbeit das geometrische Ornament vor. Mit gespaltener, waschechter Filo-Floss-Seide ausgeführt, — der Rand mit mattgrünen Blättchen und rosenroten und gelben Blumenknöspchen, als Mittelpunkt der Hirsch in brauner Farbe mit hellgrünem Baum und farbigen Früchtchen — befriedigt uns die Arbeit sehr, da sie ganz im Charakter der alten Stickereien gehalten ist. Ausserordentlich geschickt hat man den Glanz der Seide verwertet, indem man den Kreuzstich in verschiedener Richtung gearbeitet hat. Die rosenroten und gelben Blumenknöspchen treten dadurch besser hervor, als dieses sonst der Fall gewesen wäre.

Eine andere Auffassung der Tierformen zeigt das Kissen B. Streng heraldisch stehen die Greife wie Hüter eines Wappenschildes an den Baum gelehnt, der bei den alten Persern Hom, Lebensbaum, genannt wurde. Dieses Motiv, aus der Zeit der alten Perser stammend, wird durch die Jahrhunderte hindurch in Geweben und Stickmustern wiedergefunden. Der Grundstoff besteht aus grobem, taufarbenem „Canevas antique“. Diese Benennung des sehr groben, ungleichen Gewebes versetzt uns in Gedanken in das graue Altertum, als man ausschliesslich auf diesem groben Canevas arbeitete. Das Material aus grobem, glänzendem Perlgarn in schwarzer und grüner Farbe mit einzelnen orangebraunen Lichtern befindet sich ganz damit in Uebereinstimmung. Eine orangebraune Schnur dient als Abschluss.

Dass der anspruchslose Kreuzstich einer Arbeit künstlerischen Wert verleihen kann, zeigt das hierneben abgebildete, sehr einfach gearbeitete Kaffeetuch. Nur einzelne Linien, mit blauem Stickgarn ausgeführt, durchschneiden das Ganze, bei der Anordnung der kleinen Figuren hat man Rücksicht auf das Hinstellen von Tassen und Tellern genommen.

Die Bearbeitung von Haushaltswäsche mit dem Kreuzstich gewinnt an Klarheit, wenn man dafür den Wiener Kreuzstich gebraucht, der auf derselben Grundlage, wie der Holbeinstich beruht und das Muster auf beiden Seiten des Stoffes gleichmässig rein wiedergibt, wobei also das ungleichmässige Ueberspannen des Gewebes auf der Rückseite vermieden wird.



Den allmählichen Uebergang vom Kreuzstich zu der viel feineren und kunstvolleren Seidenstickerei bildet der petit-point, der halbe Kreuzstich, der über einen Faden des abgetheilten Gewebes läuft. Die Anforderung, welche der petit-point stellt, ist: dünnes, am liebsten Seidenmaterial und als Untergrund ein steifes, feines Gewebe, jetzt Cordova-Gaze genannt. Wenn es einen Stich giebt, den man missbraucht hat, ist es der petit-point gewesen. In den frühesten Zeiten bediente man sich seiner, um bei dem Arbeiten figürlicher Darstellungen die zarte Farbenschattierung der Fleischfarbe wiederzugeben. Später — im 17ten und 18ten Jahrhundert — stand der petit-point ebenso hoch im Ansehen, wie die Goldstickerei und wurde gebraucht, oder eigentlich missbraucht, zum peinlichen Ausarbeiten von ganzen Malereien und Familienszenen als Möbelüberzüge. Man ging in der Uebertreibung und Nachahmung der Malerkunst sogar so weit, dass man mit dem Pinsel da und dort in der Arbeit noch einen Ton anbrachte, wo Material und Farben sich noch als unzulänglich für das, was man erreichen wollte, erwiesen hatten. Die geringere Ausdehnung, welche der petit-point im Verhältnis zum Kreuzstich einnimmt, und die Haltbarkeit, welche das Gewebe durch die Bearbeitung bekommt, bewirken, dass der petit-point noch jetzt manchmal dem gewöhnlichen Kreuzstich vorgezogen wird.

Der Stich, in dem das kleine Kissen auf Tafel VI und auch der Schemel auf Tafel VIII gearbeitet ist, hält die Mitte zwischen petit-point und halbem Kreuzstich. Besser ist es, die Bearbeitung der letzten Art anzureihen, da der petit-point ein

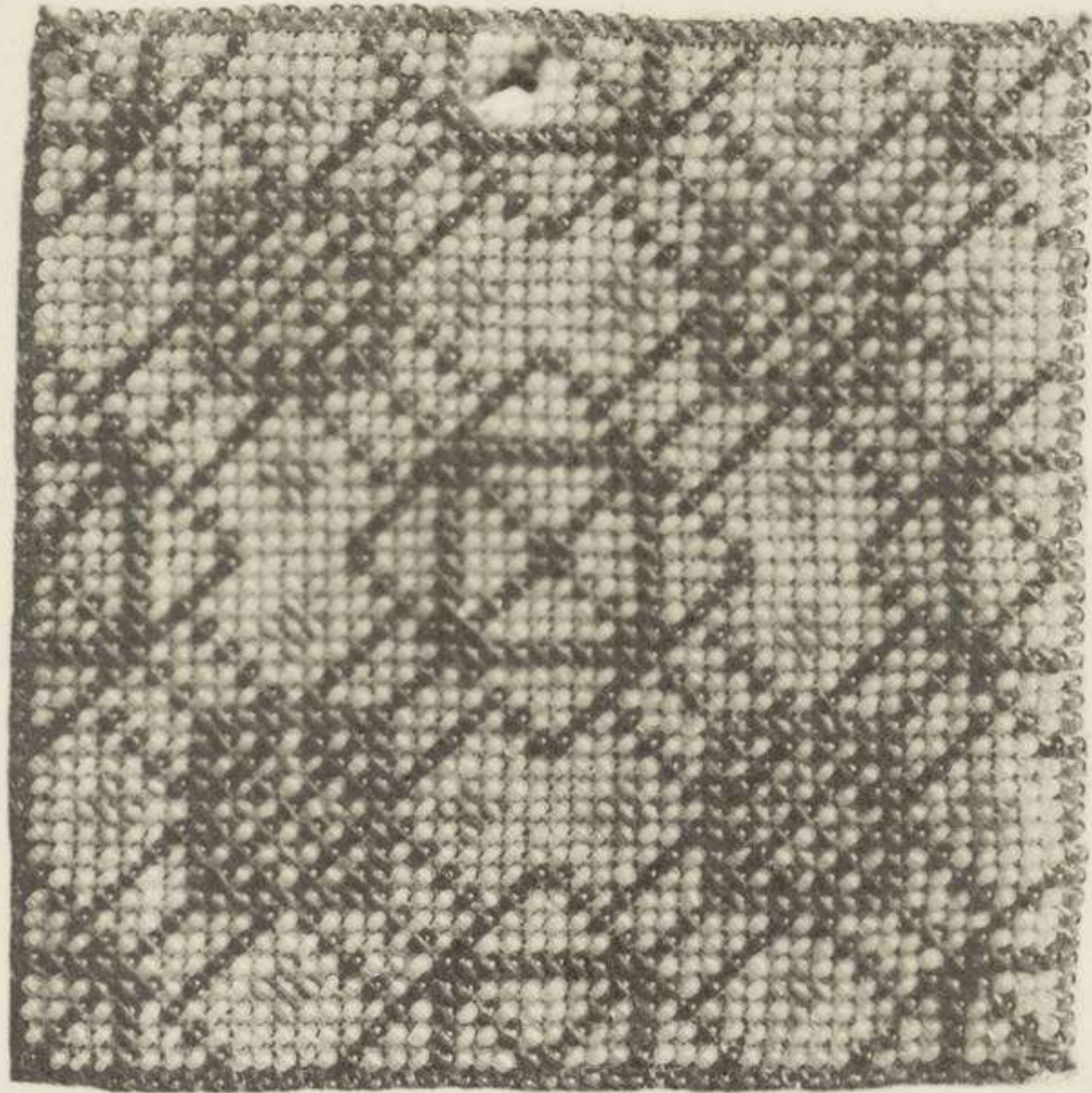
feineres Gewebe und ein dünneres Garn erfordert. Stühle, Schemel und andere Möbel, welche im Stil des 18ten Jahrhunderts erscheinen sollen, werden heutigen Tages fast ausschliesslich mit Stoffen bekleidet, deren Zeichnungen, im Stile jener Zeit, im richtigen petit-point ausgeführt sind.

Die Grundfarbe des kleinen Kissens auf Tafel VI ist blau, gegen die sich rote, grauweiss umrandete Beeren abheben.

Die Stechpalmenblätter auf dem Fusschemel sind in zwei mattgrünen Farben gearbeitet, in der Mitte auf gräulichem, in den Ecken auf alt-lila Grunde; die Beeren, welche überall sichtbar sind, zeigen die altgelbe Farbe. Es ist zu bemerken, dass bei dieser Arbeit wieder aus der Richtung der Stiche Nutzen gezogen worden ist. In den schief über einander liegenden Fächern liegen die Stiche in gleicher Richtung, sodass, wenn der Schemel auf dem Boden steht, diese beiden Fächer dunkler oder heller gefärbt sind, je nachdem das Licht darauf fällt.

Eine andere Form des Kreuzstiches ist der lange Stich, mit dem der Arbeitsbeutel B auf Tafel VI gearbeitet ist. Der Entwurf, ausgeführt mit Glanzgarn auf grauem Aidastoff, ist sehr einfach, doch ist hier ein guter Gebrauch gemacht von dem Unterschiede in Leuchtkraft und Tonwert der drei Haupt- oder Grundfarben, Rot, Blau, und Gelb. Mit Rot, der Farbe welche am meisten hervortritt und dem Ganzen Glut und Leben gibt, sind die Umriss des Ornamentes gearbeitet, sodass dies kräftig auftritt. Die Hauptflächen, auf die das Licht fallen muss, sind ausgefüllt mit glänzendem Gelb, während einzelne Teile, die mehr im Hintergrunde bleiben müssen, mit Blau, der Farbe, die sanft und still eine Entfernung andeutet, gearbeitet sind. Die einfache Anwendung der Farbenwerte stempelt den Arbeitsbeutel zu einer guten Arbeit, wobei nur die

langen Stiche, welche zur Ausfüllung der schiefen Rauten dienen, zahlreicher sein dürften, sodass sie ein dichteres Ganze bildeten.



Eine Technik der Kunststickerei, die der Kreuzstickerei eng verwandt ist und immer wieder aufzukommen sucht, ist die Perlenstickerei. Ausgeführt auf feiner, steifer Gaze hat diese Arbeit viel Ähnlichkeit mit Mosaik in verschiedenen Farben. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts mass man dieser Arbeit besonderen Wert bei, in mancher Familie werden noch Klingelzüge und kleine Gemälde in Perlenarbeit aufbewahrt. Wie hübsch und wahrhaft kunstvoll die Arbeit aber auch sein kann, so hat sie doch beim Verfertigen von Gebrauchsgegenständen zwei grosse Schwierigkeiten, denen es vermutlich zuzuschreiben ist, dass die Arbeit so geringen Erfolg hat. Erstens machen die vielen Perlen die Arbeit sehr schwer und zweitens hat sie, wenn sie fertig ist, nicht jene solide, glatte Oberfläche, welche die Stickerei in Kreuzstich kennzeichnet, sodass sie sich aus diesen zwei Gründen nicht für alle Zwecke eignet.

Schliesslich sind noch einzelne Arbeiten auf abgeteiltem Gewebe übrig. Diese passen aber mit ihrer Behandlung besser in den Rahmen der folgenden Gruppe von Stickereien, welche die ganz ausserordentlich künstlerische Seidenstickerei einschliesst.

## II

### STICKEREIEN AUF VERSCHIEDENEN GEWEBEN.

War die Kreuzstichstickerei schon im Altertum bekannt, so war es die Seiden- und Goldstickerei nicht weniger. Schon in der Bibel, einer der ältesten der geschichtlichen Urkunden, werden gewebte Stoffe, reich mit Gold- und Silberstickerei verziert, oder mit Wolle und Seide in den glänzendsten Farben bearbeitet, erwähnt. Hieraus geht hervor, dass es schon damals tüchtige Stickerinnen gegeben haben muss.

Die von ihnen gestickten Sachen dienten meistens als Gardinen oder Tempelvorhänge. Die Muster waren grösstenteils der Bibel entnommene Darstellungen. Man machte sich damals nichts daraus, grosse Arbeiten zu unternehmen, das Leben wurde viel ruhiger aufgefasst als jetzt, man hatte Zeit dazu. Die Ueberlieferung erzählt uns von Stickereien, deren Grösse uns mit Bewunderung für die Arbeitskraft und ausdauernde Sorgfalt erfüllt, welche sie erfordert haben müssen. Ganze Jagd- und Kriegsszenen wurden auf Leinwand oder auf kostbare Seidengewebe in Gold und Seide gestickt, und wer kennt nicht die so reich mit Goldstickerei verzierten Priestergewänder und Gegenstände zum Gebrauch kirchlicher Zwecke, welche noch in unseren Museen aufbewahrt werden?

Die unter dem Namen Kirchenstickerei bekannte Arbeit nahm schon von den frühesten Zeiten an einen glänzenden Platz in der Geschichte der Kunststickerei ein und hält, den alten Ueberlieferungen und Vorstellungen getreu, noch in unseren Tagen ihren Ruhm hoch. Diese Arbeit, meistens von Männern ausgeführt, steht keineswegs hinter den feinen Stickereien zurück, welche man gewöhnlich nur Frauenhänden anvertraut. Die starke Unterlegung, welche namentlich unter dem Goldfaden bei den verschiedenen Figuren angebracht wird, sodass dieselben stark erhaben heraustreten und somit bei einiger Entfernung deutlich sichtbar sind, wie auch die äusserst feine Bearbeitung der figürlichen Darstellungen, sind der Grund, dass diese Art der Stickerei einen Platz für sich in der Kunststickerei einnimmt.

Neben der Goldstickerei tritt aber auch die Seidenstickerei schon seit dem Mittelalter in voller Kraft auf. Sie hat Blütezeiten gekannt, als im 16ten Jahrhundert die italienische Kunst auf jedem Gebiet ihren Einfluss geltend machte, sie hat auch Zeiten des Verfalls gekannt, als durch übertriebenen Luxus und Pomp die viel glänzendere Goldstickerei vorgezogen wurde, und nicht nur die Kleider vor lauter Goldstickerei strotzten, sondern als Ludwig XIV sogar so weit ging, die Karyatiden im Palaste zu Versailles in seinem

eigenen Gemach mit Gold bearbeiten zu lassen <sup>1)</sup>. Dass gewebte Stoffe und Stickfäden an einer Stelle nicht genügen konnten, wo das Material Metall, Holz oder Stein sein musste, lässt sich begreifen. Die Kunststickerei schlug hiermit eine ganz falsche Richtung ein, und man brauchte lange Zeit, um diese Zeit des Verfalls mit ihren Auswüchsen zu überwinden.

Die Völker, welche von alters her sich am meisten mit der Seidenstickerei beschäftigt haben und deren Arbeit durch alle Zeiten hindurch noch unübertroffen ist, sind sicher wohl die Japaner und Chinesen. Als besonders scharf und rein in Linie und Umrissen können ihre Stickereien durch die Jahrhunderte hindurch demjenigen als Beispiel vorgehalten werden, der das Sticken ernsthaft studiert. Gewiss ist es ein grosser Schritt zur Besserung, dass man in unseren Tagen einzusehen anfängt, welche künstlerische Arbeit die einfache Nadel zu verrichten im stande ist. Die Seidenstickerei tritt namentlich wieder wie früher in den Vordergrund und zwar in einer Weise, welche die schönsten Hoffnungen für die Zukunft hegen lässt.

Es giebt keine Stickerei, die sich den Anforderungen, welche Zeichnung und Grundstoff stellen, so gut anpasst, wie eben die Seidenstickerei. Wenn man mit dem Kreuzstich durch Grundstoff und Muster gebunden war, so erlauben die feinen, glatten Gewebe in Baumwolle, Leinwand, Wolle oder Seide, deren Fäden kaum sichtbar sind, dieser Arbeit eine Freiheit der Zeichnung und Ausführung zu geben, die den Wert derselben in nicht geringem Masse erhöht. Die Grundstoffe, auf welchen man diese Stickerei ausführen kann, sind denn auch sehr zahlreich.

Die Seidenstickerei an und für sich hat jedoch ihre eigene Technik und stellt ihre Anforderungen, zu denen wohl in erster Linie die gehört, dass die Muster und der Gebrauch des Materials und der Stiche sich dem Gewebe, auf dem man sticken will, anpassen. Die zarte indische Seide verlangt eine andere Bearbeitung mit feinerem Material, als das soviel schwerere Tuch; der Samt ein gröberes Stickgarn, als eine schöne, äusserst empfindliche, waschbare Gaze. Eine Zeichnung, bei der es wegen der vielverschlungenen Linien auf eine scharfe und vollkommen reine Bearbeitung dieser Linien ankommt, fordert ein Stickgarn, welches ermöglicht, dass die in diesem Falle gebräuchlichsten Stielstiche gänzlich aneinander anschliessen. Bei Flachfüllung, mit einer oft unmerkbar in einander fließenden Farbenschattierung, kommt ein sehr feiner Arbeitsfaden der Ausführung zu Gute; ein dekorativ aufgefasstes Stück dagegen verlangt einen groben Faden, der bei einiger Entfernung sichtbar ist. Auf dies alles muss auch der Gebrauch der verschiedenen Stiche berechnet sein.

Die Bearbeitung, welche die Seide, nicht nur als Grundstoff, sondern auch als Material, als Arbeitsfaden, im Laufe der Zeit erfahren hat, übersteigt die kühnsten Erwartungen. War in früherer Zeit die chinesische Floret-Seide als Arbeitsfaden für das damals fast ausschliesslich ausgeführte Opus plumarium die Plumetis- oder Federstickerei die gesuchteste, so ist diese jetzt fast ganz verdrängt worden und kommen für die Seidenstickerei in Betracht: die *spanische* und *Mallard-Seide*, die *Filo-Floss*, *Filoselle* und *Spitzenseide* und viele andre Sorten, meistens nach dem Lande, in dem sie verfertigt werden, benannt. Mit ihren dicken, unteilbaren, prächtig glänzenden Fäden sind die erstgenannten Sorten für die Arbeit auf schwerem Stoff gewiss kaum durch schönere zu ersetzen, während letztere Sorten, deren Fäden je nach der erforderlichen Dicke in einen spinnwebfeinen Teil zu spalten sind, der edelsten Auffassung der Kunststickerei dienstbar gemacht werden können.

Die Hauptbedingung für gute, tüchtige Arbeit ist, dass die Stickerin selbst vollkommen mit den verschiedenen Stichen vertraut ist, damit sie der Arbeit die Ausführung zukommen lassen kann, durch die sie am meisten zur Geltung gebracht wird. Doch man bemerkt bei eigener und anderer Arbeit bald, dass jede Stickerin ihre Lieblingsstiche hat, die sie mit einer gewissen Vorliebe soviel wie möglich benutzt, was ihrer Arbeit einen eigentümlichen, persönlichen Anstrich verleiht und den Wert derselben erhöht.

Es wird in der jetzigen Zeit immer wieder darauf hingewiesen, wie bei der Stickerei dem künstlerischen Teil, dem Gedanken, dem Entwurf, der Formenzeichnung und der Farbenverteilung zu wenig Wert beigemessen werde, und dass man eine reine, tadellose Ausführung zu viel in den Vordergrund rücke. Diese Behauptung enthält viel Wahres; wenn man sich irgend einer Arbeit unterziehen will, sind obenangedeutete Punkte gewiss Hauptsache, doch dem steht gegenüber, dass eine nicht genau gearbeitete geometrische Figur den ganzen, auf mathematischer Grundlage aufgebauten Entwurf gänzlich verdirbt, und dass noch nie

<sup>1)</sup> Ernest Léfébure, Broderie et Dentelles.





eine wahrhaft künstlerische Arbeit von einer Stickerin zustande gebracht worden ist, welche ihrer Aufgabe nicht völlig gewachsen war.

In unsrer Zeit, in der das Persönliche auf jedem Gebiete die vorherrschende Richtung ist, trägt auch manche Kunststickerei in der Hand der wahren Künstlerin diesen Charakter. Die Arbeitstechnik beruht ganz auf eigener Erfindung, man kann manchmal nicht bestimmen, welcher Stich gebraucht worden ist. Mehr oder weniger betritt man den Pfad der Nadelmalerei in der richtigen Auffassung des Wortes; es ist dann die Künstlerin, die Malerin, die in ihrer Arbeit die Malerleinwand sieht und das Garn als ihre Farben betrachtet. Sie sucht für die Ausarbeitung eines einzelnen Schmetterlings manchmal dreizehn oder mehr Farben, nach der Farbmischung auf der Palette gewählt, und nimmt, oder besser erfindet Stiche und schafft sich Arbeitsfäden ganz nach eigenem Gutdünken.

Beispiele dieser künstlerischen Arbeit sind der Fächer auf Tafel IX und das Lesezeichen B auf Tafel X. Der Fächer ist ein Juwel der Kunststickerei. Das Graspflänzchen, die bescheidene, immerfort blühende Kreuzwurz, schön wegen ihrer Einfachheit, ist als Flachornament stilisiert und fügt sich, gerade empor strebend und wie aus dem Boden hervorsprossend, den langen Feldern des Fächers an. Obenan thront die ganz oder halb aufgegangene Blüte mit ihren weissen Seidenfransen. In der Bearbeitung ist diese durch Ausfüllung mit langen Stichen wiedergegeben, als Arbeitsmaterial wurde hierzu die Hälfte eines Fadens der stark gedrehten Spitzenseide benutzt. Die feinen Windungen, welche beim Spalten der Seide im Faden entstehen, geben beim Arbeiten den Blümchen das perlartige, faserige Aussehen. Stengel und Blätter der verschiedenen Blumen und Knospen sind alle so zu sagen skizzenartig in mattgrüner Farbe gearbeitet und entspiessen den dünnen, braunen Würzelchen der Pflanze, welche sich am unteren Rande der weissen Seide in den Grund zu bohren scheinen. Fein gefärbte, durchsichtige Schmetterlinge in verschiedener Form und verschiedenem Ton und Stand, scheinen bereit, sich auf Blume und Knospe niederzulassen. Einige mit schwarzer Seide in Druckbuchstaben gearbeitete Worte vom Dichter Herman Gorter heben sich vom zarten Ganzen ab. Wieviel Farbenabtönungen für diese Arbeit wohl nötig gewesen sein mögen, ist unmöglich zu beschreiben.

Das Haidekraut, die immer schöne Erica auf Tafel X, ist auf schwarzseidenem Bande mit violetter Widerschein naturgetreu, doch streng in der Form in der nämlichen Weise mit Stichen grüner, brauner und violetter Spitzenseide gestickt. Die Form der Schmetterlinge hat man zuerst scharf mit Stichen umrandet, was eine leichte Bearbeitung zur Ausfüllung auf der dünnen Seide gestattete. Eigentümlich ist der Unterschied in der Auffassung der Seidenstickerei dieses Lesezeichens im Vergleich zu der der beiden andern auf jeder Seite. A ist in frischen Farben gearbeitet, orange, gelb, rot, schwarz und mit Goldfäden auf hellgrauer Taffseide. C zeigt das verarbeitete Motiv der Pfauenfeder und ist in feinen Tönen gestickt: stahlblau, hellbraun und hellgrün auf schwerem, weissem Atlasbande.

Ganz anderer Art der Bearbeitung, bei der aber doch auch das Persönliche stark hervortritt, sind die beiden Kinderhäubchen auf Tafel XI. Frei in der Auffassung, illustrativ, ordnen Entwurf und Ausführung sich ganz der augenblicklichen Eingebung unter. Die Symmetrie hat man im Auge behalten, doch nicht in jeder Hinsicht streng durchgeführt; es ist ersichtlich, dass der Wert der Kunststickerei hier Nebensache und der Gedanke Hauptsache war. Das Häubchen A aus stahlblauem Tuch ist mit verschiedenen Ornamenten verziert und mit Seide in den Farben gearbeitet, die am stärksten gegen einander abstechen, wie grau, rot, gelb, rosenrot und blau. Häubchen B aus dünner, weisser, indischer Seide, das mit seinen langen Seitenteilen an die Volendamer Mützen erinnert, ist mit Seide in schöner Farbenharmonie gearbeitet und liefert den Beweis, dass man die grellsten Farben nebeneinander gebrauchen kann, wenn sie mit Geschmack gewählt und geordnet werden. Auf beiden Häubchen sind kindliche, zweizeilige Reime, sowie die Namen der kleinen Weltbürger, die man mit diesen Häubchen beschenkt hat, und ihr Geburtsdatum angebracht. Hübsch ist an beiden die Nahtverzierung erfunden, sodass die scharfgebogene Linie nicht störend auf die Umgebung wirkt.

Wie gesagt, das Hauptverdienst dieser beiden Häubchen ist die Originalität des Entwurfes und die damit zusammenhängende Ausführung. Sie bilden in Bezug auf die Technik der Kunststickerei einen scharfen Gegensatz zu dem Kissen auf Tafel XII und den Ofenschirmen auf Tafel XIII und XIV.

Das Kissen ist aus feinem Tuch, die Farbe hält die Mitte zwischen hellem Grau und sehr hellem Braun. Diese Farbe stimmt bewunderungswürdig überein mit den stahlblauen, helllila und hellgelben Tönen der Seide, mit der es bearbeitet ist. Die Stickerei ist hauptsächlich im Stielstich ausgeführt. Mit

stahlblauer Seide sind die ornamentalen Linien gearbeitet, welche das Kissen ganz durchschneiden und in den offenen Fächern jedesmal Gelegenheit zur symmetrischen Ausführung einzelner Unterabteilungen des Motivs bieten. Mit blauer Farbe sind auch die vier Libellen, welche das Muster in der Mitte bilden, gearbeitet. Helllila und gelb sind die Schlangenlinien im inneren Kreise, welche die Libellen umgeben. Mit gelber Seide sind auch die Bienen gestickt, welche ebenfalls in Kreisen am Aussenrande des Kissens sichtbar sind. Eine dicke Schnur, deren dunkler Ton mit der Farbe des Grundstoffes vom Kissen übereinstimmt, umgibt den Rand.

Der Ofenschirm auf Tafel XIII zeigt uns den Pfau, dem man seine Eigentümlichkeit gänzlich genommen hat, damit er zur Verzierung dienen kann. Zurückgeführt auf die einfachste Grundform, passt er jetzt für den Zweck und in die Umrahmung, die man ihm geben wollte. Der Pfau ist der glänzenden Farbenpracht seiner Federn wegen von Künstlern und Stickerinnen immer mit der grössten Vorliebe zum Gegenstand der Behandlung gewählt worden. Auf mancher japanischen Stickerei prangt er in seinem schönen, prächtig bearbeiteten Gefieder. Die Form und die Anordnung seiner schönen Federn eignen sich, wenn er sie in aller Pracht entfaltet, auch ausgezeichnet zum Stilisieren und machen ihn für die abweichendsten Arbeiten geeignet. Die Arbeit auf Tafel XIII ist auf einem Untergrund aus pfaublauem Tuch und hauptsächlich in Stielstich und Flachstich gehalten. Die Art, in der die Richtung der Stiche im Zusammenhang mit dem Glanz der Farben gewählt worden ist, das Ueberspannen der sonst zu lang werdenden linienförmigen Stiche im mittleren Kreise, das fortwährende Durchschimmernlassen des Untergrundes, was ein eigentümliches Schillern der Farben hervorruft, dies alles beweist uns, dass die Ausführung dieses Stückes den Händen einer gewandten Stickerin anvertraut gewesen ist, welche die Technik der Kunststickerei vollkommen beherrscht, was ohne Zweifel der Arbeit sehr zu gute gekommen ist. Es ist nicht nötig, bis in alle Einzelheiten anzugeben, wie man die Farben verwendet hat; auf dem Bilde ist der Unterschied im Ton sichtbar genug. Hellweiss tritt der Pfau in den Vordergrund, während er hinter sich sein glänzendes Gefieder ausbreitet, welches im ersten Kreise mit rot, gelb und grün gearbeitet ist, aber so, dass das Rot die Oberhand hat. Dieser ganze Kreis bleibt im Hintergrunde und macht keineswegs dem äussersten Federkreise den Rang streitig, dessen Farben grün, rot, gelb und weiss sind und zwar so, dass gelb und weiss vorherrschen. In schöner Farbenschattierung leuchten die Pfauenaugen, verschmolzen mit dem Tone des mattblauen Untergrundes, je nach dem das Licht auf die glänzende Floretseide fällt.

Dass man öfters beim Arbeiten die Farbe des Untergrundes benutzt, um die Glut der Grundfarbe mit der Farbe des Stickgarns zu vermischen, beweist ebenfalls die Stickerei des Ofenschirms auf Tafel XIV. Auch hier trägt die Farbe des Grundstoffes, das leuchtende, helle Graublau dazu bei, eine schöne Farbenwirkung hervorzubringen. Die glühend rote Seide, mit der der Unterrand und die Seitenornamente gearbeitet sind, strahlt zurück, und diese Strahlen vermischen sich mit dem Glanze des Goldfadens und mit der stark sprechenden Farbe des Stoffes. Wie eine grosse Sonne — eine Vereinigung vieler kleiner Sonnen — strahlt die Rosette in der Mitte, und alle die kleine Sonnen senden ihre Lichtbündel nach allen Seiten in Gestalt weisseidener Stiche, welche aus einem enggeschlossenen Mittelpunkte hervorkommen. Einzelne hellgrüne und schwarze Pünktchen im mittleren Kreise kommen dem sonst wohl etwas zu weissen Ganzen zu gute. Um die Linien so rein wie möglich zu erhalten, ist hier statt der Stickerei in Stielstich Gebrauch gemacht vom Ueberrahmen eines Fadens in gleichmässigen Entfernungen. Die unzähligen kleinen Knoten verleihen dieser Arbeit einen eigentümlichen, spitzenartigen Charakter.

Bei der weissseidenen Decke auf Tafel XV hat man sich wieder auf andere Weise den Grundstoff zu nutzen gemacht. Obschon auch hier, wie bei den Pfauenaugen auf Tafel XIII der Flachstich in den verschiedenen Figuren so gearbeitet ist, dass die Grundfarbe — hier die zarte weisse Seide — zwischen jedem Stich sichtbar ist, so geschah es nicht, um den Glanz der Farbe oder des Stoffes zu benutzen, sondern nur damit das Zarte in dieser Arbeit die Oberhand behalte. Bei vollständiger Ausfüllung der Figuren würde die Arbeit sicher nicht so befriedigen, wie das jetzt der Fall ist, wo die in einen feinen Faden gespaltene Seide sich in voller Uebereinstimmung mit dem Grundstoff befindet. Das Linienornament ist in Stielstich gearbeitet, die Rosetten, welche die Kreise füllen, in Flachstich, die kleinen gelben Felder in Sandstich.

Der grauleinene Untergrund des Kissens auf Tafel XVI forderte dies Hervorblicken nicht, im Gegenteil, die graue Farbe ist kühl und kalt, sie strahlt nicht zurück, und je mehr man sie bedeckte, umso besser war es. Die Arbeit selbst muss zu einem sprechen, der graue Grund dient nur als neutraler Hintergrund, auf dem die meisten Farben ohne Furcht vor falscher Farbenharmonie gebraucht werden können. Das in

orangefarbener Waschseide ausgeführte Ornament hat die griechische Palmette zum Motiv, die Grundformen der Pflanzen und Blumen, die sich aus dem Mittelpunkte heraus entwickeln. Auf Kranzleisten griechischer Tempel und auf Vasen findet man dies dankbare Motiv, das auch in unserer Zeit noch nicht an Wert eingebüsst hat, in endloser Verschiedenheit immer wieder. Auch hat man bei diesem Entwurf der Anforderung Rechnung getragen, dass ein viereckiges Kissen eine Zeichnung verlangt, die unabhängig ist von dessen Lage. Eine dicke, orangefarbene, aus dem Arbeitsfaden selbst gedrehte Schnur, bildet den Abschluss des Randes.

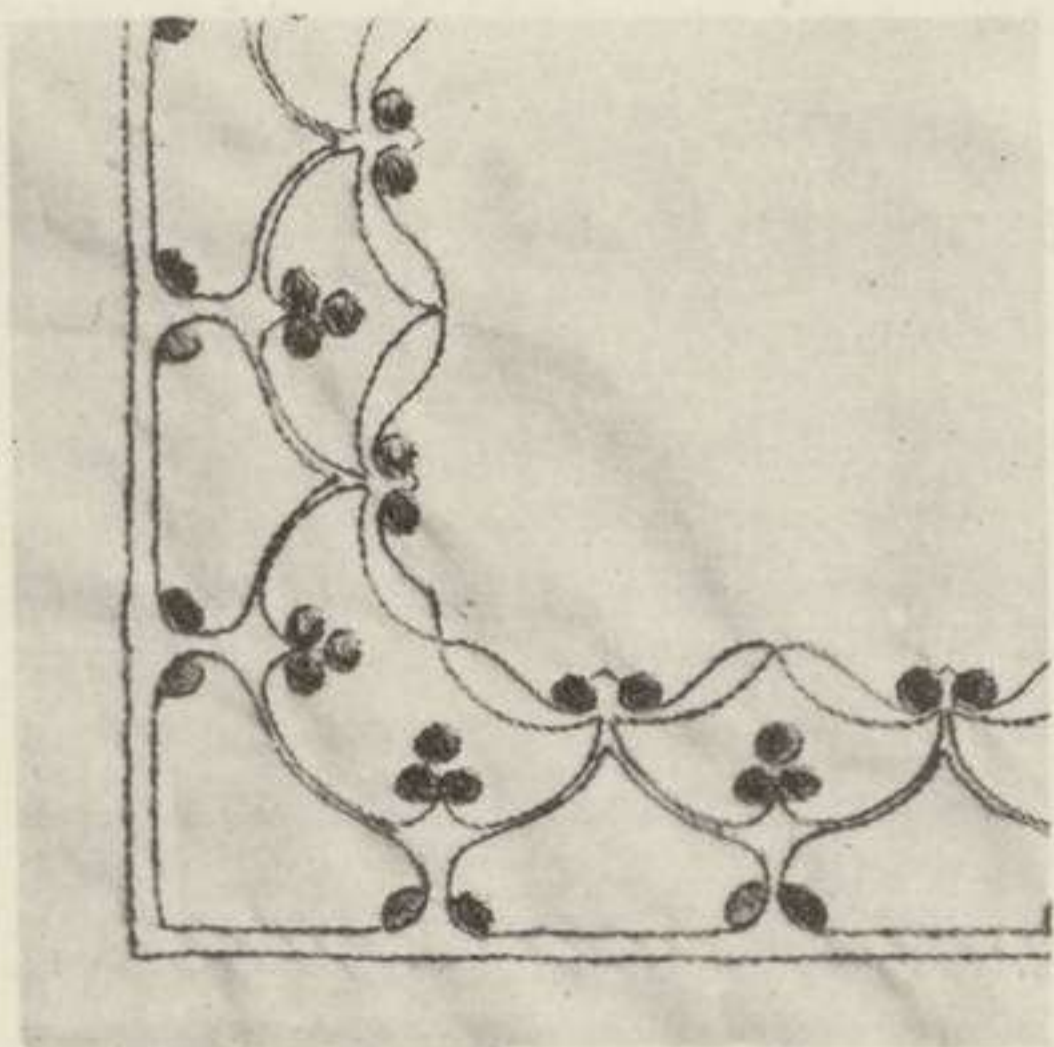
Wenn die Gesetze für Regelmässigkeit und Symmetrie schon an den Entwurf des viereckigen Kissens ihre Anforderungen stellen, damit es eine in jeder Hinsicht gute Arbeit wird, so tun sie dies in noch viel höherem Grade bei Teppichen und Decken. Eine Tischdecke oder ein Bodenteppich, deren Randverzierung, aus geometrischen Figuren oder Motiven aus dem Pflanzen- oder Tierreich bestehend, nicht vollkommen symmetrisch an den Seiten und Ecken zusammengesetzt, und deren Ornament in der Mitte nicht hiermit in Uebereinstimmung gebracht ist, ist als Entwurf ungenügend. Die Verzierung selber kann aber, wenn sie sich diesem Hauptgesetz unterwirft, sehr verschieden sein. Das breit ausgeführte, rein mathematisch zusammengestellte Ornament der Tischdecke auf Bild XVII, aus dunkelblauem Tuch mit orangefarbener, glänzender Mallardseide in Stielstich und Flachstich gearbeitet, bezeugt das gute Recht einer kräftigen Zeichnung auf einer grossen Oberfläche. Die Figur in der Mitte ist aus fünf Mustern des Randes zusammengesetzt.

Man braucht sich jedoch nicht immer an ein abgepasstes Muster in der Mitte zu halten. Viele ziehen eine einfarbige, ruhige, unbearbeitete Mittelfläche vor, während andere wieder den ganzen Mittelraum mit kleinen Figürchen besäen, welche Unterabteilungen des Randornamentes ausmachen.

In allen Stilen hat man diese zerstreuten Motive auf einer unbearbeiteten Fläche benutzt. Namentlich die orientalischen Völker, mit ihrer Vorliebe für lebhaften Schmuck in glänzenden Farben, waren dieser Verzierungsart sehr zugetan. Das Deckchen auf Bild XVIII trägt daher auch tatsächlich einen chinesischen Charakter. Auf dünner, sandfarbener, chinesischer Seide ist die Arbeit hauptsächlich im Stiel-, Flach- und Knopfstich mit grüner, orangefarbener, blauer und weisser, gespaltener Seide ausgeführt in Tönen, die ganz mit dem Untergrunde im Einklang stehen.

Decke A aus terra-cottafarbenem Tuch ist in Bezug auf den Grundstoff praktischerer Art; sie hat auch eine andere Verwendung. Im Zusammenhang mit dem Grundstoff ist das kreisförmige Liniornament, die kleinen Rosetten ausgenommen, auch nicht mit Seide, sondern mit dünner, schwarzer, englischer Wolle gearbeitet. Diese Verzierung, hauptsächlich aus Kreisen bestehend, hat teilweise die japanische Ornamentation zur Grundlage, nämlich das Unterbrechen des Ornamentes, wo die verschiedenen Linien sich schneiden. Wenn der Grundstoff dazu geeignet ist, ist die Bearbeitung mit Wolle auf Gegenständen für den praktischen Gebrauch sehr zu empfehlen; die Arbeit geht rascher, als dies bei der Seidenstickerei der Fall ist, und die haarigen, faserigen Wollenfäden bilden bei der Ausführung einer Liniernverzierung in Stielstich oder bei kleinen Ausfüllungen in Flachstich ein dichteres Ganze, als der glatte Seidenfaden dies zu tun vermag.

Die vielen Grundstoffe, welche für die Bearbeitung mit Wolle in Betracht kommen, verdanken wir der Industrie, welche Jahr aus Jahr ein eine grosse Verschiedenheit zahlreicher, neuer Gewebe in den Handel bringt. Man bedenke aber, dass für einen Teppich, der zur Bedeckung dient, Schmiegsamkeit des Stoffes ein Hauptfordernis ist; erst hierdurch hängt er in zierlichen Falten von dem Möbelstück, über das er ausgebreitet ist, herab. Der Zweck, wozu er dient, bestimmt übrigens auch hier die Stoffdicke und im Zusammenhang damit das Material.



Die Theebrettdecke, wovon man hierneben eine Ecke abgebildet sieht, dient dazu, das sich darunter befindende Theeservice vor Staub zu bewahren, ohne es zu drücken. Daher fordert man vom Grundstoffe Leichtigkeit, am liebsten Durchsichtigkeit. Diesen Anforderungen kann man in den letzten Jahren ausgezeichnet genügen durch den Gebrauch des Beuteltuches, so genannt, weil es früher von den Bäckern zum Beuteln des Mehls benutzt wurde, eine Handarbeit, welche jetzt abgekommen und durch die Maschine ersetzt worden ist. Dies Beuteltuch ist ein waschbares, durchsichtiges, ganz seidenes Gewebe, und in verschiedener Dicke zu erhalten. Die feineren Sorten benutzt man zur Seidenstickerei, die gröberen zum

Durchstopten mit Seide, denn der kostbare Grundstoff fordert eine kostbare Bearbeitung. Dieses äusserst zarte Gewebe erfordert eine leichte Ornamentik, während der Arbeitsfaden in Uebereinstimmung mit beiden glänzend und dünn sein muss. Ranken von zart grüner Seide, von hellroten Beeren unterbrochen, bilden den Schmuck dieser Decke. Die Biagsamkeit, mit der der Stielstich sich den Linien der Zeichnung anpasst, gereicht der Arbeit auf diesem Gewebe zum Vorteil. Die Abbildung kann leider diesen schönen, durchsichtigen Grundstoff nur unvollkommen wiedergeben.

Die Decke B auf Tafel XVIII ist aus dickem, seidenartigem Gewebe in goldgelber Farbe, mit Seide bestickt. Die Linien des Ornamentes sind dunkelblau, das Blumenmotiv, welches als Rosette die verschiedenen kreisförmigen Felder füllt, ist in hellblauer, roter und weisser Seide gestickt.

Die Arbeiten auf dieser letzten Tafel zeichnen sich durch Einfachheit in Muster und Ausführung aus. Es war keine ausnehmend geübte Hand dazu nötig, diese Decken zu verzieren. Diese Arbeit bildet einen scharfen Gegensatz zu den Seiden- und Goldstickereien der Japanerinnen, welche, wie früher schon gesagt wurde, zu dem Schönsten und dem am feinsten Ausgeführten gehören, was auf diesem Gebiete geliefert wurde und noch geliefert wird.

Manch wunderschönes Stück Arbeit, das noch heutigen Tages aus dem Osten zu uns kommt, erfüllt uns mit Bewunderung und zeigt uns, wie viel wir noch von dieser Stickkunst im höchsten Sinne des Wortes lernen können. Sehr geschickt weiss man bei diesen japanischen Arbeiten den Glanz der meistens spinnwebfeinen Floretseide im Zusammenhang mit der Richtung zu verwerten, in welcher gearbeitet wird. Betrachtet man genau die Stickerei von den kleinsten Vögelchen bis zu den grössten Reihern, dann ist mit dem glänzend weissen Faden eine wunderbar genaue Arbeit geliefert worden; durch längere oder kürzere Stiche in verschiedener Richtung wird die Zeichnung von den grössten Flügeln bis zu den kleinsten Federchen mit vollster Naturwahrheit wiedergegeben.

Nicht immer sind die chinesischen und japanischen Stickereien in einer Farbe ausgeführt. Die Eigenart der orientalischen Völker, ihre Vorliebe für Glanz und Farbenpracht, macht sich in ihren Geweben und manchmal auch in ihren Stickereien geltend, und die holländische Arbeiterin wird oft von der prächtigen orientalischen Farbenschattierung beeinflusst. Der Theewärmer auf Tafel XIX ist ein Beweis dafür. Das Ornament, in breiten Linien vom mittleren Kreise ausgehend, ist mit orange, rot, stahlblau und grau auf dünner, weisser Seide gearbeitet. Die Unterbrechung der breiten Formen, wo die Linien sich kreuzen, dieses kräftige Mittel, dem Ornament sein volles Recht zu teil werden zu lassen, erinnert uns wieder ganz an die orientalische Ornamentik des 15<sup>ten</sup> Jahrhunderts. Die Schärfe und Reinheit bei der Linienbearbeitung — hier ausgeführt im schrägen Flachstich — und die Beachtung der Richtung des Arbeitsfadens waren bei dieser Stickerei eine Hauptanforderung.

Erfordert der Stiel- und Flachstich eine äusserst gleichmässige, saubere Bearbeitung, so stellen die ineinandergreifenden Sticharten andere Anforderungen. Diese werden meistens für die Ausfüllung derjenigen Flächen benutzt, die für eine Ausfüllung in Flachstich zu gross sind. Die Technik ist nicht so schwer, doch im engsten Zusammenhange mit dieser Art des Arbeitens steht eine sorgfältige Wahl von Grundstoff und Material, da die Stickerei von den vielen neben und übereinander liegenden Stichen schwer, und der Untergrund dadurch leicht zusammengezogen wird. Eine Hauptanforderung, solche Arbeit genau auszuführen, ist, den Stoff mit Verständnis auf den Stickrahmen zu spannen.

Der zusammengesetzte Theewärmer B auf Tafel XIX und der nicht zusammengesetzte auf Tafel XX sind beide mit ineinandergreifenden Stichen gearbeitet. Die Auffassung der Bearbeitung ist verschieden wegen des Grundstoffes. Der Entwurf auf Tafel XIX ist auf naturfarbiger Liberty-Leinwand mit ziemlich grober Floretseide gearbeitet. Alle Figuren sind mit einer, wenig von der in mattem Ton gehaltenen Blumen- und Blattausfüllung abstechenden Farbe umrandet, die orangefarbene Kapuzinerkresse mit hellerem Gelb, die hellgrünen Blätter mit dunklem Grün. Der Schmetterling, welcher sich in vollem Fluge zwischen Knospe und Blatt bewegt, stimmt, wie die äussere Umrandung des Theewärmers, mit den Tönen der Kresse von hellgelb durch orange bis zu dunkelbraun gehend, überein. Auf der Rückseite ist als Verzierung in der Mitte ein einziges Blümchen mit Kelchblättern im Durchschnitt angebracht.

Der seidene Grundstoff auf Tafel XX erforderte einen feineren Arbeitsfaden und daher auch eine feinere Bearbeitung. Der Entwurf hat einen eigenen Reiz, er spricht zu uns von alten Zeiten, da auf so mancher Handarbeit unserer Gross- und Urgrossmütter derartig stilisierte Bäume vorkamen. Die Drachen, Ueberbleibsel der nordischen Mythologie, findet man auf holländischen Stickereien wenig

mehr. Am häufigsten werden sie als dankbares Motiv in allen möglichen Gestalten für Stickerei, Malerei und Batikarbeiten von orientalischen Völkern benutzt, deren phantastische Natur sich von dem Abenteuerlichen und Mystischen angezogen fühlt. Auf resedafarbiger Seide ist der Entwurf in violetter Ton mit Purpurrändern gestickt. Die Fasane sind in aufeinander folgenden, gelben Tönen ausgeführt; auch die Federstichausfüllung der Drachen ist in gelber Farbe gehalten. Was die Ausführung betrifft, so steht diese Arbeit sehr hoch.

Das Umrändern der Figuren, dessen man sich bei den letzten Arbeiten bedient hat, um das Ornament recht hervorzuheben, ist nicht die einzige Weise, das Muster zur Geltung zu bringen. Man begann schon im Mittelalter damit, die Formen mehr oder weniger zu unterlegen, je nachdem diese in den Vordergrund treten mussten. Pappe, Watte, Wolle, Bindfaden oder Leinwand wurden dazu am meisten gebraucht. Die Kirchenstickerei, und zwar namentlich deren Goldstickerei, beweist auch noch in unserer jetzigen Zeit, welchen Wert man dem Unterlegen beimisst. Ein hohes Relief lässt bei der Goldstickerei unzweifelhaft den Glanz des Materials stärker hervortreten, doch die Art, in der diese Unterlegungen manchmal übertrieben werden, legt entschieden Mangel an gutem Geschmack an den Tag.

Das Unterlegen der Seidenstickerei kommt heute weniger vor; hauptsächlich wird es jetzt, und zwar in geringem Masse getan — wie das auf Tafel XXI der Fall ist —, um die Hauptformen der Verzierung, hier also die stilisierten Akoleien, ein wenig von der Unterfläche sich abheben und sie dadurch stärker hervortreten zu lassen, als man durch blosses Umrändern erzielen könnte. Der Stoff, auf welchem die Stickerei mit gespaltener Seide ausgeführt ist, ist weisses Tuch. Dieser matte Hintergrund ist für die Arbeit sehr vorteilhaft. Mit zartem, gelblichem Weiss sind die Blumen, deren Blattspitzen in dunkelbraun übergehen, gestickt, und hellgrün zeichnen sich die Stengel gegen einen in drei lila Tönen schattierten Grund ab. Diesem liegt die Technik der Elfenbeinstickerei zu Grunde, welche bekanntlich aus dem Spannen von langen Fäden in senkrechter Richtung besteht und aus dem kreuzweisen Ueberspannen und Heften in Rautenform mit *einem* Arbeitsfaden in derselben Farbe.

Auch bei der sogenannten arabischen Stickerei findet man das Spannen mittelst langer Fäden als Flächenfüllung wieder. Diese Technik unterscheidet sich von der Elfenbeinstickerei dadurch, dass die langen Fäden nicht kreuzweise gespannt und geheftet werden, sondern in *einer* Richtung, entweder senkrecht oder wagerecht, je nach der Richtung der unteren Fäden und je nachdem das Muster es erfordert. Der Glanz der Seide bleibt bei dieser Art des Ausfüllens kräftiger.

Das Kissen auf Tafel XXII ist aus goldgelbem, seidenartigem Gewebe, die Flächenfüllungen in dem Ornamente sind mit *Mallardseide* in etwas dunklerem Tone als der Grundstoff gestickt. Die Umränderungen und Linienverzierungen sind durch Goldfäden angedeutet, die mit schwarzseidenen Stichen aufgenäht, das Muster schon in einiger Entfernung deutlich sichtbar machen. Die Farbe der Seide, mit der man den Goldfaden aufnäht, ist, obschon scheinbar eine Nebensache, in Wahrheit eine Hauptsache. Das Gold verdankt seinen grösseren oder geringeren Glanz den Heftstichen und tritt, als Flächenfüllung benutzt, mehr in den Vorder- oder Hintergrund je nach dem Masse, in welchem die Farbe der Seide darauf zurückstrahlt. Bei der Kirchenstickerei weiss man sich diese Wirkungen trefflich zu Nutzen zu machen, und auch in mancher chinesischen oder japanischen Stickerei beruht die Zeichnung der Pflanzen- oder Tierformen nur auf der Richtung der Goldfäden und auf der Farbe der Heftstiche. Es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass beim Arbeiten mit Goldfäden von den orientalischen Völkern, wie bei der Kirchenstickerei immer ein doppelter Goldfaden zum Aufnähen gebraucht wird, der Grund dafür scheint nicht bekannt zu sein. Kurze Bogenfransen, gemacht von der Seide der Stickerei, umgeben den Rand des Kissens.

Die feine Seidenstickerei, die soviel Fertigkeit und Geschicklichkeit erfordert, ist in den meisten Fällen nicht eine dekorativ wirkende. Will man diesen Zweck erreichen, so taugt der dünne Seidenfaden nicht, und auch an den Grundstoff stellt man andere Anforderungen. Auch hier hat der rege Handelsgeist durch die in den letzten Jahren erfolgte Einführung geeigneter Stickfäden gesorgt. Da ist das sogenannte *Perlgarn*, das *Filin* und *Orion*, alles Glanzgarn, welches dicker und stark gedreht, dennoch, obschon in geringerem Masse, den Glanz der Seide hat. Tafel XXIII und XXIV geben zwei Arbeiten wieder, bei denen dieses Garn benutzt wurde.

Der Grundstoff für die Wandverzierung auf Tafel XXIII ist die Leinwand, mit der die Mauern bedeckt werden, bevor die Tapete aufgeklebt wird. Den Stich, den man für die Bearbeitung gebrauchte, könnte man Webestich nennen, da er aus dem Hin- und Herschlingen der Fäden durch das lose Gewebe besteht, dessen Fäden sehr leicht abzuzählen und zu kleinen Bündeln zu vereinigen sind. Man kann diese

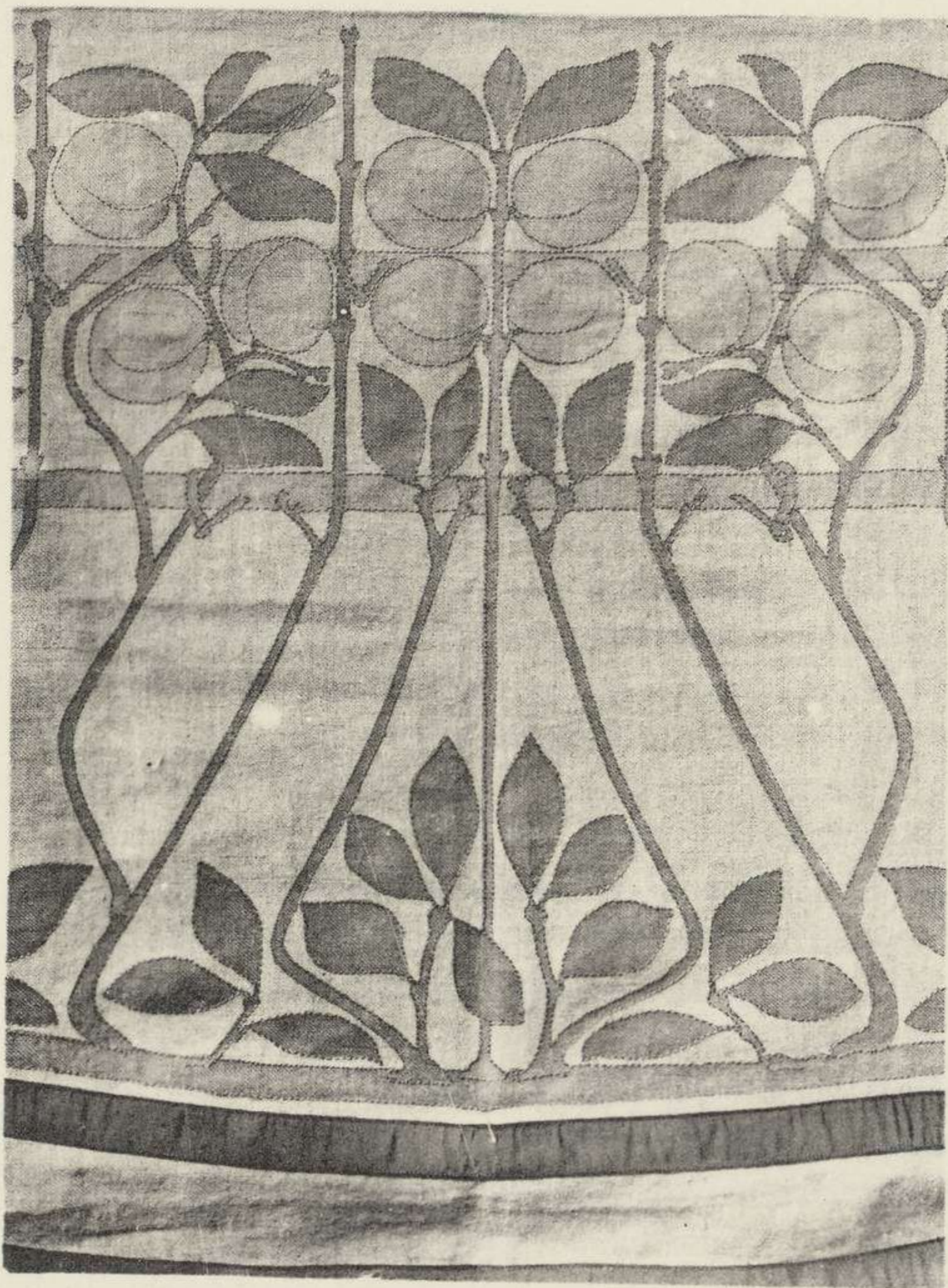
Arbeit des abgeteilten Gewebes wegen zu der ersten Abteilung rechnen, doch durch die Art der dekorativen Stickerei schien sie uns hier besser am Platze zu sein.

Die Anforderungen an Farbe und Entwurf sind hier ganz andere, als bei der Seidenstickerei. Durch Zusammenziehen der Fäden sind Umrandungen gebildet worden für Blumen- und Blätterformen, welche dem Wasserpflanzenmotiv entnommen sind. Für den Abschluss dieser Wandverzierung hat man eine aus hellgrüner Seide gehäkelte Schnur um den Rand herum genäht.

Dass man bei dieser Auffassung der Stickerei einen ausgiebigen Gebrauch von möglichst verschiedenem Material machen kann, zeigt uns die Arbeit auf Tafel XXIV, wo für die Schlussränder des Kissens und für die Wiedergabe der kriechenden Tiere mattes und glänzendes, rötlich goldenes Band, mit dunkelgrünen Festonierstichen von Glanzgarn geheftet, verarbeitet worden ist. Man hätte für die Ausfüllung der Flächen, wie sie hier in langen Stichen angebracht ist, keinen seidenen Arbeitsfaden nehmen können, weil dieser schlaff, dehnbar und flauschig, wie er ist, das Sticken in dieser Art verbietet. Das hellgraue, dicke Gewebe ist als Grundstoff gut in Uebereinstimmung mit der Auffassung der Stickerei gebracht worden.

Wie aus diesen letzten Arbeiten hervorgeht, sind Malerei und Kunststickerei eng mit einander verwandt. Betrachtet man die beiden Kunstgattungen jede für sich, und trägt man den Gesetzen, welche der einen als der bildenden, der anderen als der verzierenden Kunst zu Grunde liegen, Rechnung, so ergänzen sie sich. Es kann der Kunststickerei nur zu gute kommen, wenn man mit der Art vertraut ist, mit welcher man bei der Malerei sein Ziel erreichen kann. Jedoch die grosse Gefahr dieser Verwandtschaft, welche sich immer als ein Hindernis für gute, tüchtige Arbeit erwiesen hat, ist, dass man mit der Nadel wiedergeben will, was bei den begrenzten, unzulänglichen stofflichen Mitteln der Nadelarbeit nicht wiederzugeben ist. Wie bei dem Petit-Point wurde auch bei der Seidenstickerei im 17<sup>ten</sup> Jahrhundert die Malerei oft zu Hilfe gerufen; man begann damit, einzelne Teile der figürlichen Darstellungen auf den Arbeitsstoff zu malen, was später ausartete in das Anbringen von gemalten Stückchen Pappe, wo die Handarbeit, wie man meinte, nicht im Stande war, ein schönes Ganzes zu erreichen.

Es beruht auf einer ganz falschen Meinung, die beiden Kunstgattungen vereinigen zu wollen. Es



lässt sich aber nichts dawider sagen, die Kunststickerei bei der heutigen Tages als Zierkunst in weiten Kreisen ausgeübten Batikarbeit anzuwenden, unter der Bedingung jedoch, dass die Ausführung der Arbeit der Meisterhand des Künstlers anvertraut werde, welche — wie auf Tafel XXV und XXVI zu sehen ist — die Nadel mit spinnwebfeinem Faden ausschliesslich ausführen liess, was der Batikstift nicht zu tun vermochte. Auf der Musterprobe auf Tafel XXV war dies: das scharfe Abzeichnen der Staubfäden der Fuchsien, der Baumrinde, der schuppigen Füsse und Hälse der Perlhühner, der fein skizzierten Schnecke und noch einiger Einzelheiten.

Bei der Wandverzierung auf Tafel XXVI zeichnete ein dünner Arbeitsfaden den Tang, die Schuppen und Schwänze der Fische, den Kamm des Marabus und noch einige Teile des Entwurfs. Nirgends tritt die Stickerei in den Vordergrund, und die Töne der feinen Spitzenseide sind so wenig in's Auge springend, dass man beim ersten Blick die Arbeit der Nadel nicht bemerkt.

Die Vorhänge aus blauem Tuch mit grauer Borte vornen sind kizzenartig mit schwarzer, weisser und brauner Seide bearbeitet.

Auch bei dem Kissen mit Batikarbeit auf Tafel XXVII hat man einzelne Lichter angebracht, welche dem Ganzen sehr zum Vorteil gereichen.

Bei nebenstehender Abbildung ist die Malerei

benutzt worden, um die verschiedenen Teile des Ornamentes in flachem Ton anzugeben und hiermit die plumpe Ausfüllung mit Stickarbeit zu vermeiden. Die Hauptsache bei dieser Auffassung ist Entwurf und Farbenharmonie, die Nadelarbeit dient nur zur Einrahmung des schattierten Ornamentes. Die Abbildung gibt den mittleren Teil eines Buffetläufers wieder; der Grundstoff ist graue Leinwand, die Früchte sind in violetter, die Blätter in grünem, die Stiele in dunkelbraunem, das Gitter in hellbraunem Tone. Alle Figuren sind mit Steppstich in brauner Farbe eingefasst, welche mit den gemalten Farben des Ornamentes übereinstimmt.

Im Gegensatz zu allen vorhergehenden Arbeiten, bei denen die Seidenstickerei, fein oder grob ausgeführt, immer die Hand der geschickten Arbeiterin verriet, die in den meisten Fällen ganz mit der Technik vertraut war und weder Zeit noch Mühe scheute, um dem Entwurfe am besten zu seinem Rechte zu verhelfen, sehen wir auf Tafel XXVIII und auch zwischen dem Text Arbeiten ganz anderer Art. Es sind praktische Kissen und Vorhängemuster. Es ist wohldurchdachtes Werk, man hat sich das Ziel gesteckt, mit dem einfachsten Material in verhältnismässig kurzer Zeit Gebrauchsgegenstände anzufertigen, die in erster Linie den Anforderungen der Zweckmässigkeit genügen. In verschiedenster Weise ist die grobe Arbeit auf solidem Grundstoff ausgeführt worden.

Kissen A auf Tafel XXVIII ist aus rotem Wollenstoff, auf den man an den vier Ecken kleine Dreiecke aus geknüpfter, grauer Wolle genäht hat. Jeder Kreuzpunkt dieser Knüpfarbeit ist mit Wolle auf den Grundstoff geheftet, wodurch man das Hängenbleiben der Fäden vermeidet. Ein Rand aus grauem Plüsch, der auf der Rückseite des Kissens ebenso breit ist als vorn, schliesst die Arbeit ab.



Kissen B ist aus grauer Leinwand. Die Mittelfläche ist in einfacher, durchbrochener Näharbeit ausgeführt; die verschiedenen Fadenbündelchen sind, wie die Abbildung sehr deutlich zeigt, in zweierlei Art mit gelber Seide zusammengefasst, was dem Werke einen eigenartigen Charakter verleiht. Die gelben Stiche nehmen zu gleicher Zeit das grünseidene Futter, welches durch die durchbrochene Arbeit sichtbar ist, mit auf. Eine gelbe Seidenschnur dient zum Abschluss und zur Verzierung.

Die hierneben abgebildeten Vorhangmuster sind mit einem einfachen Rand aus durchgezogener Schnur oder dicker, wenig gedrehter Wolle, welche die Einschlagfäden der Arbeit teilweise ersetzt, verziert. Eines der Muster ist in Flechtwerk aus Tuch ausgeführt. Das Material, das hier aus Möbeltuch besteht, muss für diese Bearbeitung von ausgezeichneter Qualität sein, da es sonst dem Ausfransen ausgesetzt ist. Auf Glas werden senkrechte Einschnitte gemacht, durch die man die einzelnen Streifen wagerecht hindurchschlingt, wie dies bei Kinderflechtwerk geschieht.

Schliesslich bleibt uns in dieser Gruppe noch zu beschreiben übrig Tafel XXIX und Fig. B auf Tafel XXX, doch die Wiedergabe dieser Arbeiten ist so deutlich, dass ein geübtes Auge im Verein mit Sachkenntnis keine Erläuterung nötig hat.

Das Leinentuch auf Tafel XXIX wurde von Ihrer Majestät der Königin-Mutter der Niederlande für diese Ausstellung gütigst überlassen.

Die Weissstickerei steht in mancherlei Hinsicht höher als die Seidenstickerei, da sie, wenn es wirklich schöne Arbeit sein soll, möglichst grosse Sicherheit der Hand und vollkommene Reinheit in der Ausführung fordert. Die Unterabteilungen: das Umfahren mit Reihstichen und das Unterlegen der verschiedenen

Formen verlangen eine möglichst sorgfältige Behandlung. Das Relief soll mittelst des Schattenrandes, der nach der Bearbeitung auf dem Untergrunde entsteht, das Muster hervorheben, weil die Farbe bei Grundstoff und Material dieselbe ist. Namentlich also beim Sticken von Buchstaben ist eine mit Verständnis ausgeführte Unterlegung der Formen Hauptsache. Die erste Hauptregel, dass einzelne oder verschlungene Buchstaben immer deutlich zu entziffern sein sollen, wird leider in unseren Tagen oft vernachlässigt.

Das Taschentuch B auf Bild XXX ist in Richelieu-Stickerei ausgeführt, welche eng mit der Venezianischen Stickerei verwandt ist; sie unterscheidet sich hauptsächlich von dieser durch die Zeichnung der Muster und den Mangel des Reliefs, welches den Venezianischen Spitzen solch eigenartigen Zauber verleiht.

### III

#### SPITZENARBEITEN.

Wie oben schon gesagt wurde, waren nur wenige Einsendungen da, welche in die Klasse der Spitzenarbeiten eingereiht werden konnten. Die vorhandenen Arbeiten geben deshalb nur einen sehr unvollständigen Ueberblick des Teiles der Kunststickerei, welcher uns die schönsten Kunstwerke vorführen sollte. In unserer Zeit und namentlich in unserer Vaterlande gibt die Stickerei sich mehr in der farbenreichen Seidenstickerei kund, als im Anfertigen von Nadelspitzen. Sie erfordert weniger Zeit, was auch ökonomisch seinen Einfluss geltend macht, und lässt durch den Reichtum ihres Materials und ihrer Grundstoffe der Fantasie freieren Lauf als die Spitzenarbeit, welche an den einfachen weissen Arbeitsfäden gebunden, den Gedanken weniger Spielraum bietet und eine äusserst geschickte Hand und viel Geduld erfordert.

Die durchbrochene Näharbeit, das Sticken *à fils tirés, à points coupés, à fonds clairs*, ist die Grundlage, aus der nach und nach die Spitzenarbeit, das *Opus araneum*, entstand. Nach dem übertriebenen Luxus in den Stickereien auf den schwersten und kostbarsten Grundstoffen, welche von den Kreuzfahrern aus dem Orient eingeführt wurden, kamen Zeiten, in denen man der glänzenden, feinen Leinwand, die in der Bretagne, in Alençon und namentlich in Flandern gewebt wurde, mehr Aufmerksamkeit schenkte. Der Luxus in leinener Leib- und Haushaltwäsche folgte auf den der reichsten, mit Seide gestickten und mit Gold geschmückten Oberkleidung. Bald wurde es eine Sache tiefen Nachsinnens, diese Wäsche zu verzieren. Man entfernte einen Teil der Webefäden, die übrigen wurden umnäht, die dadurch entstandenen quadratförmigen Oeffnungen ausgefüllt und durch diese, in verschiedener Weise angebrachten Ausfüllungen kam ein Muster aus geometrischen Figuren oder streng stilisierten Blumen- und Blattmotiven zustande. Der Mangel an Vorlagen bewirkte, dass dieselben Muster unzählige Male wiederholt wurden. Tafel XXXI zeigt uns ein Tischtuch, dessen in *punto tirato* ausgeführter Zwischenrand sehr alten Datums ist. In Uebereinstimmung mit dem Ornament ist zu beiden Seiten des Streifens ein Eichelrand mit grobem, weissem Garn gestickt.

Dass die Bearbeitung, wenn sie auch die Grundlage zu unserer modernen, durchbrochenen Näharbeit bildet, sich dennoch sehr davon unterscheidet, tut die Decke auf Tafel XXX dar. Der glänzende, dauerhafte, leinene Untergrund und der damit zusammenhängende, starke, leinene Arbeitsfaden von damals finden sich nicht mehr. Untergrund und Faden sind weniger solide, und auch die Farbe ist weisser, was uns die Glut und Wärme vermissen lässt, welche die ehemals so berühmte Flandrische Leinwand dem Werke zu geben wusste.

Die Stickerei auf durchbrochenem Leinenuntergrund, *lacis*, die im 16ten Jahrhundert zu voller Blüte gelangte, verschwand nach und nach, die Auffassung wurde freier, das Bedürfnis eines unterstützenden Gewebes geringer, bis der *punto in aria*, das *opus araneum*, entstand — die erste Form der genähten Spitze —, bei der die Nadel ohne irgend welche andere Hilfe als den spinnwebfeinen, glänzenden Leinenfaden, Kunstarbeiten schuf, welche die Nachwelt noch voll Bewunderung anstaunt.

Das Anfertigen von genähten Spitzen gehört hauptsächlich der Vergangenheit an, die Klöppelspitze behauptet ihren Ruhm noch. Einzelne Schulen und Geschäfte, namentlich im Auslande, machen den Versuch, diesen Zweig der Kunststickerei wieder aufleben zu lassen, doch ist es sehr fraglich, ob ihr Streben Erfolg haben, und der genähten Spitze wieder ganz die ihr früher gezollte Achtung zuteil werden wird.

Eine schwache Nachahmung dieser alten, genähten Spitze bleibt noch fortbestehen in der



*point-lacet*-Arbeit, welche, wenn auch weniger frei in ihrer Aeusserung als die genähte Spitze, doch zu wahrhaft künstlerischem Werke führen kann.

Die Decke auf Tafel XXXII und das Firmlingskleid auf Tafel XXXIII und XXXIV, in moderner *point-lacet*-Arbeit ausgeführt, sind ein glänzender Beweis dafür. Den Anforderungen, die unsere Zeit an den Entwurf stellt, ist nachgekommen worden. Soviel wie möglich sind die Formen von Blatt, Blume und Frucht, wenn auch abhängig vom Material, als Flachornament behandelt worden, man hat mit der Ueberlieferung gebrochen, nirgends findet sich mehr eine Spur der Nachahmung der antiken Litzenspitze. Kastanienblätter und Früchte dienten als Motiv für das Ornament des Randes, welcher ein Mittelstück von gelber Seide einschliesst. Ein Netz feiner Verbindungsstäbchen hält, wie mit vom Winde bewegten Sommerfäden, Blatt und Frucht gefesselt.

Die Spitzenlitze, die benutzt wurde, ist dünn und breit; die Spitzenstiche sind für die Ausfüllung der Formen ganz im Sinne der Arbeit sehr durchsichtig und wenig anschliessend gewählt worden.

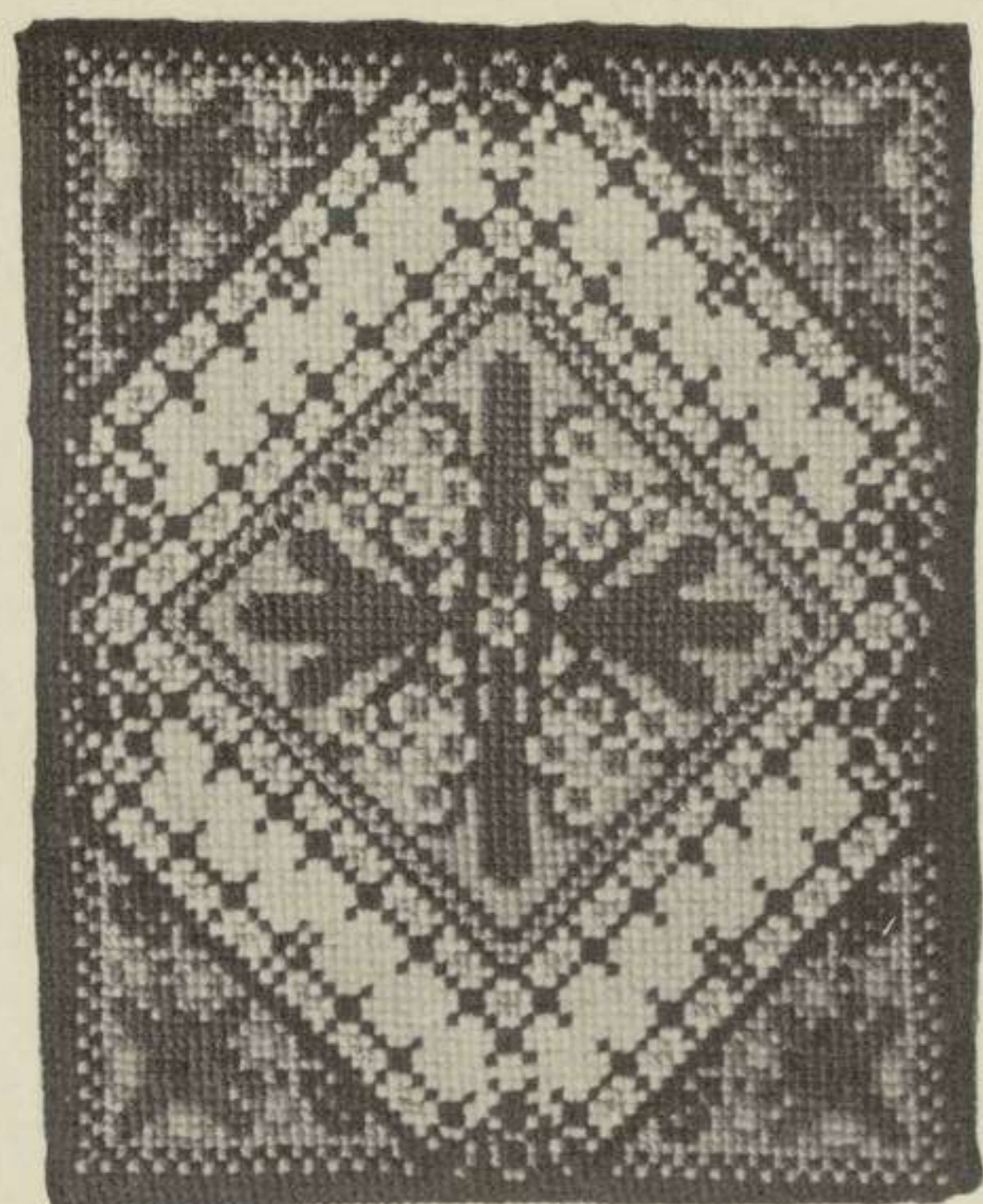
Das Firmlingskleid auf Tafel XXXIII und XXXIV ist eine der schönsten Kunststickereien auf kirchlichem Gebiete, welche uns in der letzten Zeit vorgekommen ist. Es ist ein Meisterwerk des Entwurfes und der Ausführung. Die sechs Vierpassformen, Battist Auflage auf Tüll, zeigen die bekannten Symbole, aus der frühesten christlichen Ornamentik herstammend, welche sind: der Löwe, seinen Jungen das Leben einflössend; der Adler, seine Jungen dem Sonnenlicht entgegenführend; der Hirsch, durstend nach den Quellen des ewigen Lebens; der Phoenix, aus seiner Asche auferstehend, als Symbol des ewigen Lebens; das Lamm Gottes, als Zeichen Christi und der Pelikan, der die Brust aufritzt, um seine Jungen zu füttern. Die Zwischenräume, vom Kreuze mit dem Christuszeichen gevierteilt, sind mit Motiven aus dem Pflanzenreich ausgefüllt. Eichenlaub mit Eicheln, das Symbol der Kraft, die Lilie, das Symbol der Reinheit, die Weinranke das Symbol des Messopfers, die Passionsblume, das Symbol des Leidens, sind alles Symbole, welche auf alter Ueberlieferung beruhen und noch heute nichts von ihrem Werte eingebüsst haben. „Ein Jeder, der von diesem Brote isst, wird leben und das Brot, das ich Euch geben werde, ist mein Fleisch, zum Heile der Menschheit,“ sind die Worte, wodurch die Decke dem ihr bestimmten Zwecke geweiht wurde. Tafel XXXIV giebt einen Teil dieser wunderschönen Arbeit vergrössert wieder. Spitzenlitze in verschiedener Dicke ist das Material zur Umrandung der Formen, welche sich dadurch erhaben von dem netzartigen Untergrunde abheben und in einiger Entfernung deutlich sichtbar sind.

Die letzte Tafel XXXV zeigt uns eine Handarbeit, welche nur noch von wenigen ausgeführt, unseres Erachtens nach keine Lebensfähigkeit mehr hat. Die Rysseler Spitze nachahmend, welche gewöhnlich zu Böden der Bauernhauben verwendet wird, sind diese Haubenböden der Provinz Nord-Holland in Durchstopfarbeit und Stickerei auf Tüll ausgeführt. Die feine Durchbruch-Arbeit in den Herzchen der Blumen und Blätter, welche die echte Rysseler Spitze kennzeichnet, vermisst man aber bei dieser Stickerei ganz und gar. Dennoch ist sie sehr verdienstvoll ausgeführt. Die Ueberlieferung vererbte das Muster von Geschlecht auf Geschlecht, und die heutige Richtung in Stil und Ornament drang noch nicht bis zu den Bewohnern des platten Landes durch und drückte bis jetzt noch wenig der Nadelverzierung unserer holländischen Kleidertrachten ihren Stempel auf. Das Muster und die Art der Bearbeitung geht von alt auf jung über und eine echte Bäuerin aus der Provinz Nord-Holland käme nie dazu, eine Haube aufzusetzen, deren Boden und Spitze nicht das altbekannte Blumenmuster zeigten.

So nähern wir uns jetzt dem Ende. Vieles, sehr vieles hätte sich noch von den meisten Arbeiten sagen lassen, mehr Abbildungen hätten die Sammlung vollständiger machen können; doch die Ausstellung gab uns nicht mehr. Mit dem, was sie gab, dürfen wir aber für den Augenblick zufrieden sein. Sie hat gezeigt, in welcher Richtung gearbeitet werden muss, wenn man etwas wahrhaft Schönes und Künstlerisches zustande bringen will, doch sie hat auch durch Vergleichung auf die vielen Fehler hingewiesen, die in so mancher Handarbeit noch gemacht werden entweder im Entwurf oder in der Ausführung. Durch ernsthaftes Studium und einen verständigen Gebrauch der guten Beispiele aus der Vergangenheit kann mit der Hilfe, welche die Kunststickerei durch die Riesenfortschritte der Industrie in Bezug auf Grundstoff und Material erfährt, für unsere moderne Zierkunst auf diesem Gebiete eine schöne Zeit anbrechen.

HAARLEM.

ELISABETH M. ROGGE.



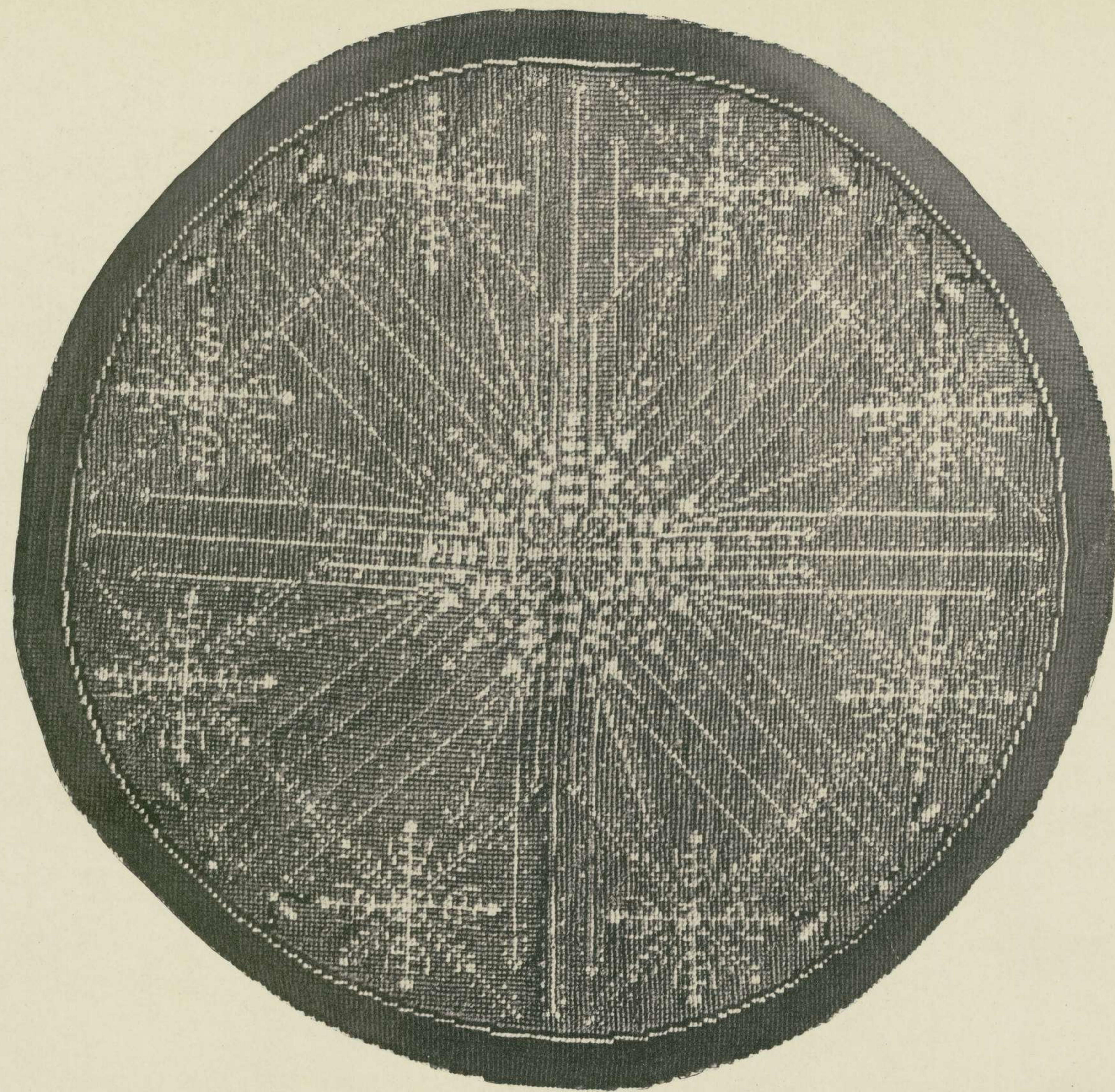
Chaise. Broderie au point de croix.



Stoel. Borduurwerk in den kruissteek.

Ontwerp van Mevrouw DYSELHOF—KEUCHENIUS.

Stuhl. Kreuzstich-Stickerei.



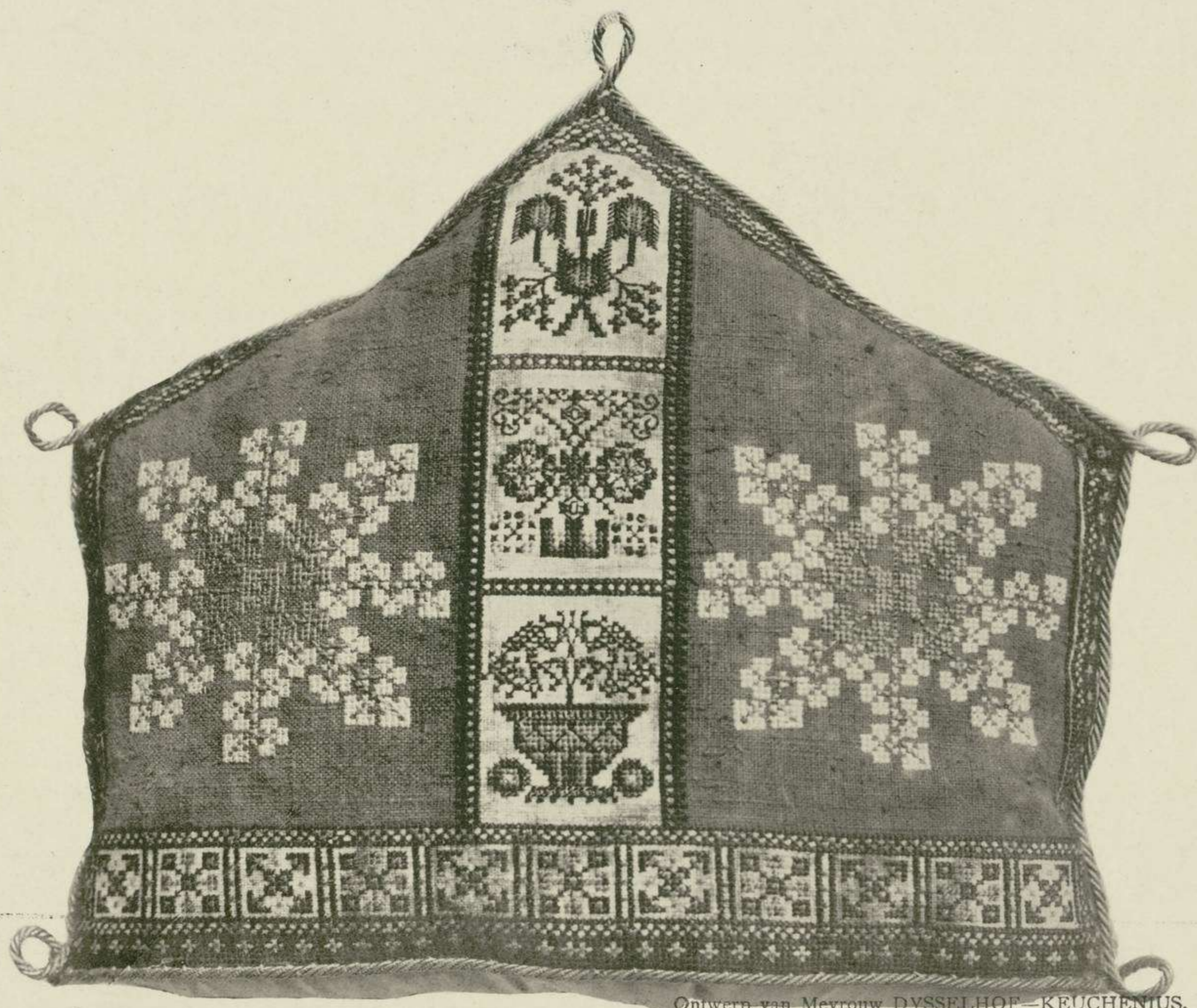
Ontwerp van Mevrouw DYSELHOF—KEUCHENIUS.

Dessus de chaise. Broderie au point de croix. Zitting voor een stoel. Borduurwerk in den kruissteek. Stuhlbezug. Kreuzstich-Stickerei.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



A.



Ontwerp van Mevrouw DYSELHOF—KEUCHENIUS.

B.

Theewarmers. Borduurwerk in den kruissteek.

Couvres théière. Broderie au point de croix. Theewärmer. Kreuzstich-Stickerei.



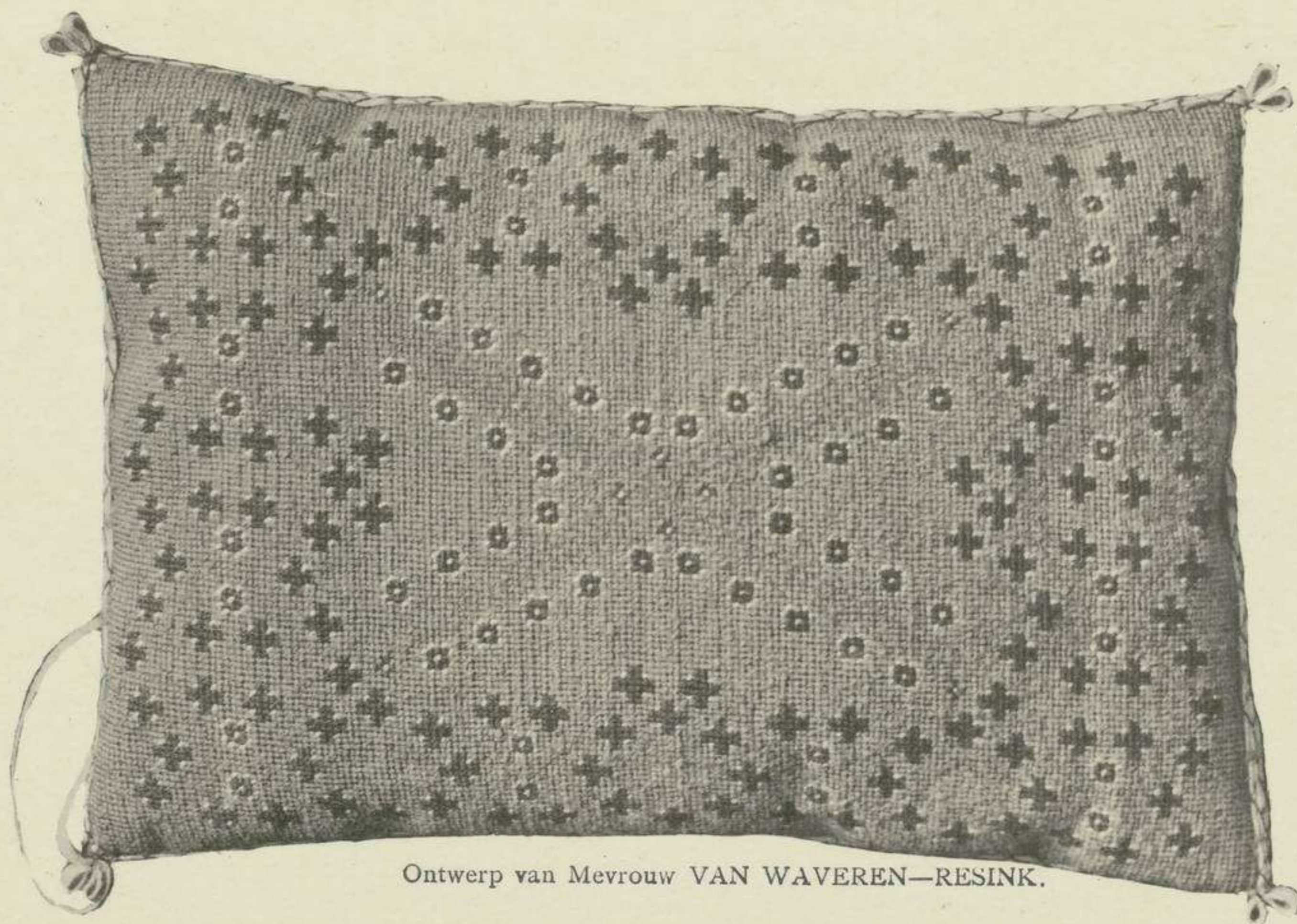
Ontwerp van Mevrouw DYSELHOF-KEUCHENIUS.

Coussin. Broderie à points comptés. Kussen. Borduurwerk in afgetelden steek. Kissen. Stickerei in gezählten Stichen.



Ontwerp van Mevrouw DYSELHOF—KEUCHENIUS.

Coussin. Broderie à points comptés. Kussen. Borduurwerk in afgetelden steek. Kissen. Stickerei in gezählten Stichen.



Ontwerp van Mevrouw VAN WAVEREN—RESINK.

Kussen. Borduurwerk in den halven kruissteek.

Coussin. Broderie au demi-point de croix.

Kissen. Stickerei mit halbem Kreuzstich.



Ontwerp van Mejuffrouw F. H. FOCKEMA.

A.

Ontwerp van Mejuffrouw M. VERWEY.

B.

A. Werktasch. Borduurwerk in den kruissteek.

B. „ „ Borduurwerk in den langen steek.

A. Sac à ouvrage. Broderie au point de croix.

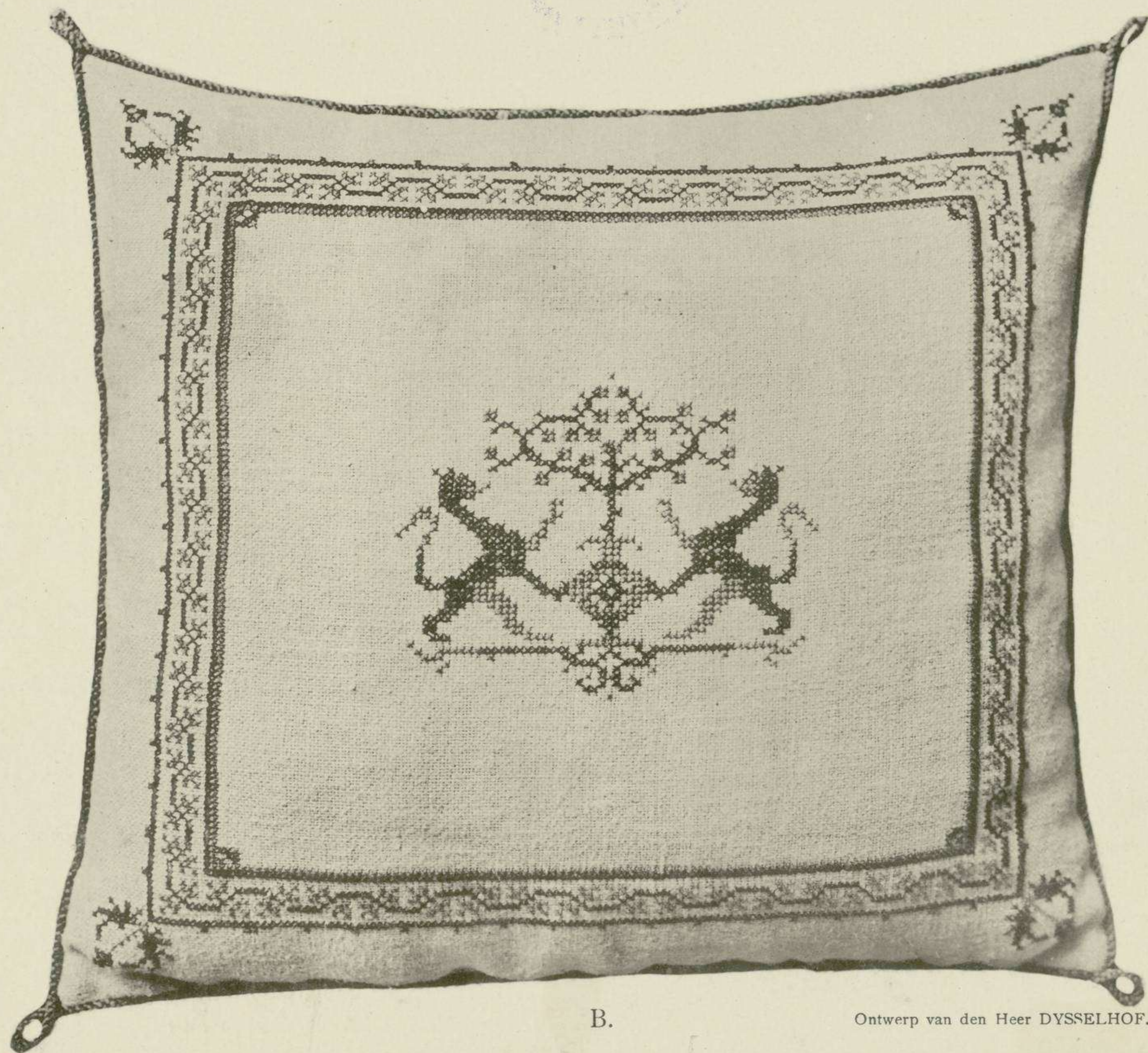
B. „ „ „ Broderie au point lancé.

A. Arbeitsbeutel. Kreuzstich-Stickerei.

B. „ „ „ Flachstich-Stickerei.



A.



B.

Ontwerp van den Heer DYSELHOF.

Kussens. Borduurwerk in den kruissteek.

Coussins. Broderie au point de croix.

Kissen. Kreuzstich-Stickerei.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.





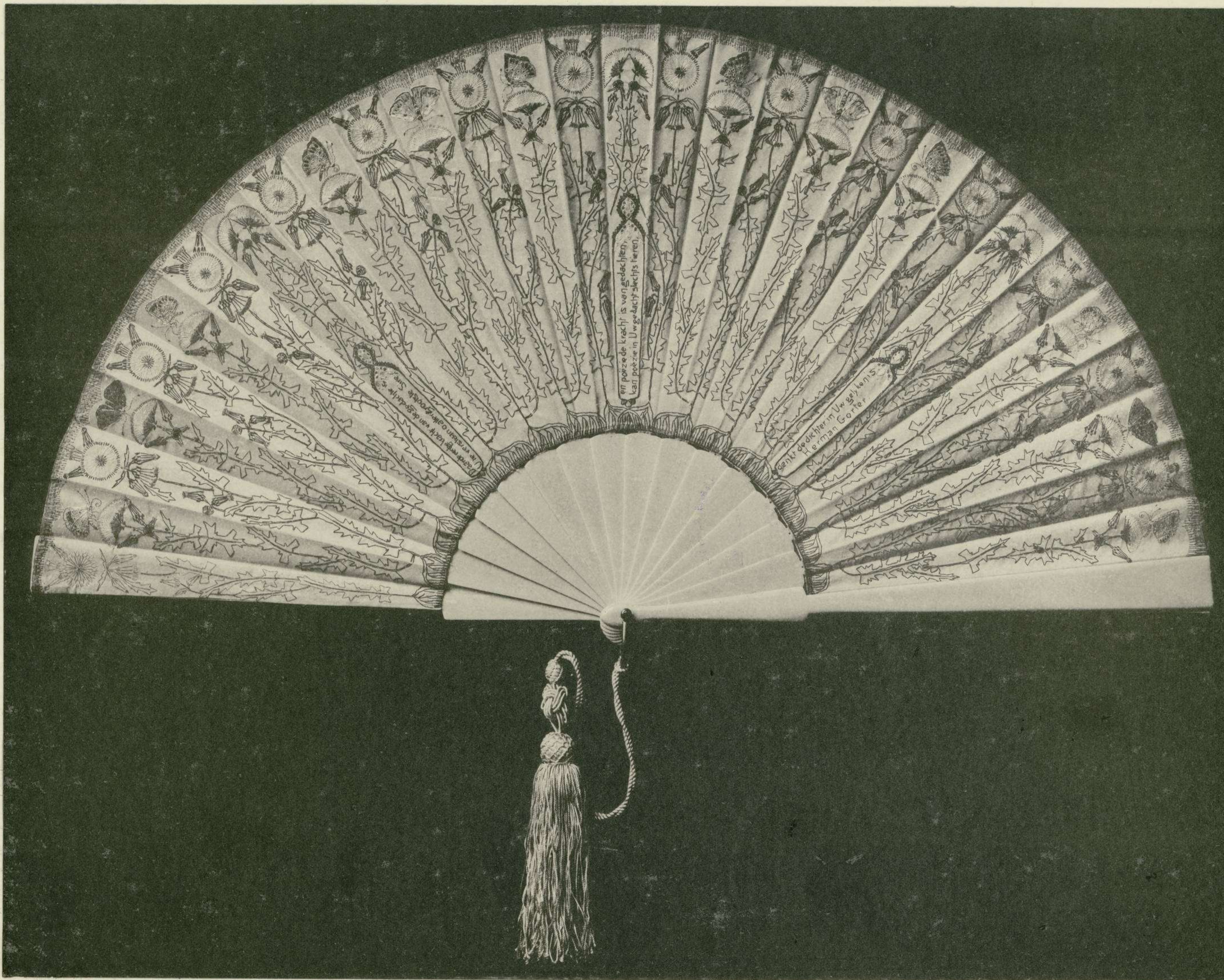
Ontwerp van den Heer TH. NIEUWENHUIS.

Voetenbank. Borduurwerk in den halven kruissteek.

Tabouret. Broderie au demi-point de croix.

Schemel. Stickerei mit halbem kreuzstich.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



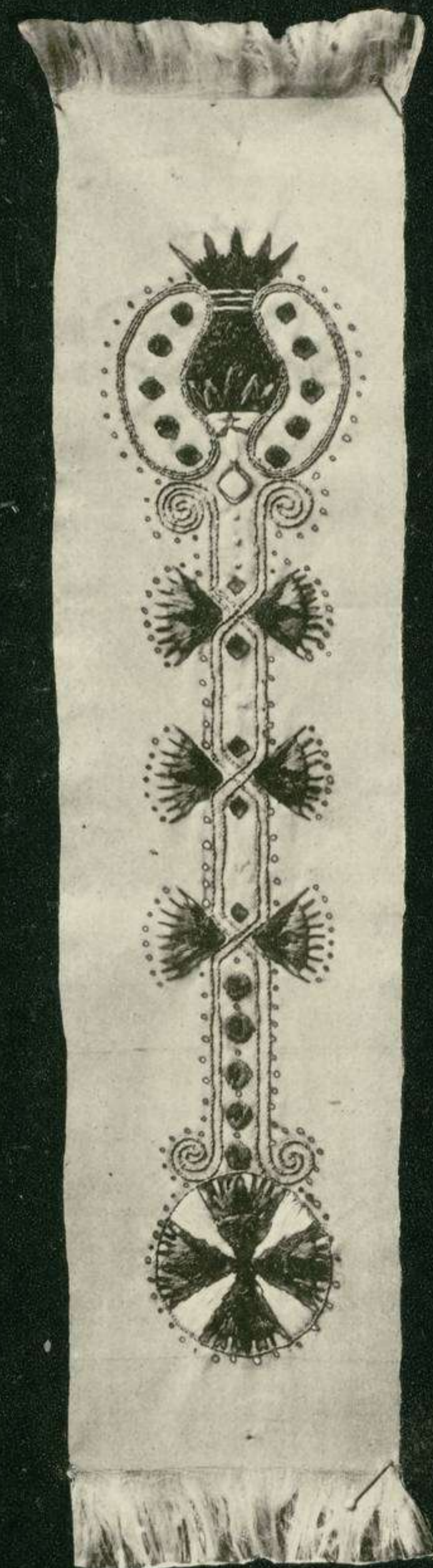
Éventail. Broderie en soie.

Waaier. Zijdeborduursel.

Ontwerp van Mevrouw DYSELHOF—KEUCHENIUS.

Fächer. Seidenstickerei.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



Signets van Meubelen, F. H. DOEKEMA

A



Boekenleggers, H. van der Meulen - KRECHMANS

B



Lesereichen van Meubelen, H. OTTOWES

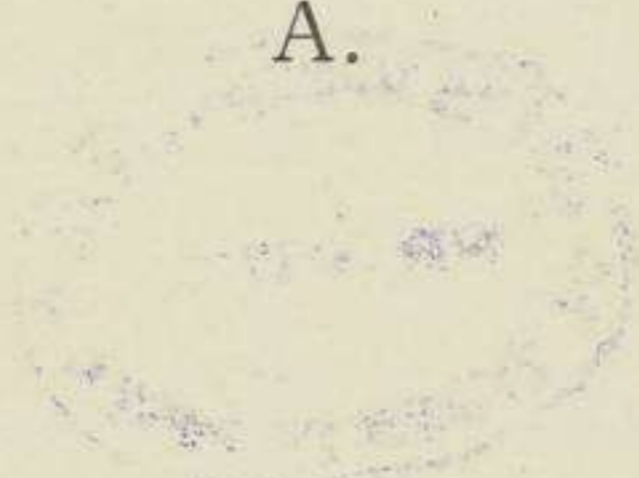
C

Signets, Broderie en soie, Boekenleggers, Zijdeborduursel, Lesereichen, Seidenstickerei.

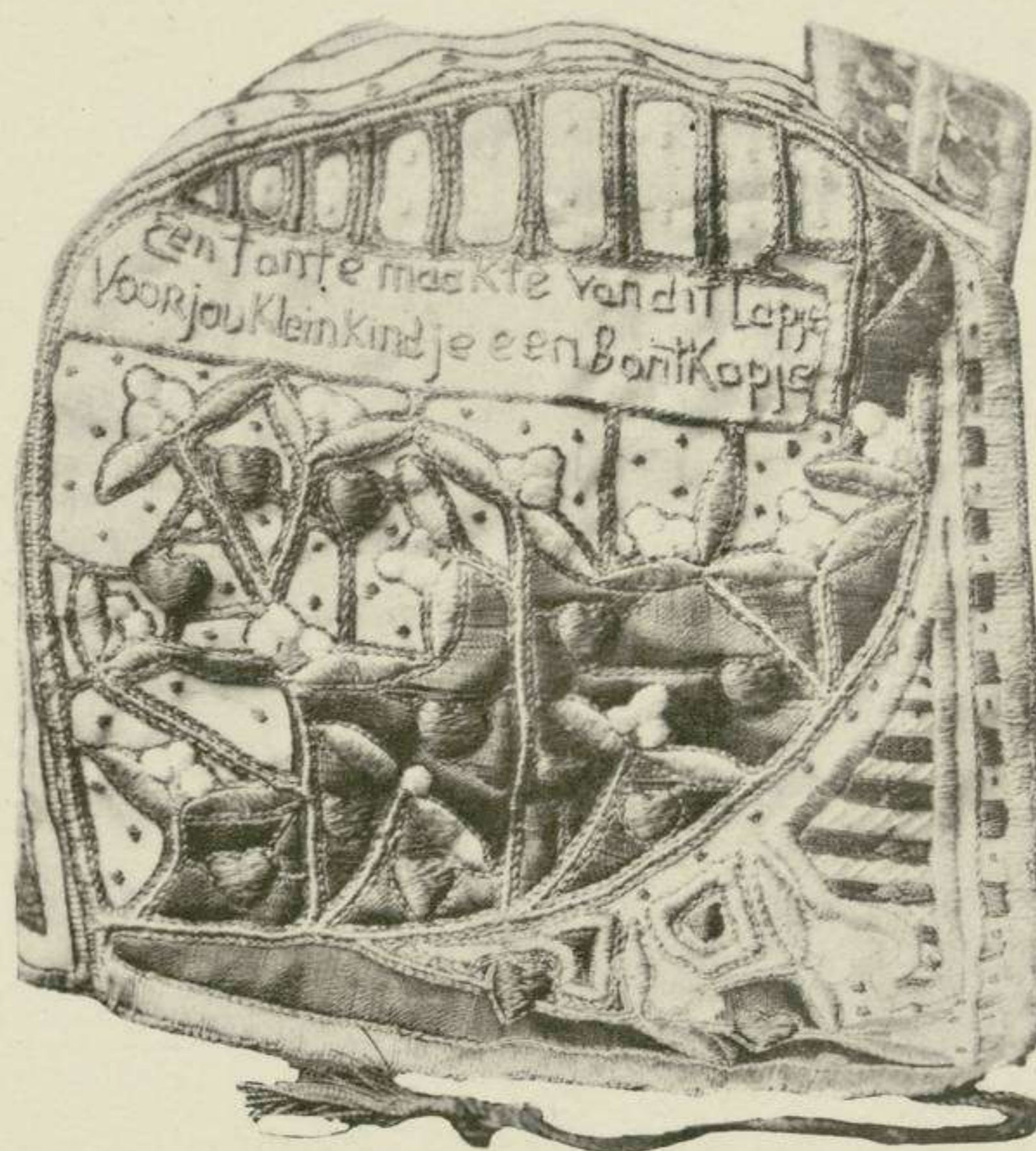
Verl. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



A.



B.



Ontwerp van Mejuffrouw A. KLINKHAMER.

Kindermutsjes. Zijdeborduursel.

Bonnets d'enfant. Broderie en soie.

Kinderhäubchen. Seidenstickerei.



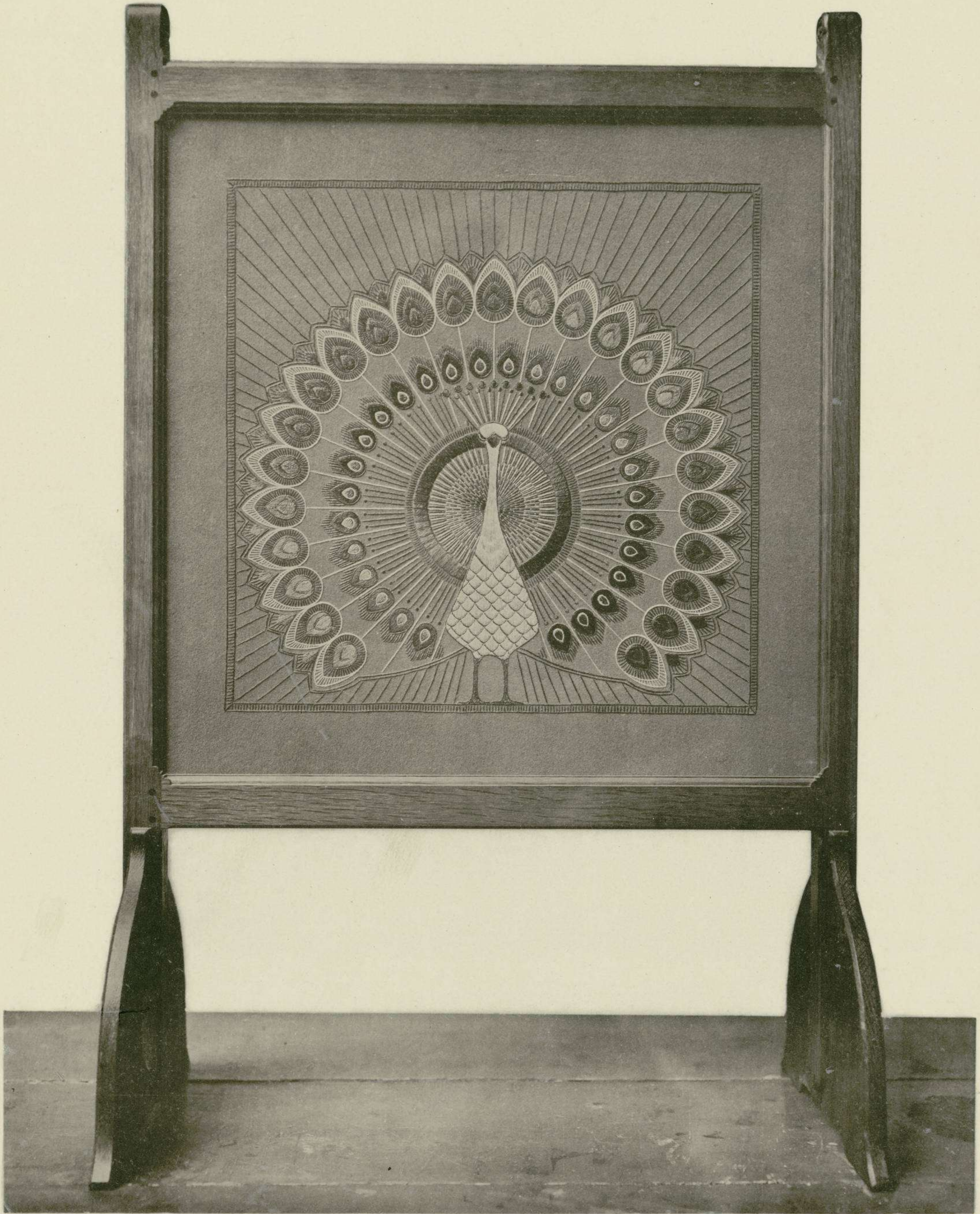
Ontwerp van den Heer B. NIENHUYS.

Kissen. Seidenstickerei.

Kussen. Zijdeborduursel.

Coussin. Broderie en soie.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.

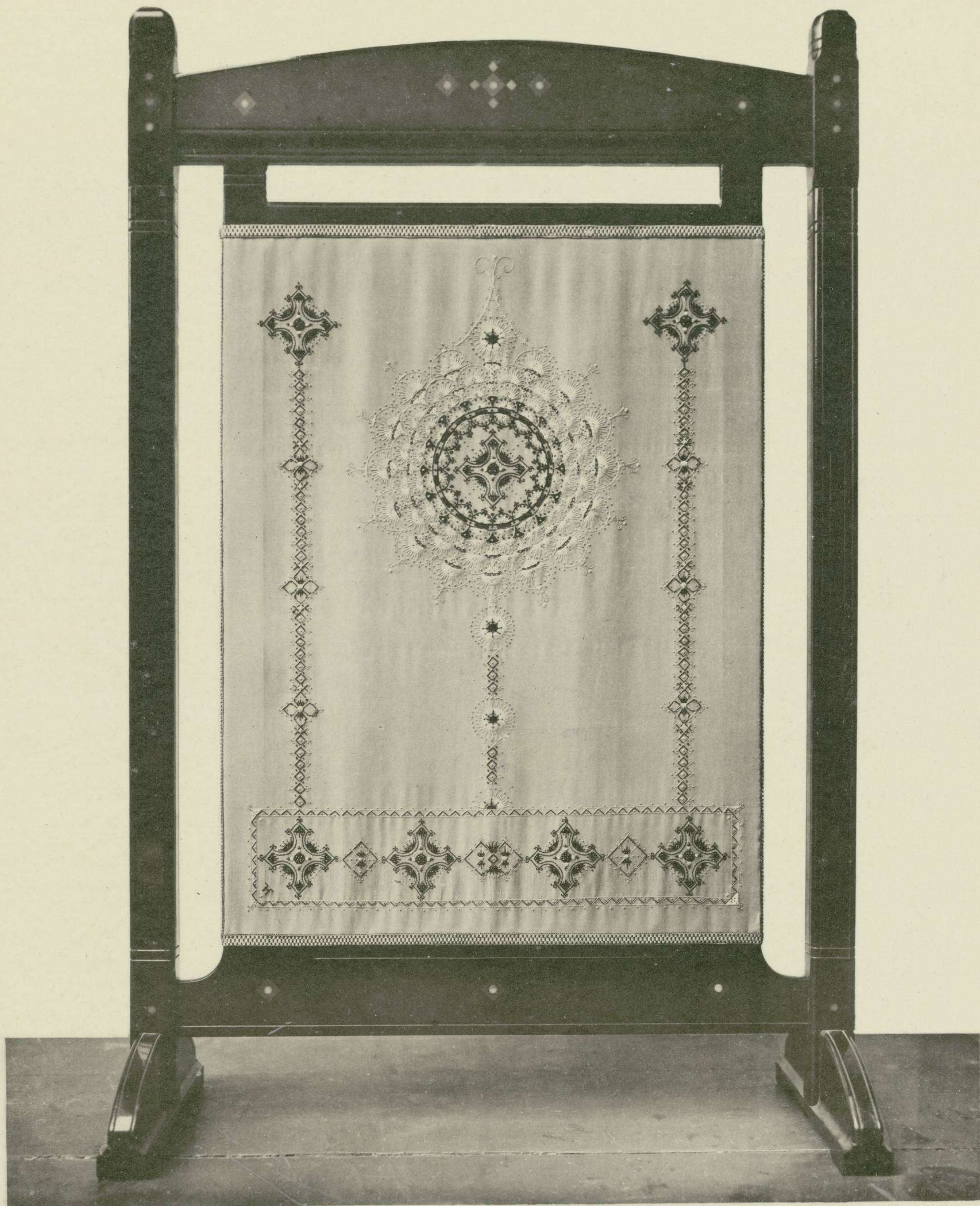


Ontwerp van den Heer CHR. LEBEAU.

Écran. Broderie en soie.

Vuurscherm. Zijdeborduursel.

Ofenschirm. Seidenstickerei.

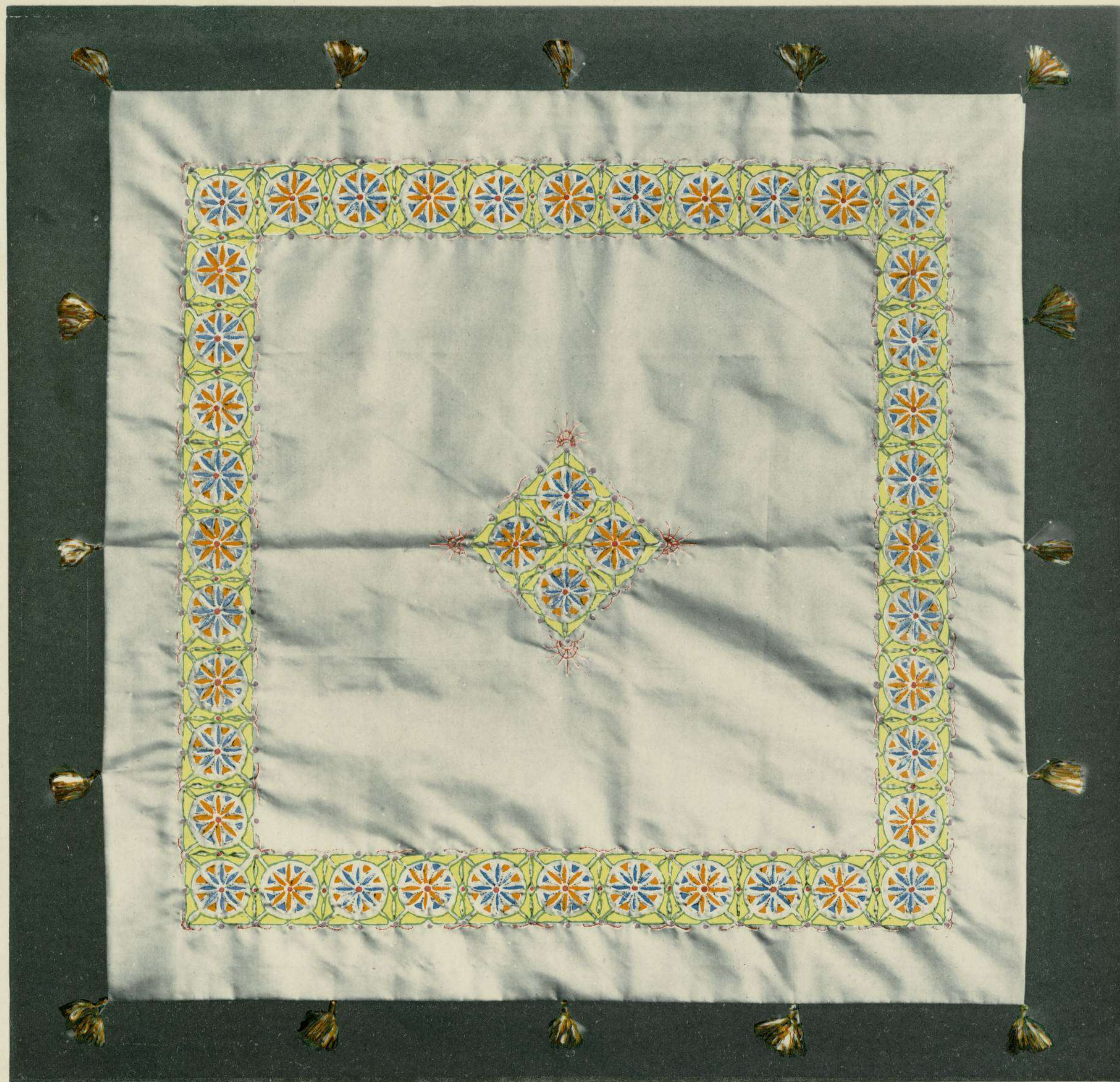


Ontwerp van Mejjfrouw F. H. FOCKEMA.

Écran. Broderie en soie.

Vuurscherm. Zijdeborduursel.

Ofenschirm. Seidenstickerei.



Ontwerp van Mejuffrouw N. VAN DER WAARDEN.

Petite couverture. Broderie en soie.

Kleedje. Zijdeborduursel.

Decke. Seidenstickerei.



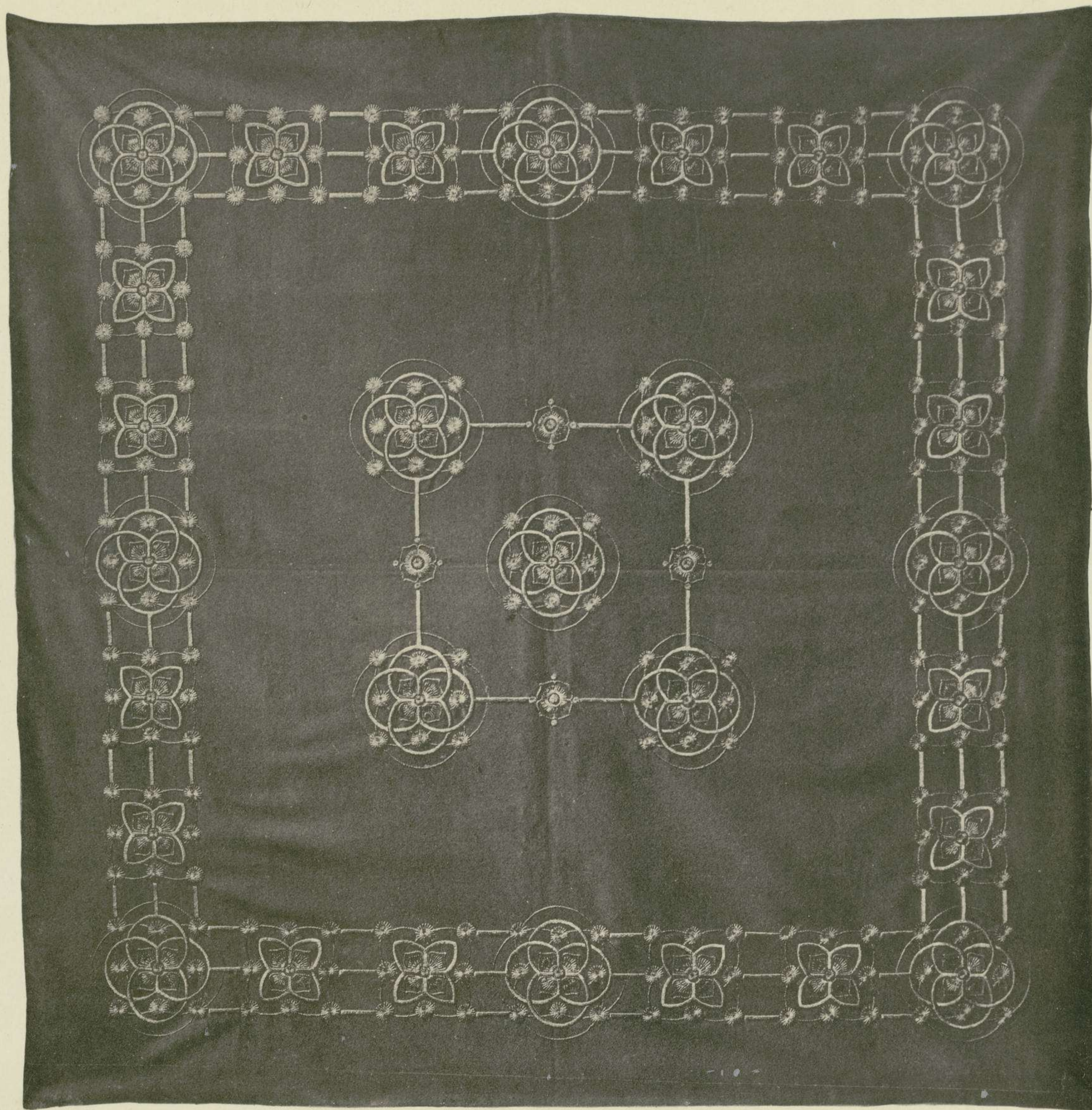


Coussin. Broderie en soie.

Kussen. Zijdeborduursel.

Ontwerp van Mejuffrouw A. M. BEERNINK.

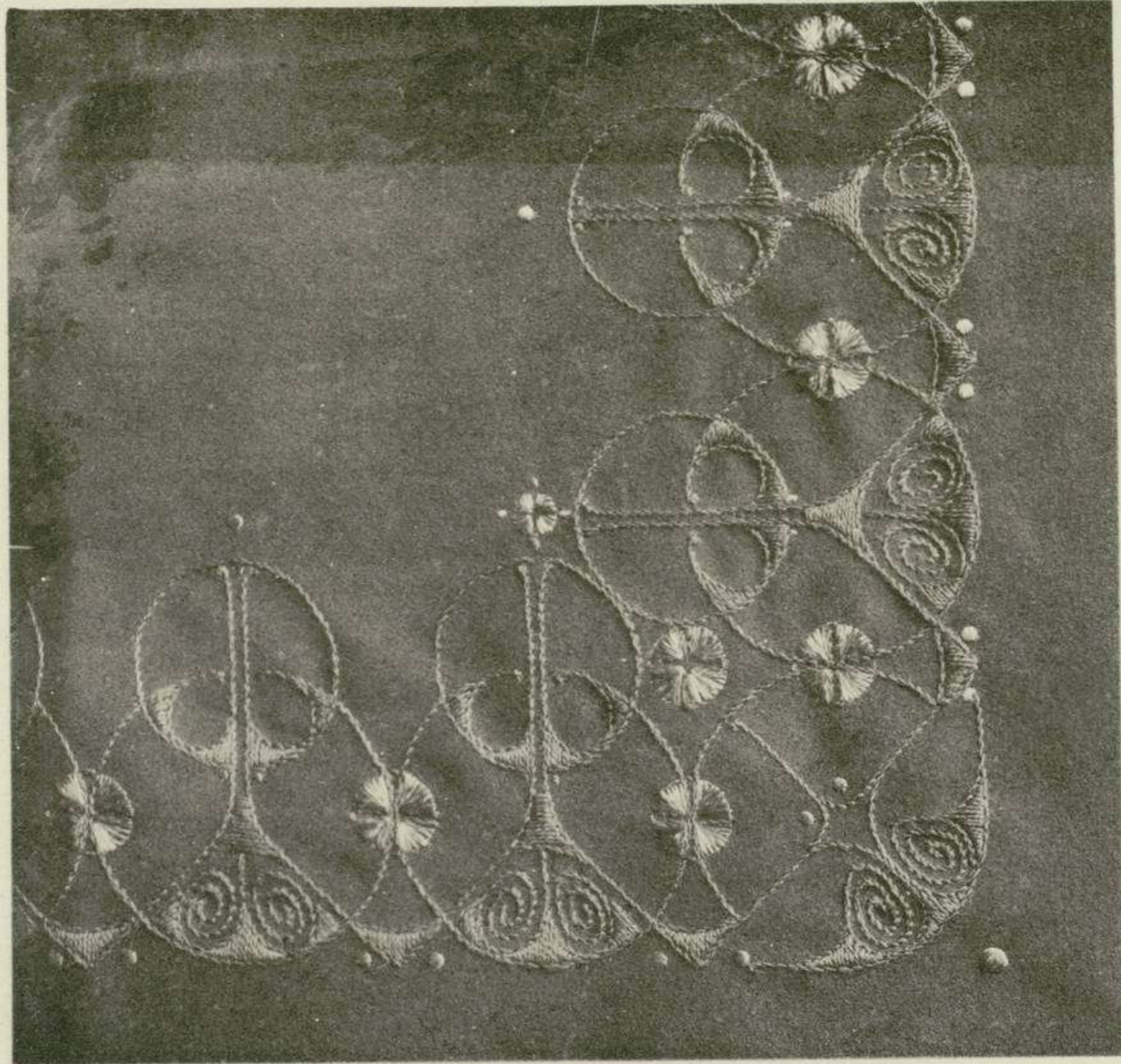
Kissen. Seidenstickerei.



Tapis de table. Broderie en soie.

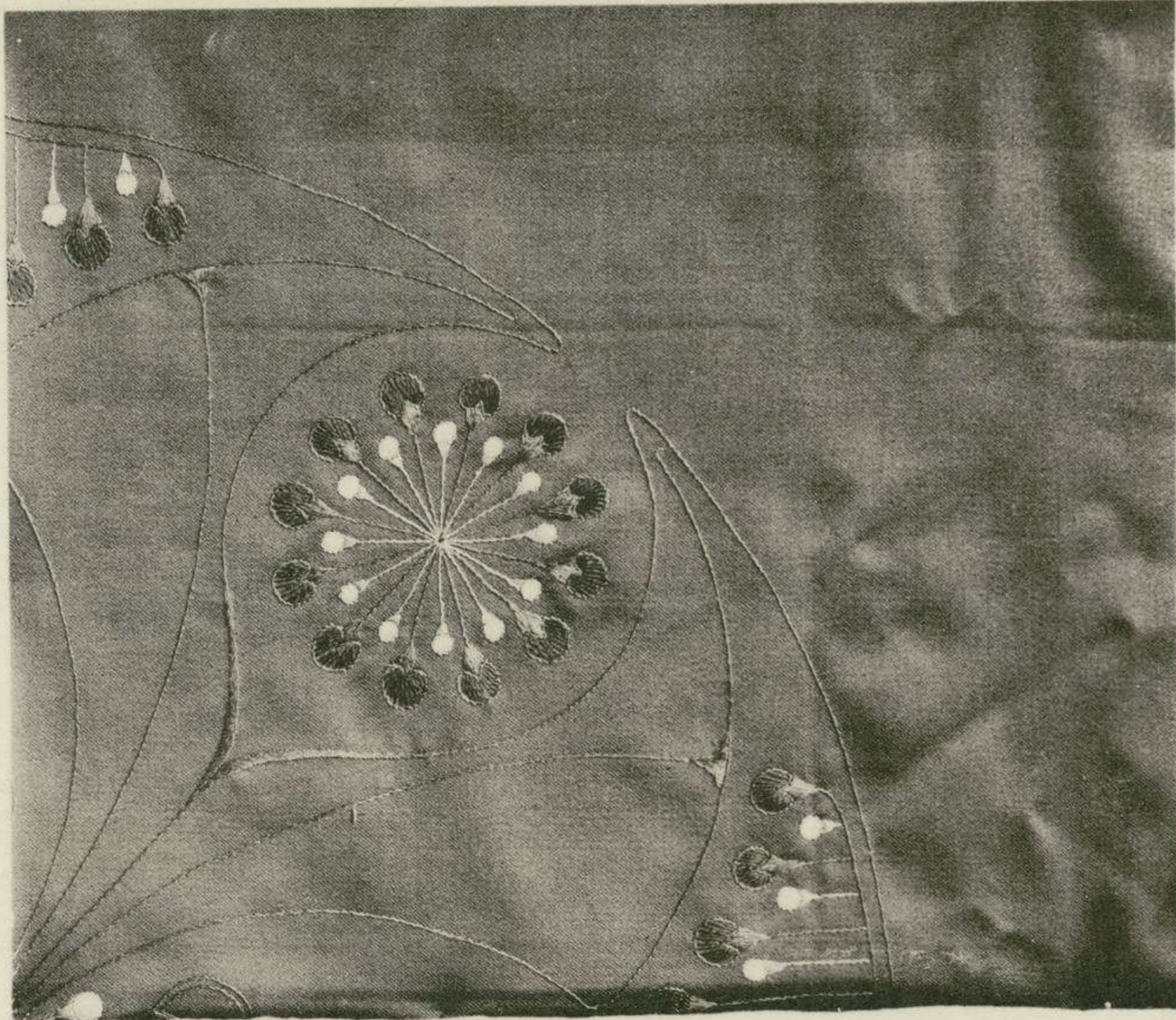
Tafelkleed. Zijdeborduursel.

Ontwerp van den Heer CHR. LEBEAU.  
Tischdecke. Seidenstickerei.



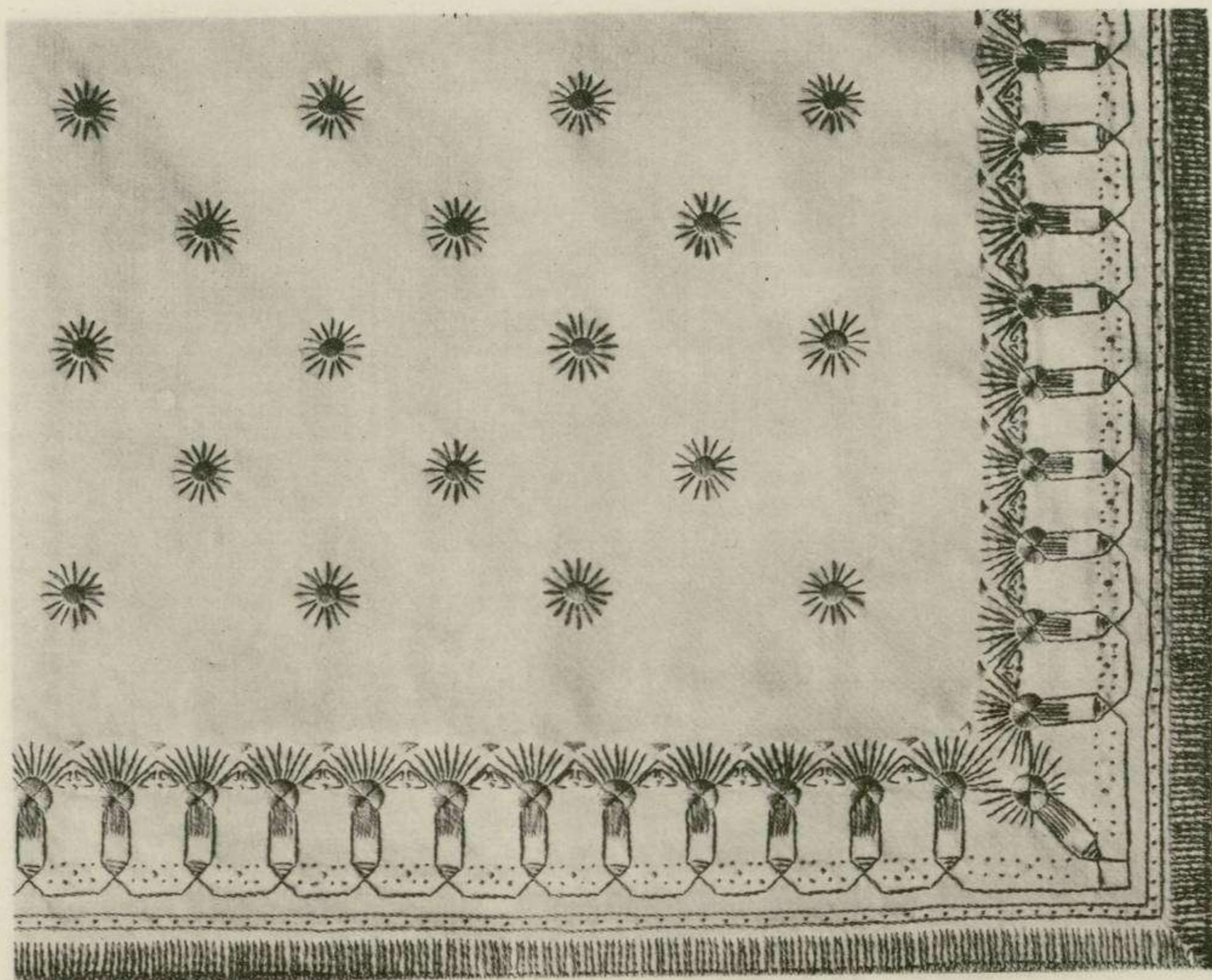
A.

Ontwerp van den Heer CHRISTIAANS.



B.

Ontwerp van Mejuffrouw VAN DER SLUIJS.



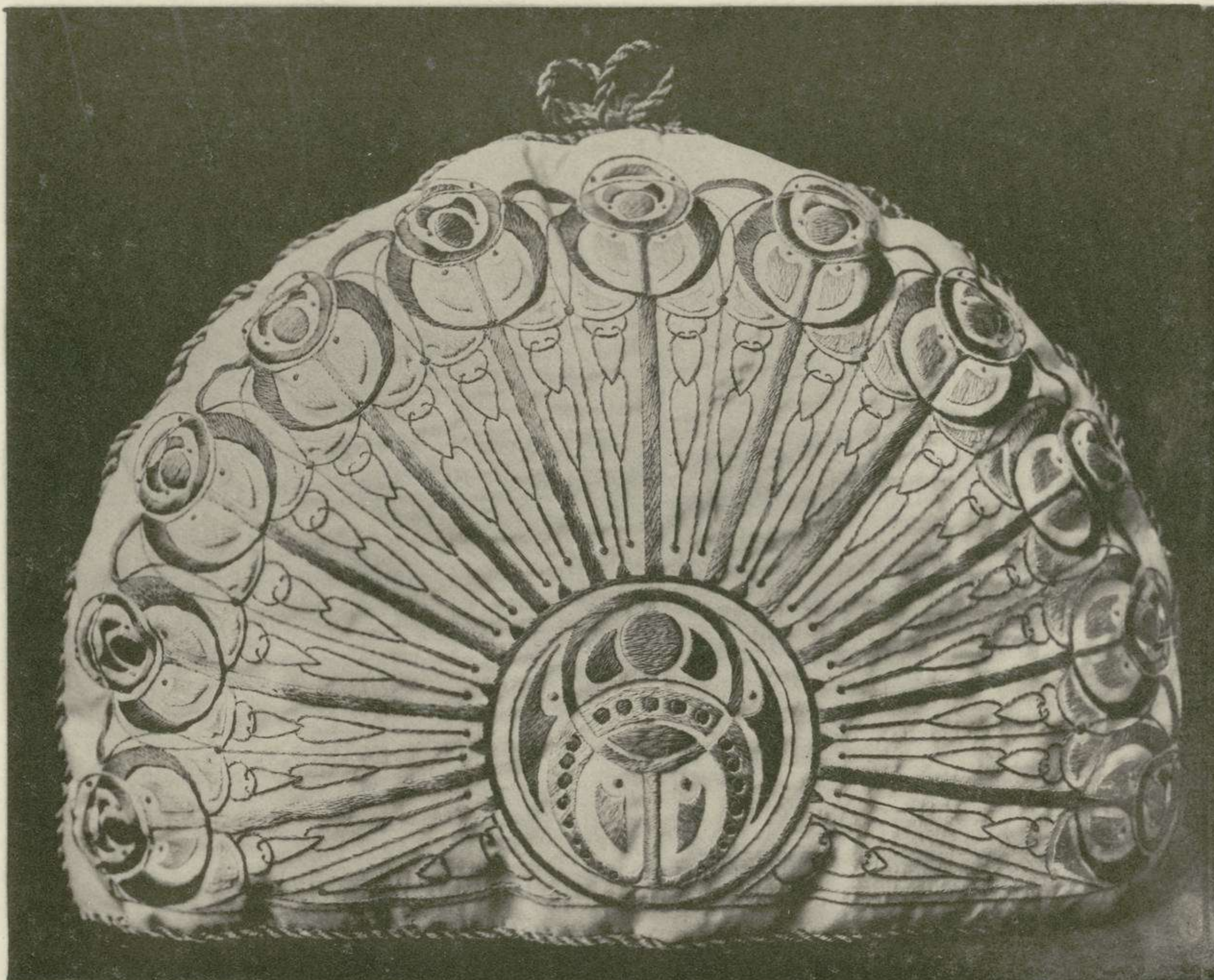
C.

Kleedjes. Zijde- en wolborduursel.

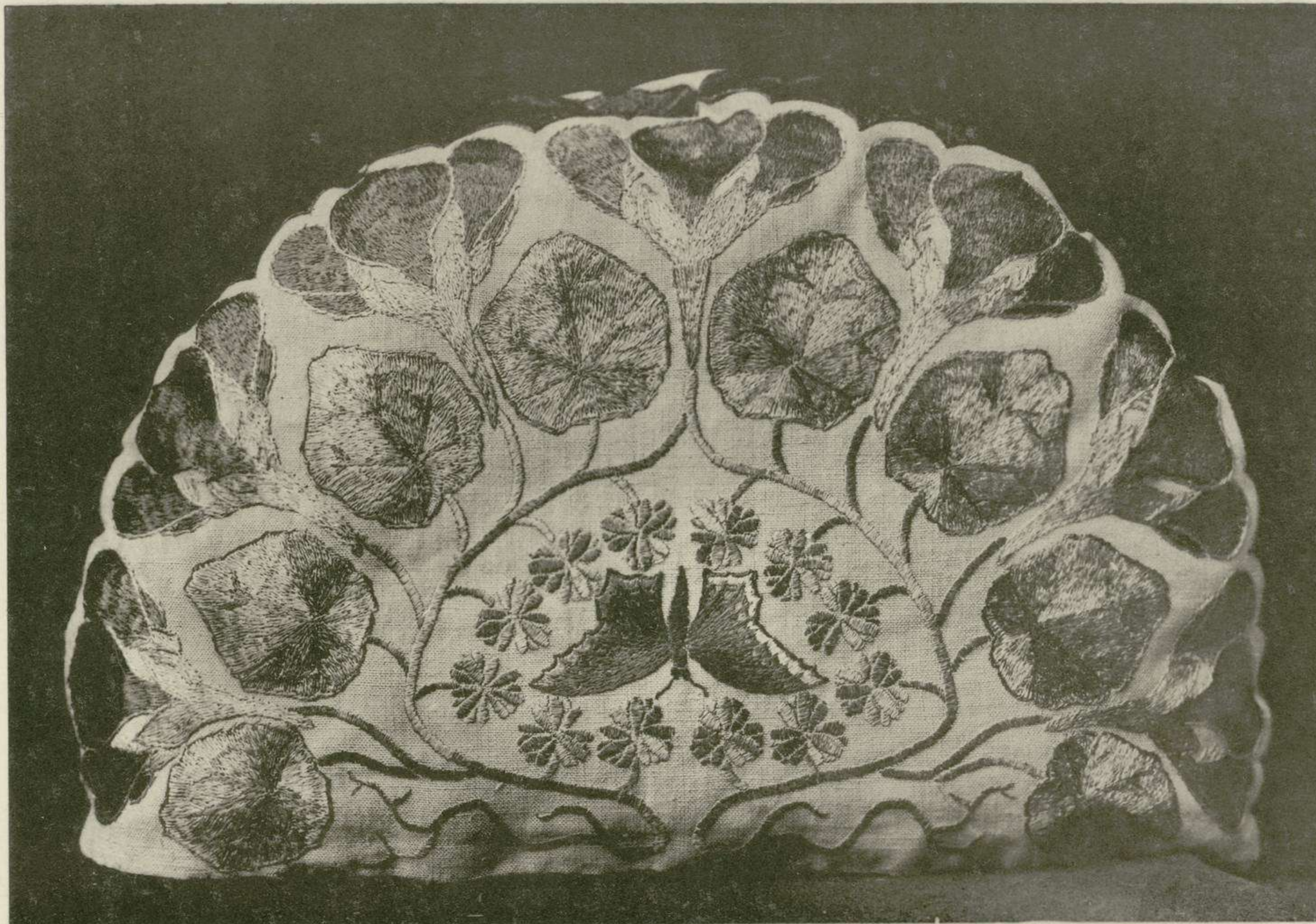
Ontwerp van den Heer VAN DEN BOSCH.

Couvertures. Broderie en soie et en laine.

Decken. Seiden- und Wollstickerei.



A.                   Ontwerp van Mejuffrouw C. VAN GRIEKEN.



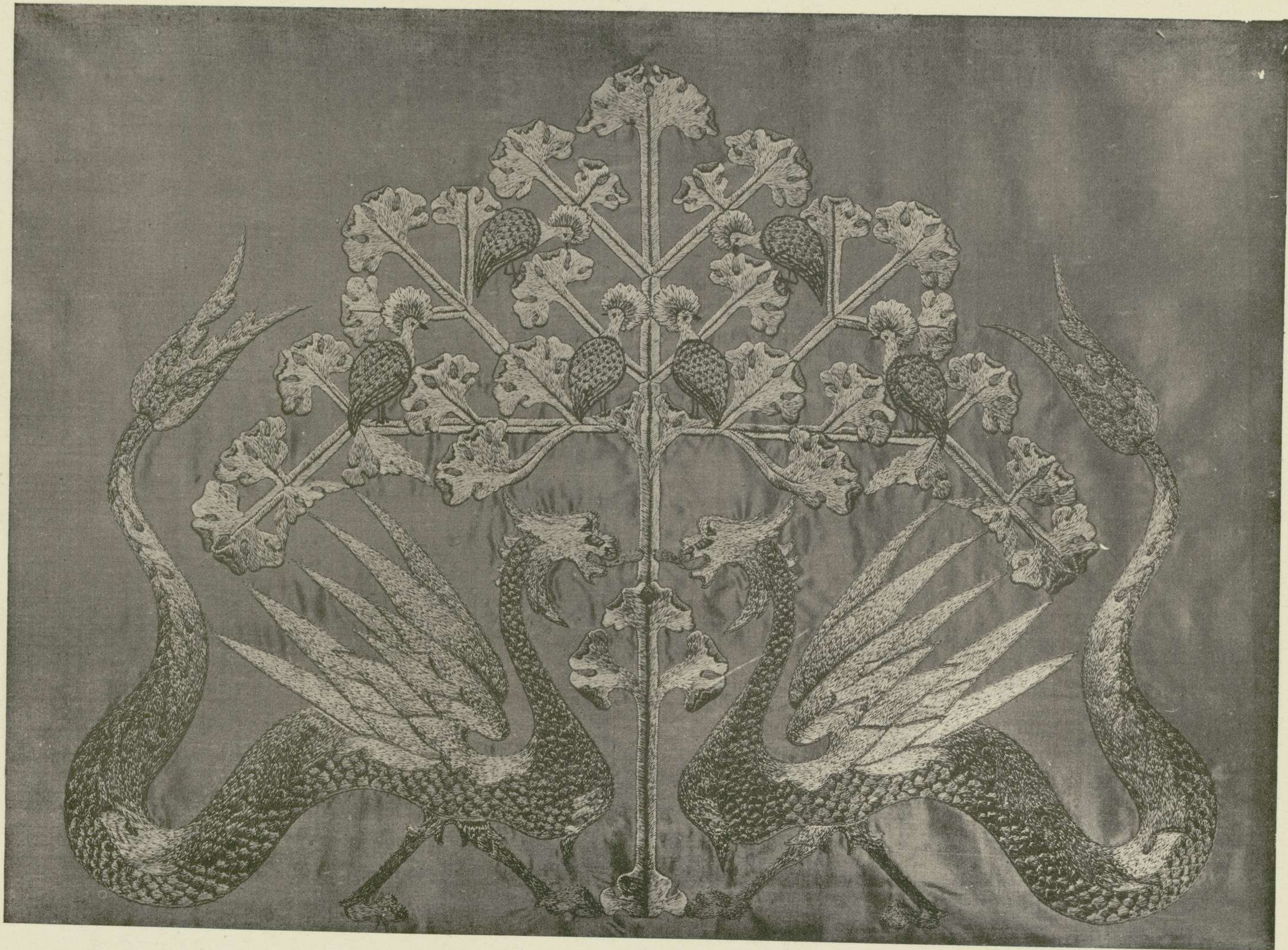
Ontwerp van de Dames A. en E. DE RANITZ.

Couvres théière. Broderie en soie.

B.

Theewärmer. Seidenstickerei.

Theewarmers. Zijdeborduursel.



Couvre théière (non monté). Broderie en soie.

Ontwerp van Mevrouw SCHRIJVER-IJZERMAN.  
Theewärmer (nicht aufgezogen). Seidenstickerei.

Theewarmer (onopgemaakt). Zijdeborduursel.



Ontwerp van Mevrouw BRONGERSMA—KLINKHAMER.

Couverture. Broderie en soie.

Kleedje. Zijdeborduursel.

Decke. Seidenstickerei.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



Coussin. Broderie Arabe.

Kussen. Arabisch borduursel.

Kissen. Arabische Stickerei.

Ontwerp van de Industrieschool voor vrouwelijke jeugd.



Ontwerp van Mevrouw DE NERÉE VAN HOUTEN.

Panneau décoratif. Wandversiering. Tuch als Wandschmuck.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.





Coussin.

Kussen.

Kissen.

Ontwerp van Mevrouw DE NERÉE VAN HOUTEN.

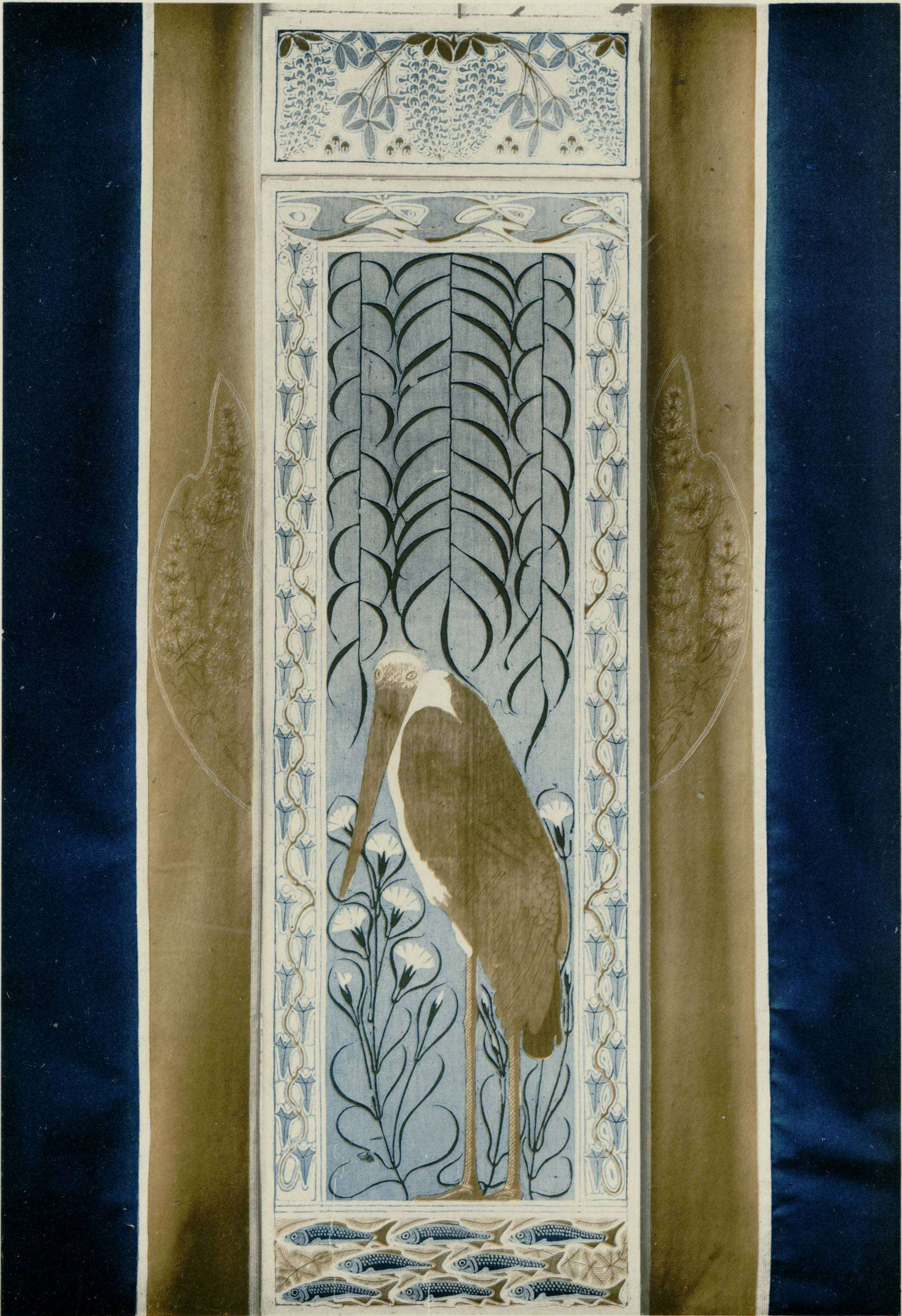
Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



Ontwerp van den Heer DYSELHOFF.

Ouvrage „Batik” (Peinture à la cire) et Broderie. Batik- en Borduurwerk. Battickarbeit und Stickerei.

Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



Ontwerp van den Heer DYSELHOFF.

Panneau décoratif avec rideaux. Ouvrage  
„Batik” (Peinture à la cire) et Broderie.

Wandverzierung mit Vorhängen  
Battickarbeit und Stickerei.

Wandversiering met gordijnen. Batik- en Borduurwerk.

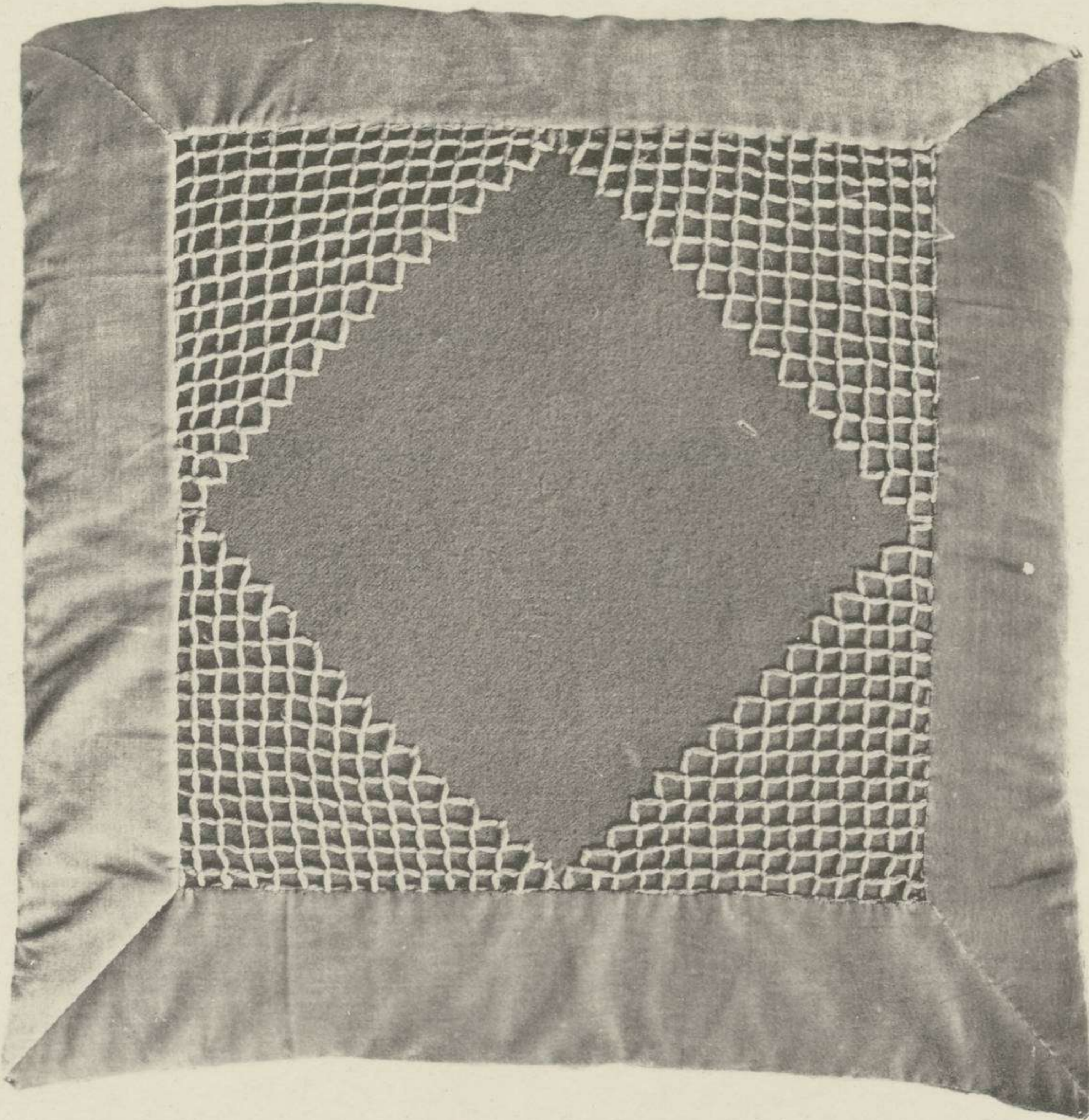
Phot. H. KLEINMANN & Cie., Haarlem.



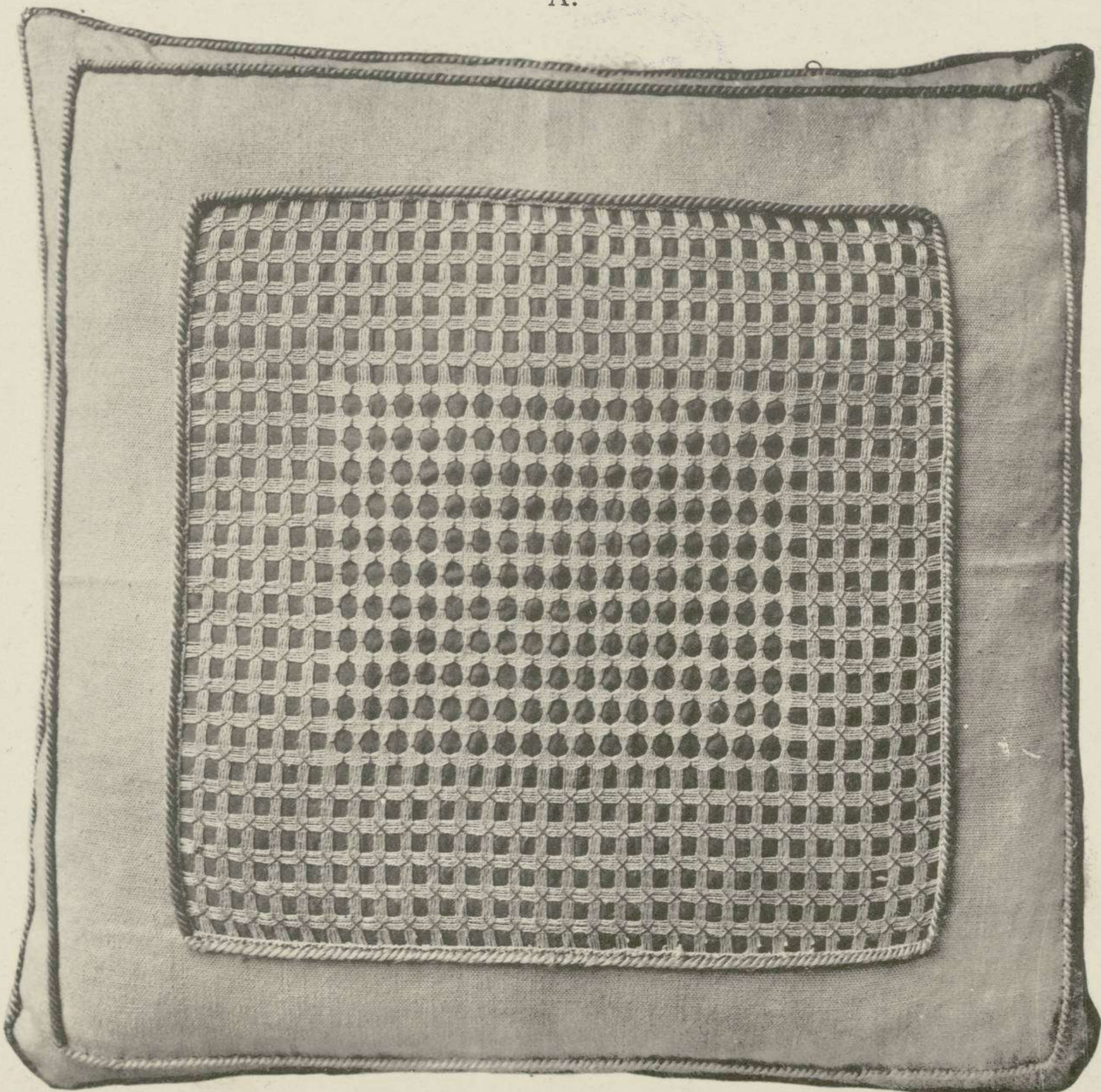
Coussin. Ouvrage „Batik” (Peinture à la cire) et Broderie.

Ontwerp van den Heer A. M. BROEKMAN.  
Kissen. Battickarbeit und Stickerei.

Kussen. Batik- en Borduurwerk.



A.



B.      Ontwerp van de Dames REESEMA en NIERSTRASZ.

Coussins.

Kussens.

Kissen.



Ontwerp van de Induſtrieschool voor meubies.

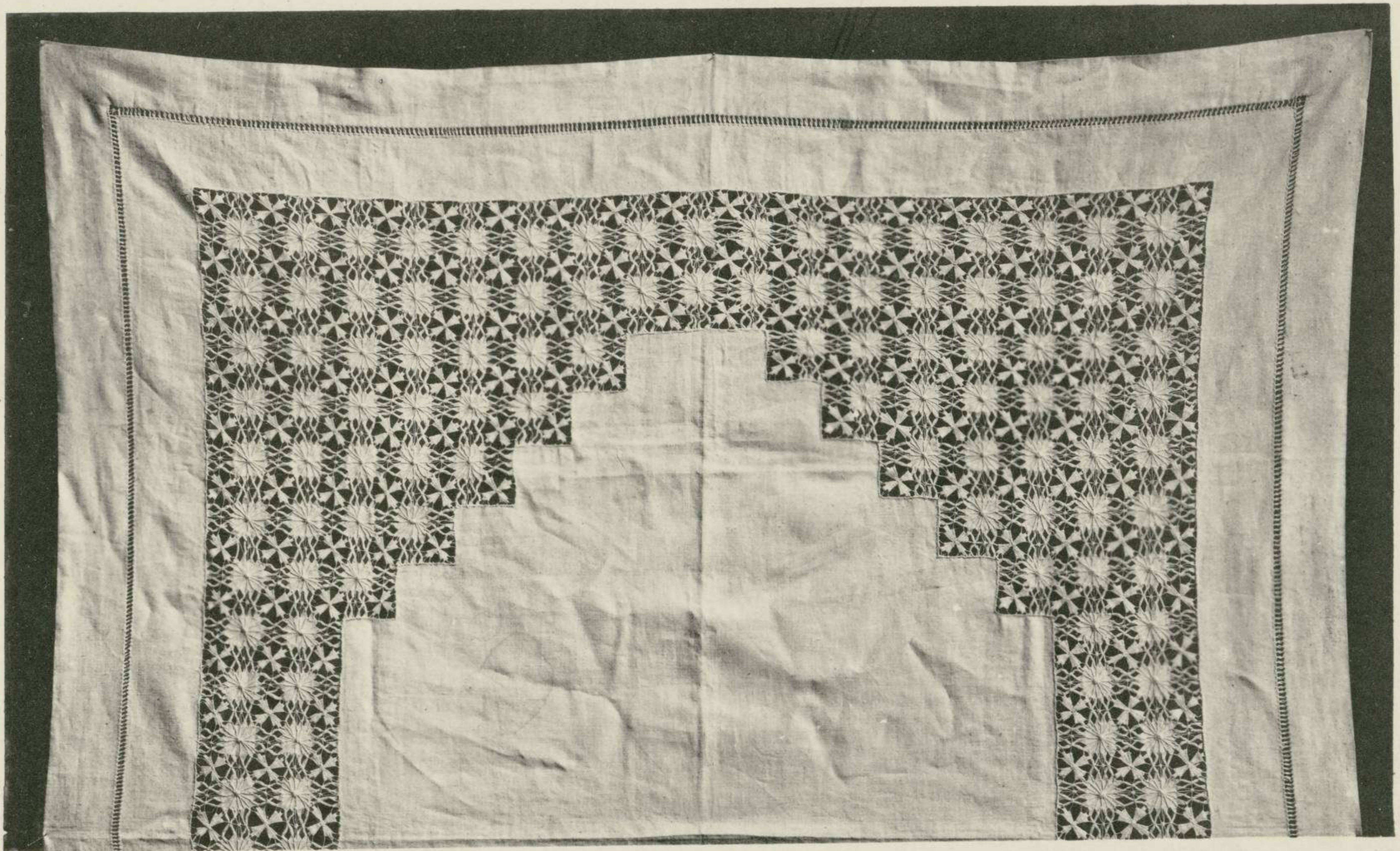
Drap. Broderie blanche.

Laken. Wit borduursel.

Leintuch. Weissstickerei.



A.



B.

A. Serviette. Jours sur toile.  
 B. Mouchoir. Broderie Richelieu.

A. Kleedje. Opennaaiwerk.  
 B. Zakdoek. Richelieu borduursel.

A. Decke. Durchbrucharbeit.  
 B. Taschentuch. Richelieu Stickerei.



Nappe. Broderie sur lacs et Broderie blanche.

Tafellaken. Geborduurd lacs en wit borduursel.

Ontwerp van Meuffrouw J. VAN DER KAAIJ.  
Tischtuch. Stickerei auf Gewebe und Weissstickerei.





Voile de fauteuil. Broderie de Luxueil.

Kleedje. Point-lacet werk.

Ontwerp van den Heer EUG. LÜCKER.

Decke. Point-lacet Arbeit.



Nappe de Communion. Application sur tulle et Broderie de Luxueil.

Ontwerp van den Heer W. MENGELBERG.  
Firmlingskleid. Tullapplikation und Point-lacet Arbeit.

Communiekleed. Application op tulle en Point-lacet werk.



Nappe de Communion. Application sur tulle et Broderie de Luxueil.

Firmlingskleid. Tullapplikation und Point-lacet Arbeit.

Communiekleed. Application op tulle en Point-lacet werk.



Fonds de bonnet (La Hollande Septentrionale). Broderie sur tulle.

Haubenböden aus der Provinz Nord-Holland. Tüllstickerei.

Noord-Hollandsche mutsbollen. Borduurwerk op tulle.

