

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

WAS UNS DIE NAHT VERRÄT: Drei markante Kleidungsstücke im Vergleich

verfasst von

Mag.^a rer.soc.oec. Heidrun Fischer

angestrebter akademischer Grad

Magistra artium (Mag. art.)

Universität für angewandte Kunst Wien

Wien, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt

190 592 591

Studienrichtung lt. Studienblatt

Lehramtsstudium: UF Textiles Gestalten / Textil –
Kunst, Design, Styles
UF Werkerziehung / Design, Architektur und
Environment

Betreut von

Priv.-Doz. Sen. Sc. Mag. Dr. Edith Futscher

Inhaltsverzeichnis

1. Was uns die Naht verrät	S. 3
2. Die Qualitäten der textilen Naht	S. 10
3. Drei markante Kleidungsstücke im Vergleich:	S. 51
3.1 Kimono	S. 52
3.2 Westafrikanische Bandgewebe: Kente-Textilien	S. 75
3.3 Bregenzerwälder Tracht	S. 92
4. Schlussbetrachtungen	S. 119
 Abbildungen	 S. 126
Abbildungsnachweis	S. 132
Literatur	S. 134

1. Was uns die Naht verrät

Die textile Naht umfasst nur einen winzigen Ausschnitt im Textilganzen und wäre an und für sich schnell beschrieben. Grundsätzlich verbindet sie zwei oder mehrere Teile zu einem Ganzen, in ihrer primären Form, ohne das gestalterische Element des Stickens zu berücksichtigen. In der Funktion der Verbindung, des „Ganz-machens“ ist auch jene des Formens und des Konstruierens inbegriffen. Mit den einfachen Werkzeugen Nadel und Faden ausgestattet lässt sich aus einer überschaubaren Anzahl von Naht- und Sticharten wählen. Die Naht dient in gewisser Weise der Konstruktion und der Idee des Ganzen. Dennoch ist zu vermuten, dass gesellschaftlich relevante Grundannahmen ausschlaggebend für die Wahl der Naht- und Stichart der zu verbindenden textilen Flächen sind. Denn weder historisch noch universell fällt die Wahl für die Art der Verbindung gleich aus. Tief in die jeweilige Kultur eingeschrieben handelt es sich um Selbstverständlichkeiten, die in der Literatur nur wenig Erwähnung finden.

Um für die Naht zu sensibilisieren, ist es daher unumgänglich, das Thema auszuweiten, Nähte zu analysieren und zu beschreiben. Natürlich schließt die Recherche über die Naht kostümgeschichtliche Überlegungen und Hintergründe mit ein. So ist die prähistorische Kostümgeschichte eng an die Materialkunde gekoppelt. Leder als ein primäres Bekleidungsmaterial bedingt z.B. andere Schnittformen und damit auch andere Nähte wie in rechteckigen Formen Gewebtes. In weiterer Folge beeinflussen technische Entwicklungen in Bezug auf die Mechanisierung der Webstühle die Wahl der Naht ebenso. Die uns vertrauten industriell hergestellten Endlosgewebe wirkten sich letztlich nicht förderlich auf einen sorgsamen und sparsamen Umgang mit dem Material aus. Noch tragischer sind allerdings die menschenunwürdigen Bedingungen, unter welchen die Näherinnen und Näher zu leiden haben, die die Massenprodukte im Textilsektor herstellen.

Der Bogen ist damit weit gespannt, denn die jeweiligen Besonderheiten einer Naht offenbaren sich nicht nur durch eine isolierte Nahtbetrachtung, es müssen die Gegebenheiten, falls bekannt, die Wertigkeit der Ausführung und die soziale Stellung der Ausführenden, das Material, kostümgeschichtliche Überlegungen und weitere Aspekte mitberücksichtigt werden. Insofern droht ständig die Gefahr des „Ausuferns“, da Informationen und Beschreibungen über die Naht selbst nur spärlich vorhanden

sind. Eine weiterführende, vor allem über das europäische Verständnis hinausreichende, archäologische Erkenntnisse miteinbeziehende Systematisierung der textilen Nähte ist noch nicht angedacht, wäre für Fachkreise aber dennoch eine Bereicherung, da Nähte essentiell für die Konstruktion von Bekleidung sind und immer schon waren. Kulturgeschichtlich betrachtet müssen auch die ungenähten Bekleidungen Erwähnung finden, denn Sari, Toga und Peplos erscheinen in diesem Zusammenhang als die vollständigen Zeugnisse menschlicher Fertigkeiten, die einer Naht nicht bedürfen. Kette und Schuss, Erde und Himmel verbinden sich in ihnen und gipfeln im Menschsein – so könnte gesagt werden. Eine gewisse Übernatürlichkeit schwingt hier mit, etwas Erhabenes, weil Vollständiges. Die Naht hingegen ist nicht vollständig, sie versucht immer Teile zu einem Ganzen zu fügen. Von ihr geht etwas Menschliches aus. Sie ist, da hier vor allem Handnähte in Betracht gezogen werden, sehr individuell, gleich einer Handschrift.

Unbestritten gleichen die Ergebnisse des Nähens mit Nadel und Faden gezeichneten Linien, die umso stärker hervortreten, je deutlicher sich die Farbe des Nähfadens vom Grundmaterial abhebt. Die Naht ist als Endprodukt eines Prozesses zu sehen, das sichtbare Ergebnis einer routinierten Praxis oder der zaghafte Versuch eines Neulings. Mit Nadel und Faden geschickt hantieren zu können, bedarf einiger Übung. Die Stiche gelingen meist nicht auf Anhieb in der gewünschten Regelmäßigkeit. Zu beachten sind dabei Stichlängen, Abstände zu den Stoffkanten, der Versuch, auf „Linie“ zu bleiben, aber auch die richtige Dosierung der Spannung des Nähfadens. Es erweist sich dabei als durchaus hilfreich, selbst den Versuch zu starten, eine bestimmte Naht auszuprobieren. Die Ergebnisse lassen meist erkennen, dass die Umsetzung nicht so einfach ist wie gedacht. Feinmotorisch betrachtet ist der Nähvorgang sehr anspruchsvoll und wird wegen seiner Mehrdimensionalität gerne therapeutisch in Ergo- oder Psychotherapie eingesetzt. Denn er verlangt durchaus mehr als handwerkliches Geschick. Ausdauer, Geduld und zielorientiertes Handeln sind notwendig, wenn umfassendere Projekte umgesetzt werden sollen.

Vermutlich wird in den Haushalten jedoch nur noch selten genäht, weder von Hand noch mit Maschine. Damit scheint eine der ersten Kulturtechniken verloren zu gehen, die die Menschheit seit weit über 30.000 Jahren begleitet, wären da nicht Initiativen wie die Do-it-yourself-Bewegung (DIY). Die Wurzeln des DIY-Movements liegen schon mehr als einhundert Jahre zurück und beziehen sich auf die Arts-and-

Crafts Bewegung, die sich ab den 1870er Jahren in England etablierte.¹ Do-it-yourself ist jüngerer Datums. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts aus gesellschaftskritischen Anhängern der Punk- und Hippiebewegung entstanden, verlieh sie sich Ausdruck in einer Konsumverweigerungshaltung und im Do-It-Yourself. Das Image hat sich stark gewandelt und DIY verzeichnet gesamtgesellschaftlich und volkswirtschaftlich eine Hochkonjunktur.² Das zentrale Interesse liegt dabei im Selbst-Machen. Das Ziel ist nicht Perfektion, sondern Selbstwirksamkeit zu erleben, im Gegensatz zur empfundenen Fremdbestimmung in einer schnelllebigen Welt. Die Ansprüche sind nicht allzu hoch und damit sinkt die Hemmschwelle, selbst mit Nadel und Faden oder mit Nähmaschine und entsprechendem textilem Material die Vorhaben in die Tat umzusetzen. Ganze Wirtschaftszweige haben sich dieser Bewegung angenommen und profitieren reichlich. Das Bedürfnis nach Selbsttätigkeit ist dennoch lange nicht gestillt und die Foren die Anleitungen jeglicher Art anbieten expandieren.³

Wie bereits erwähnt gilt das Interesse im DIY-Nähkurs nicht der perfekten Naht und diese Praxis erhellt auch wenig die Hintergründe und Kenntnisse, die einen verstehenden Umgang rund um die Anwendung einer konkreten Naht erfordert. Demgegenüber sind Fachfrauen und Fachmänner nach jahrelanger Ausbildung und erprobter Erfahrung Träger/innen des notwendigen Hintergrundwissens. Dabei spielt die „Tradition“ eine wesentliche Rolle. Textile Nähte spiegeln eine bestimmte Kultur wieder. Die tradierte Nahtsetzung ergibt sich nicht zwingend aus den materiellen Erfordernissen des Ausgangsmaterials, wenngleich dieses auch sehr determinierend wirkt. Mehr noch, lässt sich die Naht aus kulturellen Zusammenhängen, aus der Art der Schnittführung und der sich daraus ergebenden Ansprüche begründen. Stark belastete Nähte z.B. verlangen eine Naht, die sich auch auf Zug hin nicht verändert, dehnt, oder gar die Stoffteile verschieben lässt. Eine reine Vorstichnaht könnte diese

¹ Sie ist als Reaktion auf die zunehmende Industrialisierung und Anonymisierung zu betrachten. Die Schönheit der auf handwerklichem Können beruhenden Artefakte betonte William Morris im Vorwort einer aus Essays zusammengestellten Schrift, die 1893 erschienen ist. Im Gegensatz zu der sich herauskristallisierenden Bewegung sieht er die moderne Zivilisation in ihrem Kunstverständnis einem um sich greifenden Eklektizismus ausgesetzt. Er vermisst bei den Kunschtchaffenden seiner Zeit das Gefühl für die Schönheit und beklagt den Verlust ihrer handwerklichen Fähigkeiten, da sie sich einer Kunstszenen zugehörig fühlen, die sich, seiner Meinung nach, aus einer intellektuellen, aber auch destruktiven Strömung herleitet. Im Textabschnitt über Textilkunst fordert er (Morris, 1893: S. 38) das Verständnis für die jeweiligen Prozesse ein, die zur Herstellung des Grundstoffes notwendig sind, um den Eigenheiten des Materials gerecht zu werden. Es liegt etwas von Sozialkritik in seinen Schriften, wenn er die herzlose „industrialisierte Kunst“ brandmarkt.

² http://www.d-q-e.net/akademie/akademie_diy-held.pdf: zuletzt August 2019.

³ <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/kif/kif-phaenomene/kif-diy.html>: zuletzt August 2019.

Anforderungen nicht erfüllen. Ein weiteres Kriterium für die Wahl der passenden Naht ist die Art der Stoffkante. Eine geschnittene Stoffkante verhält sich anders auf Belastung wie eine Webkante. Derartige Überlegungen fließen in die Entscheidungsfindung für eine den Bedürfnissen entsprechende Naht mit ein. Dennoch gibt es Vorlieben bezüglich der gewählten Naht, die eben als kulturell indiziert gelten können. Es lässt sich vorab festhalten, dass die textile Naht eng verwoben ist mit der Art der Schnittführung. Weit geschnittene Kostüme entbehren einer Naht, die sich auf Zug stabil hält. Damit ist ein gewisses Eintauchen in die Weite der Kostümkunde und Kleiderkultur unumgänglich.

Diese Differenzen der kulturell bedingten „Naht-Vorlieben“ sind Inhalt der Recherche. Die verkürzte Frage lautet: Lässt sich aus der textilen Naht mehr herauslesen als die Bedeutung einer bloßen Verbindung einzelner Teile? Ist sie Ausdruck gesellschaftlicher Gegebenheiten und/oder Wertigkeiten? Hat sie als Massenprodukt an Wertschätzung verloren – insbesondere zum Nachteil der Ausübenden? Oder ist sie rein den technischen und materiellen Grundlagen geschuldete Umsetzung einer Notwendigkeit, nämlich der textilen Flächenverbindung? Die textile Naht gleicht dem Mörtel in der europäischen Architektur. Es lassen sich Parallelen ziehen: Die einzelnen Bauteile benötigen eine Verbindung. Im Laufe der Geschichte haben sich die Materialgrundlagen gewandelt. Dennoch wird auch von wissenschaftlicher Seite immer weiter bestätigt, dass die sehr ursprünglichen Materialien mit großen Vorzügen aufwarten können. In diesem verbindenden und konstruierenden Sinn ist der Vergleich mit der textilen Naht zu sehen.⁴

Erste Überlegungen: Die Wahl, sich auf die Nähte dreier aussagekräftiger Bekleidungsstücke zu beschränken, fiel nicht leicht, in Anbetracht der Schätze an textilen Unikaten aus vergangenen Tagen, aber auch jener, die heute in Verwendung sind. Deswegen wird uns der Text an erforderlichen Stellen über jene drei Kleidungsstücke hinausführen, einerseits, um im Vergleich mit gleichartigen Stücken das Markante sichtbar werden zu lassen, andererseits, weil ein weiter gefasster

⁴Um hier auch die sprachlichen Wurzeln zu erwähnen, sei die Etymologie des Wortes angefügt: Die Naht als Substantiv lässt sich auf das mittelhochdeutsche und althochdeutsche Wort *nāt* zurückführen. Im dazugehörigen Verb: *nähen* (mittelhochdeutsch: *naejen*, althochdeutsch: *nājen*, niederländisch: *naaien*) ist die indogermanische Sprachwurzel (s)né enthalten, deren Bedeutung im Zusammendrehen, -knüpfen, -weben, -spinnen von Fäden liegt. Mit dem Verb verwandt ist die Substantivbildung *Nadel* (Duden, S. 479).

Bezugsrahmen ebenso aufschlussreich ist. Die Beschränkung auf textile Nähte musste insofern erfolgen, als technische Nähte eine andere Herangehensweise erfordern, auch wenn mit dem Ziel vorgegangen wird, zwei gleichwertige oder unterschiedliche Flächen zu verbinden. Nadel und Faden beziehungsweise deren Abwandlungen und Weiterentwicklungen können für die vorliegende Fragestellung als Grundwerkzeuge betrachtet werden, deren Endergebnis textile Nähte darstellen. Auszuschließen sind hier textile Nähte, die nicht für Bekleidungszwecke konzipiert wurden.

Fasziniert konnte ich immer wieder Nähte ausfindig machen, die in besonderem Ausmaß dazu anregen, darüber nachzudenken, wer hier am Werk war, und ob sich die Naht so schlüssig darstellte, wie erhofft. Manche Nähte zeigen unmissverständlich Präzision und volle Konzentration nicht nur über einige Nadelstiche hinweg, sondern das gesamte Kleidungsstück betreffend. Andere Nähte hingegen scheinen nachlässig gearbeitet zu sein, was die Stichlänge, die Stichtiefe oder die Regelmäßigkeit betrifft. Welche Herangehensweise und Intention hinter der Ausführung der textilen Naht steckt und ob sich die Unterschiedlichkeiten auf die persönliche Routine, das Können oder die Geschicklichkeit zurückführen lassen, soll durch die Auswahl der textilen Nähte an drei Kleidungsstücken exemplarisch herausgearbeitet werden. Handnähte weisen den Vorzug auf, dass an ihnen Regelmäßigkeit und Routine deutlich zu Tage treten, wohingegen Maschinnähte den Einfluss der Näherin/des Nähers weniger direkt zeigen. Maschinnähte sind Produkt der Technisierung und deshalb gesondert zu betrachten – sind in dieser Differenz aber ebenso aufschlussreich. Eine Handnaht hingegen kommt an Kleidungsstücken zum Einsatz, die entweder besonders kostbar sind oder aus anderen, näher zu bestimmenden Gründen, eine Handnaht verlangen. Ein nicht vorhandener Zugang zu den technischen Geräten oder zu einem verlässlichen Stromnetz kann ebenso Ursache einer Handnaht sein. Für die Umsetzung einer Handnaht sind lediglich Nadel, Faden und das Trägermaterial notwendig und, von Zierstichen einmal abgesehen, ist das Repertoire an Sticharten begrenzt und leicht zu erlernen.

Die Tatsache, dass traditionelle Kimonos mit Handnähten gearbeitet werden, lenkte mein Interesse stark in diese Richtung. Meine Recherchen entsprangen weniger einer Begeisterung, das Phänomen „Kimono“ betreffend, vielmehr versuchte ich den kulturgeschichtlichen Hintergrund auszuloten, der in diesen markanten Nähten

resultierte. Der Kimono ist in eine umfassende japanische Kulturgeschichte eingebettet, die weit über die Überlegungen bezüglich der Nahtsetzung hinausreicht. Möglicherweise erschließen sich durch die Darlegung historischer und sozialer Sachverhalte bestimmte Aspekte der Ausführung. Als spannender Kontrapunkt zum japanischen Kimono sind westafrikanische Bandgewebe zu sehen. Die Beschaffenheit der Nähte unterscheidet sich grundlegend, denn sie wirken primär so, als wären sie nur beiläufig und mit wenig Können ausgeführt. Derartige Nähte finden sich immer wieder, so auch an Textilien aus Zentralamerika, an den Huipiles, den Blusen der Frauen. Außergewöhnlich farbenprächtig und mit großer Sorgfalt gearbeitete Web- und Stickarbeiten scheinen von Personen zusammengenäht, deren Können bei weitem nicht dem der Weber/innen gerecht wird und in gewissem Sinn, vielleicht dem europäischen Perfektionsdrang geschuldet, den Wert des Endergebnisses mindern. Fachkundige Personen erwähnten immer wieder die Einstellung bezüglich des Handwerks in anderen Kulturen: Perfektion sei göttlich und es wäre eine Anmaßung, Perfektion in menschlichen Belangen vorauszusetzen. In der Lektüre zur japanischen Kultur stieß ich ebenfalls immer wieder auf derartige Grundzüge. Ist es der europäische Blick auf die Ausführung der Nähte, der sie schlampig gearbeitet erscheinen lässt?

Westafrikanische Bandgewebe kennzeichnet eine untrügliche Musterung, deren Bedeutung über jene einer reinen ästhetischen Gestaltung hinausweist. Sie gibt Auskunft und ist „lesbar“ für eine bestimmte Personengruppe und ist damit „exklusiv“. Die Umsetzung der Webarbeit obliegt einem begrenzten Personenkreis, die Nähte wirken allerdings so, als wären sie eine Nebensächlichkeit. Diese Art der vermuteten Herangehensweise ist auf malischen, ghanaischen oder Textilien der Elfenbeinküste erkennbar. Die Wahl für die genauere Untersuchung der Naht fiel auf ein Kente-Textil der Ashanti-Bevölkerung in Ghana.

Die Provenienz des dritten Kleidungsstückes sollte aus dem europäischen Kontext stammen und hier ist die Ausgangslage besonders reichhaltig. Vermutlich erscheint mir dies deshalb so, da mir europäische Kleidung vertraut ist und ich die Unterschiede deutlicher wahrnehmen kann als es mir z.B. bei den verschiedenen Bandgeweben möglich ist. Die europäischen Trachten stellen in diesem Zusammenhang eine Besonderheit dar, da sie über lange Zeit unter starkem ideologischem Einfluss standen und in dieser Hinsicht als etwas Besonderes in der europäischen Bekleidungskultur gelten können. Die Bregenzerwälder Tracht zählt

dabei zu den ältesten und ursprünglichsten Trachten im Alpenraum. Wie jede aufwendige und von Hand zu arbeitender Mode leidet sie an Präsenz im Alltag in ihrem Kulturraum. Wie beim Kimono stellt sich in der Folge die Frage: Soll ein im Schwinden begriffener kultureller Ausdruck am Leben erhalten werden und welche Kompromisse können dafür eingegangen werden, um das Ursprüngliche zu erhalten? Ist dieser Ausdruck zeitgemäß und entspricht er den gegebenen Bedürfnissen? Das Hauptinteresse gilt allerdings der Naht an der Tracht: ihrer Betonung oder der Unsichtbarkeit.

1. Die Qualitäten der textilen Naht

Gottfried Semper sah in der Naht einen Notbehelf, der erfunden war, „um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verbinden und der, ursprünglich auf Gewänder und Decken angewendet, durch uralte Begriffsverknüpfung und selbst sprachgebräuchlich das allgemeine Analogon und Symbol jeder Zusammenfügung ursprünglich geteilter Oberflächen zu einem festen Zusammenhange geworden ist. In der Naht tritt ein wichtigstes und erstes Axiom der Kunst-Praxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdruck auf, – das Gesetz nämlich, aus der Noth eine Tugend zu machen [...]“ (Semper, 1860: S. 79). In diesem Sinne lässt sich die textile Naht als primäre materialisierte Kultur fassen. Vorerst aus der Natur ihre Grundlagen beziehend, kommt Kultur ins Spiel, sobald Wahlmöglichkeiten vorhanden sind, eine Naht in dieser oder jener Ausführung umzusetzen.

Damit ist die Naht nicht nur das, was sie zu sein scheint, nämlich die Verbindung zweier oder mehrerer Teile. In ihrer Unterschiedlichkeit liegt möglicherweise mehr verborgen als gemeinhin angenommen. Einerseits ist sie durchaus abhängig vom technischen Stand der Entwicklung, in ihren Ursprüngen auch vom vorherrschenden Klima und damit den Gegebenheiten des Tier- und Pflanzenreiches. Andererseits unterliegt die textile Naht auch dem kulturellen Einfluss. Dennoch wird sie als etwas Selbstverständliches wahrgenommen. Schnittführung und Formgebung in der Bekleidung entziehen sich weniger den Nachforschungen, denn in ihnen spiegeln sich offensichtliche Realitäten oder Moden, die nicht im Verborgenen bleiben. Die textile Naht als funktionelles Element steht dabei weniger im Fokus und hat dennoch ihre Spezifika. In der Naht können sich Haltungen und Grundannahmen manifestieren, sie kann etwas abbilden, sie ist Synonym für gesellschaftliche Tatsachen und spezielle Sichtweisen, wie z.B. in der modernen europäischen Kultur sehr vertraut: das Zerschneiden, Zerlegen, Zerkleinern, Elementarisieren. Das mechanistische Denken, die Zerlegung jedes Problems in kleinste Teile, hat der westlichen Welt großartige Erfolge in Technik und Weltverständnis beschert. Ein ganzes Denkgebäude und damit ein Grundaxiom des naturwissenschaftlichen Weltbildes besteht aus der Annahme, dass Natur stofflich, materiell ist und es daher naheliegend ist, „! ...! durch die präzise Erforschung der

materiellen Welt und ihrer Naturgesetz die Welt zunächst vollständig zu zerlegen“ (Pietschmann, 2014: S. 8).⁵

Gerade im Gegensatz zu diesen gängigen Verfahren hat mich die Kunde vom ungenähten Kleid Christi fasziniert. Die im Trierer Dom seit 1121 aufbewahrte Reliquie soll Teil des Kleides sein, das Jesus bei der Kreuzigung getragen hatte. Im Evangelium nach Johannes 19,23-24 wird berichtet: „Die Kriegsknechte aber, da sie Jesus gekreuzigt hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknecht einen Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenäht, von obenan gewebt durch und durch. Da sprachen sie untereinander: Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum lösen, wes er sein soll ! ...! “ (Die Bibel nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, 1972). Um diesen ‚heiligen Rock‘ ranken sich viele Mythen, die seinen Weg nach Trier zu bestätigen versuchen.⁶ Durch die Überlagerung mit religiösen Inhalten, ist die archäologische Dimension in den Hintergrund geraten. Möglicherweise tatsächlich bestehendes originales Material ist nur mehr in Ansätzen vorhanden, denn über die Jahrhunderte hinweg wurde mit den jeweils üblichen und bekannten Mitteln restauriert. Leider ist der dadurch entstandene Schaden enorm und die Datierung nunmehr schwierig. Gildemeister (1844: S. 51) führt zwanzig bekannte ‚heilige Röcke‘ ohne Naht an, deren Herkunft er teilweise für plausibler hält als jenes Exemplar, das in Trier verwahrt wird.⁷ Des Weiteren versucht Gildemeister die Annahme der Ungenähtheit zu widerlegen, da er in kirchlichen Protokollen Einträge fand, die von Damastresten mit Tier- und figürlichen Motiven berichten, von welchen in späteren Aufzeichnungen nichts mehr

⁵Ders. schildert die Bedenken Chinas 1919 bezüglich der Übernahme der naturwissenschaftlichen Methoden bzw. der Einsteinschen Allgemeinen Relativitätstheorie und die ausschlaggebenden Beweggründe, es doch zu tun. Denn alle Elementarisierungsversuche begründen sich in dem wissenschaftlichen Ziel, herauszufinden, woraus Mensch und Natur zusammengesetzt sind. Aber vergrößert sich dabei auch das Verständnis dessen, was die Menschen als Teil der Natur, des Kosmos sind?

⁶Der Legende nach fand die Reliquie ihren Weg nach Trier durch die hl. Helena. Mitte des 3. Jahrhunderts geboren, als bekennende Christin und Mutter Kaiser Konstantins, förderte sie die Verbreitung des Christenrums in jeder erdenklichen Weise, auch durch zahlreiche Kirchenbauten. Im Alter von 70 Jahren soll sie im Traum den göttlichen Befehl erhalten haben nach Palästina, zu den ‚Heiligen Stätten‘ zu reisen. Sie fand das ‚Heilige Grab‘ und verschiedene Reliquien, darunter auch den ‚Heiligen Rock‘, an dessen Überführung nach Trier sie beteiligt gewesen sein soll.

(<https://www.heiligenlexikon.de/BiographienH/Helena.html> (zuletzt: Mai 2019))

Bis ins 12. Jahrhundert bleibt der Rock verschollen, bis er im Jahr 1121 im Nikolausaltar in Trier aufgefunden und in den Chroniken Erwähnung findet, allerdings ohne „kanonischer Prüfung“, wie Gildemeister anmerkt (1844: S. 43).

⁷Der heilige ungenähte Rock zu Galatien, - zu Gased und Jerusalem, - zu Argenteuil, - im Lateran zu Rom, - zu Bremen und Loccum, - zu Santiago, Oviedo, Westminster und Mainz, - zu Gent, Flines, Gorbie und Tournus, - zu Köln, - zu Frankfurt, Frieaul du Thiers, - zu Konstantinopel, Georgien und Moskau, - der Türken und er andere heilige ungenähte Rock zu Trier.

zu finden war und deren Ausrichtung auf Stückelung schließen lässt (ders. S. 120). Willems (1891: S. 86) erklärt die immanente Bedeutung, dass die ungenähte Tunika „ein Symbol der steten Einheit der Kirche Christi sei. [...] Es kann darum kein Zweifel bestehen, daß dies kostbare Kleinod der Nachwelt verblieb als Symbol der einen unzerstörbaren Kirche Christi. [...] Ungetheilt, verbunden in sich und in einander gewebt, stellt er unsres Volkes zusammenhaltende Eintracht dar. Durch das Geheimnis seines Kleides bezeichnet er die Einheit der Kirche.“ (Ebenda, S. 86) Das ungenähte, nahtlose Kleid wird hier mit der Einheit der Kirche gleichgesetzt. Die Bedeutung und Symbolik der textilen Naht lässt sich nicht bestreiten und ihre Abwesenheit ist beinahe noch bedeutungsvoller.

In verschiedenen Kulturen ist der Umgang mit dem verbindenden Element der Naht unterschiedlich. Die textilen Nähte an unserer Kleidung sind uns vertraut, insofern wir sie bewusst wahrnehmen. Wir kennen das spezifische Aussehen der Jeansnaht, die einfache Übernaht, deren Nahtzugabe nach innen geklappt ist und damit ein Wenden des Nähguts voraussetzt, und auch die Overlocknaht, die nicht nur T-Shirtstoffkanten versäubert. Um die Einflussfaktoren, die ausschlaggebend sind für die spezielle Umsetzung einer Naht näher zu beleuchten, hilft ein Vergleich, wie in anderen Kulturen mit textilen Nähten umgegangen wird, welchen Stellenwert und welche Bedeutung ihnen innewohnt. Aber auch die Prähistorie gibt Aufschluss über die Nahtsetzung in sehr ursprünglichen Verhältnissen, weil sie von den jeweiligen Gegebenheiten dominiert wird. Allerdings sind die prähistorischen Funde sehr rar, die Art, wie sie zu verstehen sind, ist nicht frei von Spekulation – es ist aber durchaus interessant, einen Blick darauf zu werfen.

Einer Reise in die Vergangenheit und in andere Kulturen vergleichbar werden im Folgenden die Grundlagen der textilen Naht aufgezeigt. Von einfachsten flächenverbindenden Techniken bis zu hochkomplexen computerisierten Arbeitsvorgängen wird die Bandbreite der textilen Naht umrissen. Die Materialgrundlagen zeigen sich sehr prägend für die Ausführung einer Naht, sowohl was den Faden betrifft, als auch hinsichtlich der Fläche. Oft werde ich auf die Forschungsergebnisse zu prähistorischem Material zurückgreifen, da sie unseren Anfang des Umgangs mit dem verbindenden Element der Naht dokumentieren und sich global kaum Unterschiede zeigen. In Anlehnung an Gottfried Sempers Betrachtungsweise erscheint es mir sinnvoll, mit den Grundlagen der textilen

Materialien einen groben Überblick zu ermöglichen. Grundlage jeder Naht ist das zu vernähende Material. Dieses kann in flächiger Form vorliegen, wie Felle und Leder, oder muss als Faden erst zu einer Fläche verarbeitet werden.

Fell und Sehnen: Das bronzezeitliche Nähmaterial, das in Verbindung mit Fellen und Leder in Hallstatt gefunden wurde, bestand in gleicher Häufigkeit aus Baststreifen und Hautriemen bzw. Leder (**Abb. 1 und 2**). Die Hautriemen waren in lange Streifen geschnittene Felle, die vor allem für Konstruktionsnähte Anwendung fanden. Sie waren sehr sauber und sorgfältig ausgeführt und konnten die Einzelteile ohne Öffnungen flächig verbinden. Ein Nähfaden aus Hautriemen kann natürlich mit dem Vorteil aufwarten, dass er sich dem Objekt anpasst, sich in feuchtem Zustand dehnt und die Teile nach der Trocknung straffer verbindet. Ein weiterer Vorzug ist die Belastbarkeit auf Zug. Da bei diesen Nähten Fläche und Nahtmaterial aus demselben Rohstoff bestehen, ergibt sich das Problem des vorzeitigen Verschleißes eher nicht. Noch mehr Zugfestigkeit weisen Sehnen auf, die in prähistorischer Zeit für Näharbeiten Verwendung fanden. Hautriemen und Sehnen erforderten keine weitreichenden Vorbereitungsarbeiten, alle anderen Rohstoffe zur Fadengewinnung, gleich ob tierischen oder pflanzlichen Ursprungs, benötigten Vorarbeiten in erheblichem Ausmaß.

Filz: Filz ist eine sehr ursprüngliche Form der Flächenherstellung, die sich mit allen üblichen Sticharten vernähen lässt. Als organisches Material verrottet es sehr schnell, ist ausgezeichnet kompostierbar, hat archäologisch aber den Nachteil, dass Funde sehr selten sind. Am Hochplateau Zentralanatoliens begannen ab den 1950er Jahren, mit Unterbrechungen, umfassende Ausgrabungen. 8.000 Jahre alte Textil- und Filzreste konnten geborgen werden. In der Mongolei wurden ebenfalls bei Ausgrabungen Filzmützen nachgewiesen. Die Mongolei und Zentralasien stehen in einer langen Tradition der Filzherstellung, deshalb sind prähistorische Funde in diesen Gebieten auch häufiger. Die zentralasiatischen Nomaden erlangten eine Meisterschaft in der Beherrschung dieser archaischen Textiltechnik. Filz war nicht nur Kleidung, er diente als Behausung und als Schutz vor Hitze und Kälte. Demgegenüber wurde die Technik des Webens in der Mongolei bis in die Mitte des 2. Jahrtausends unserer Zeitrechnung nicht praktiziert. Die nomadisierende Lebensweise entsprach nicht den förderlichen Bedingungen, die eine ausgefeilte

Webtechnik verlangt. Filz als Kopfbedeckung findet sich allerdings beinahe weltweit. Die Technik des Filzens zeichnet sich durch einen entscheidenden Vorteil aus: die Formbarkeit. Ein Gewebe ließe sich nicht in dem Ausmaß an die Kopfform und an die gewünschte Hutform anpassen, wie das der Filz erlaubt. Die bolivianischen Melonenhüte stammen zwar ursprünglich aus Europa, aber die Form hat sich derart etabliert, dass sie zu einem gesellschaftlich sehr aussagekräftigen Symbol wurden. Der Filzhut der Kurden und der Qashqai ist ein Beispiel für die Anpassungsfähigkeit von traditionellen Filzhüten mit oft jahrhundertlang erprobter Form: winters mit über die Ohren geklappten Enden und sommers nach obenweisend in einer Art Sonnenschutz (Anawalt, 2007: S. 69). Das Ausgangsmaterial von Filz ist Wolle, meist von Schafen, Ziegen oder Kamelen. Die Wollfasern entstehen in der Haarwurzel der Haut und verhornen außerhalb der Haarwurzel. Der Cortex, der Faserstamm befindet sich mittig, während die Cuticula sich dachziegelartig schützend um den Cortex legt. Dieser dachziegelartige Aufbau der Cuticula ist aus technischer Sicht die Ursache für die Filzeigenschaften der Fasern. Ein Grundmerkmal des Filzmaterials ist seine Elastizität und die Knitterresistenz. Die positiven Eigenschaften von Filz wussten die Nomadenkulturen zu schätzen, sie blieben sicher auch deshalb lange bei ihrer tradierten Textiltechnik. Filz isoliert gegen Hitze und Kälte, es dämpft Schwingungen und absorbiert Schall, Filz nimmt Flüssigkeiten bis zu einem Vielfachen seines Eigengewichts auf, ohne sich feucht anzufühlen. Filz gibt diese Flüssigkeit auch schnell wieder ab. Ein für Nomaden besonders wichtiger Punkt ist, dass Filz nur schwer entflammbar ist, selbst bei direkter Feuereinwirkung. Die Herstellung von Filz bedarf keiner Hilfsmittel, selbst Musterungen sind ohne technischen Aufwand umsetzbar. Das ist wohl das überzeugendste Argument für die Filzherstellung.

Zu einer flächigen Verfilzung kommt es dann, wenn unter Einwirkung von Wärme bzw. Reibung und Feuchtigkeit sich die Cuticula-Schicht mit anderen Fasern verhängt. Die gereinigten, nach Wollart sortierten und kardierten Fasern werden auf einer bestehenden Filzunterlage, Bambusmatten, Stoffunterlagen oder Noppenfolie flächig ausgelegt und mit warmer Wasserlauge besprüht. Dieser Vorgang wird mehrmals wiederholt, so dass die Wollfasern in jeder neuen Lage um 90° verdreht gemessen an der vorherigen Lage zu liegen kommen. Die Lauge reduziert die Oberflächenspannung des Wassers, damit dieses besser zwischen die Wollfasern eindringen kann, um ein schnelleres Verfilzen zu gewährleisten. In den einzelnen

Schichten kann schon das gewünschte Muster berücksichtigt werden. Zuletzt wird mit Lauge besprüht und entweder mit einem Material abgedeckt wie in der Unterlage verwendet, oder ohne Abdeckung mit Unterlage eingerollt. Filzen in der Mongolei und Zentralasien ist eine gemeinschaftliche Tätigkeit, denn es erfordert viel Krafteinsatz, bis die Wolle endgültig und dick verfilzt ist, wie es für 3-5cm dicke Jurtenwände notwendig ist.

Der Faden: Die übliche Wahrnehmung des Nähfadens beschränkt sich meist auf die Auswahl der passenden Farbe zum verwendeten Textil. Für besondere Bedürfnisse oder für die Textilindustrie ist die Qualität des Fadens allerdings ein Faktor, dem sehr viel mehr Aufmerksamkeit zukommt. Der Faden ist am neuralgischen Ort platziert, an der möglichen Bruchstelle, an der Naht. Der Nähfaden ist uns hinlänglich bekannt als Nähseide, die sie bis zur Entwicklung der Chemiefasern nach 1945 auch war. Die in Österreich und Deutschland bekannten Marken „Anker“ von Harlander Coats in Harland, Niederösterreich, und „Gütermann“ aus dem Breisgau in Deutschland sind noch heute ein Begriff. Das Ausgangsmaterial unterschied die Konkurrenten Ende des 19. Jahrhunderts. Die Harlander Coats verarbeiteten Baumwolle, Max Gütermann startete sein bis heute bestehendes Unternehmen mit Seide. Die in den 1940er Jahren aufkommenden synthetischen Fäden waren der Seide qualitativ überlegen und Gütermann war an der Entwicklung langfaseriger Polyesterfäden maßgeblich beteiligt, ebenso wie an der praktischen Kreuzwicklung auf Papp- später Kunststoffhülsen. Bei der Weltausstellung in Wien 1873 konnte sich Gütermann mit der Umstellung der Verkaufseinheiten von Gewicht auf Länge durchsetzen. Bis dahin war es üblich, Nähseide mit Metallpulver zu beschweren, damit das Garn einen höheren Preis erzielte. Gütermann verlegte in den 1960er Jahren die Zeitschrift *Die Naht*, worin Tipps und Tricks rund ums Nähen an die Interessenten des neu aufkommenden Hobbies weitergegeben wurden. Heute zeichnet sich Nähseide durch mehrere Eigenschaften aus, die seine Eignung als Nähmaterial begünstigen. „[S]ie ist scheuer- und reißfest sowie besonders schlingenfest. Nähseide aus Naturfasern, wie z.B. Baumwolle, erreicht eine Reißfestigkeit von durchschnittlich 25 cN/tex, während Nähseide aus Kunstfaser eine Reißfestigkeit von mehr als 70 cN/tex haben kann. Darüber hinaus ist Nähseide äußerst gleitfähig, formstabil und dehnbar.“⁸ Um den verschiedensten Anforderungen gerecht zu werden, ist die Auswahl an

⁸<https://www.stoff4you.de/stoff-lexikon/naehseide/> (zuletzt: April 2019)

Nähmaterial in heutiger Zeit unerschöpflich. Vor allem mit den technischen Entwicklungen in der chemischen Industrie im 20. Jahrhundert hat sich die Bandbreite an Garnen und Zwirnen ins Unermessliche potenziert. Das aktuelle Angebot ist darauf ausgerichtet, alle Bedürfnisse seitens der Textilindustrie zu erfüllen. Wenn allerdings die Anfänge des Nähens in Betracht gezogen werden, so ging es mehr darum, aus dem zur Verfügung Stehenden das den Erfordernissen Entsprechende zu finden.

Nähfaden und Webfaden: Die Produktion von Nähfaden und textiler Fläche waren über Jahrtausende hinweg nicht entkoppelt. Die Ausgangsmaterialien von Nähfaden und verwobener Fläche unterschieden sich wenig, es zeigt sich sogar eine gewisse Kongruenz oder Abhängigkeit voneinander, wenn die prähistorische Entwicklung mitbedacht wird. Wichtige Erkenntnisse in der Fadengewinnung kamen sowohl dem Nähfaden als auch dem Ausgangsfaden für die Flächenherstellung zu Gute. In prähistorischer Zeit standen Nähfaden- und Webfadenerzeugung in direktem Verhältnis zueinander. Für die Hallstatttextilien, die in der Bronzezeit gefunden wurden, ist das Verhältnis des Durchmessers von Nähfaden zu Webfaden bzw. der Dicke der Webfläche gut dokumentiert: In mehr als der Hälfte der vorgefundenen Nähte zeigte sich der Nähfaden in seinem Durchmesser beinahe identisch zum Kett- und Schussfaden. Der überwiegende andere Teil der Nähfäden war etwas stärker als Kette oder Schuss. Lediglich in der Verarbeitung des Fadens konnten wesentliche Unterschiede zwischen Näh- und Webfäden gefunden werden, nämlich insofern, als der Großteil der Nähfäden in Hallstatt verzwirrt war. Das bedeutet, dass der positive Einfluss des Zwirns auf die Haltbarkeit des Fadens in der Bronzezeit als hinlänglich bekannt angenommen werden kann. Für das Gewebe wurden allerdings keine Zwirne, sondern nur Garne verwendet, auch wenn das Ausgangsmaterial das gleiche war (vgl. Rösel-Mautendorfer, 2011: S. 56ff). Bei primären Nähten trachtete man auch auf die farbliche Abstimmung zur Fläche, was darauf schließen lässt, dass Web- und Nähfäden in einem Arbeitsgang aus demselben Ausgangsmaterial versponnen und einheitlich gefärbt waren. Reparaturnähte zeichneten sich meist durch divergierende Farbgebung aus.

Textilarchäologie: Grömer (2011: S. 45ff) hat die Forschungen auf dem europäischen Kontinent zum Thema „Textil in prähistorischer Zeit“ anschaulich

zusammengefasst. Es muss darauf hingewiesen werden, dass prähistorische Funde nur Momentaufnahmen in geografisch begrenztem Gebiet sein können. Fundstätten für Textilien sind noch seltener als Knochenfunde, da organisches Material aufgrund der Zersetzung durch Pilze und Bakterien relativ rasch verrottet. Besondere Umgebungsbedingungen können die Zersetzungswirkung hemmen, aber nie ganz stoppen. Die Erhaltung des sog. Mannes aus dem Eis in den Ötztaler Alpen 3.300 v.u.Z. ist auf die niedrigen Temperaturen und die Trockenheit zurückzuführen. Moorfunde in Nordeuropa sind durch das Vorhandensein von ausreichend Gerbstoffen möglich. Bei den Hallstattfunden ist das salzige Milieu dafür verantwortlich, dass Mikroorganismen absterben. In Kombination mit dem luftdichten Abschluss im Berg, der hohen Luftfeuchtigkeit und den niedrigen Temperaturen, konnten vorzüglich erhaltene Objekte (seit dem 19. Jahrhundert!) geborgen werden. Meist handelt es sich bei Textilfunden jedoch um Korrosionsrückstände an Metallen. Die Problematik in der archäologischen Textilforschung ist jene, dass nicht nur eine geringe Anzahl an Textilien aus der mitteleuropäischen Urgeschichte erhalten sind, „sondern auch eine stark selektive Auswahl aus verschiedenen Kontexten“ (Grömer, 2011: S. 32). Die selektive Auswahl bezieht sich dabei auf die Erhaltungsbedingungen, die an der gleichen Fundstelle z.B. in Mooren eiweißhaltige organische Materialien wie Wolle, Fell, Leder, Haut, Haare und Nägel erhält, pflanzliche Stoffe und Knochen sich jedoch zersetzen.

Einen sehr direkten Nachweis textiler Elemente und besonders der Fadenbildung lässt sich auf Keramiken finden. Auf das Ende der Jungsteinzeit konnten Schnurkeramikgefäße datiert werden, die mit Schnurabdrücken in den feuchten Ton verziert waren (**Abb. 3**). Vielleicht ist an diesen Relikten die Bedeutung zu ermesen, die dem textilen Faden zukam.

Das Rohmaterial für Nähfäden, aber auch für Gewebe und andere Textilien ist sehr vielfältig. Um den Ursprüngen der textilen Techniken näher zu kommen und Kenntnisse über die Rohstoffe zu gewinnen, ist in der Archäologie der Einsatz der Mikroskopie unerlässlich. Im Durchlicht- oder Auflichtmikroskop sind die schuppenartigen Strukturen von Tierhaaren oder bambusartige Faserverdickungen von Pflanzenfasern gut zu unterscheiden. Bei korrodierten und mineralisierten Textilien sind die Fachleute auf das Rasterelektronenmikroskop angewiesen.

Pflanzliche Rohstoffe – Flachs, Hanf und Brennnessel: Zu den wichtigsten prähistorischen Pflanzenrohstoffen zählt der Flachs oder Lein. Er ist eine überaus vielseitige Kulturpflanze, da nicht nur seine Bastanteile des Stängels Verwendung fanden, sondern auch die Samen in Form von Ölen oder Breien. Bereits 9.000 v.u.Z. finden sich Hinweise auf die Faserherstellung im Nahen Osten, in der Nähe des Toten Meeres. Seine Widerstandsfähigkeit und Toleranz gegenüber Klima und Bodenbeschaffenheit begünstigten seine Verbreitung bis weit in den Norden Europas. Als Kulturpflanze erreichte er Wuchshöhen von 60-90cm, die zu Garnen verarbeiteten Fasern zeigten immerhin eine Länge von bis zu 10cm (vgl. Grömer, 2010: S. 50). Den Funden entsprechend liegt die Vermutung nahe, dass Flachs während des Neolithikums, und auch schon davor, breite Verwendung fand. Dass in Hallstatt wenig Flachsgewebe und Fäden geborgen werden konnten, liegt möglicherweise an den klimatischen Bedingungen, die die Wolle bevorzugte. Andere Fundstätten belegen die durchgängige Verwendung von Flachs, auch in der Bronze- und Eisenzeit. Der Flachsfaden lässt sich gut glätten und er ergibt einen recht festen und robusten Stoff und Faden. Durch seine hohe Wärmeleitfähigkeit wirkt er eher kühlend.

Hanf lässt sich selbst mit Hilfe des Mikroskops kaum von Flachs unterscheiden. Von der Faserbeschaffenheit bezüglich der Fadenherstellung lässt sich aus Hanf ein deutlich feinerer Faden spinnen. Der Faserdurchmesser ist sehr gering. Die gröberen äußeren Fasern sind sehr widerstandsfähig und scheuerfest und eignen sich zur Anfertigung von Seilen.

Die dritte wesentliche Pflanze im Rahmen der Faserherstellung ist die Brennnessel. Sogar während des Zweiten Weltkrieges wurde die Brennnessel in Österreich und Deutschland in großem Stil angebaut, denn Brennnesselstoff erwies sich als äußerst strapazierfähig. Allerdings ist die Gewinnung sehr arbeitsintensiv und deshalb bleibt ihre Nutzung den Notzeiten vorbehalten. Erwähnung finden noch Baumbaste von Linde oder Eiche. Derartige Funde sind aber sehr spärlich.

Tierische Rohstoffe – Wolle und Seide: Unter den tierischen Fasern ist allen voran die Wolle, vor allem jene des Schafes, zu nennen. Das Schaf, seit dem Neolithikum domestiziert und in den frühesten Bauernkulturen auffindbar, weist ähnlich umfassende Vorteile auf wie der Lein. Als Milch-, Fleisch-, Woll- und Felllieferant war das Schaf ein früher Begleiter des Menschen. Ursprüngliche Schafrassen besaßen

noch ein kurzes Haarkleid, ähnlich dem Hirsch oder Reh. Noch heute existiert auf der Insel Soay, im Westen Schottlands, die Soay-Schafraße, die alle Merkmale der ursprünglichen Schafe aufweist. Durch die Unzugänglichkeit der Insel und wegen ihres geringen Nutzwertes konnte diese Rasse unbeeinflusst von züchterischen Bestrebungen überleben. Dem Mufflon sehr ähnlich in der Zeichnung und im Haarkleid verliert das Soay-Schaf seine Haare noch saisonal. Bei diesen primären Schafraßen waren die Menschen durch den natürlichen Haarwechsel gezwungen, die Wolle flockenweise abzuzupfen. Beim Wollmaterial sind Grannen- von Unterhaaren zu unterscheiden. Grannenhaare bilden die Felloberfläche und dienen der Ableitung der Nässe. Im Querschnitt lässt sich erkennen, dass sie deutlich dicker sind als die Unterhaare. Sie sind weniger gut für die Weiterverarbeitung geeignet. Die primäre Funktion der Woll- oder Unterhaare ist die Wärmeisolation. Sie weisen einen geringeren Durchmesser auf und sind zartgewellt. Bei den Hallstatttextilien fand man noch ein Gemisch aus Deck- und Unterhaar, ohne Sortierung nach Feinheit. Spätere eisenzeitliche Fäden zeigen unter dem Mikroskop betrachtet viel mehr Homogenität bezüglich der Haarqualität. Die Züchtungen im Spätneolithikum wiesen größere Haardichte und Haarlängen auf. Mit der Erhöhung der Stapellänge der Unterwolle ergab sich eine gewisse Reißfestigkeit des versponnenen Fadens. Die züchterischen Geschicke gingen bis zur Eisenzeit sogar soweit, den ursprünglich jahreszeitlich bedingten Haarwechsel zu unterbinden, sodass Schafe geschoren werden konnten und ein ‚Ganzkörpervlies‘ zur Verwendung stand. In etwa zeitgleich konnten erste Scherenfunde in Österreich aus der Latènezeit die Nutzung derartiger Werkzeuge bestätigen (vgl. Neugebauer, 1992: S. 74). Früheste Wollfadenfunde datieren auf 2.900 v.u.Z., was aber an den Konservierungsbedingungen liegen kann. Ab dem 16. Jahrhundert v.u.Z., in Hallstatt, bestand der Großteil der Gewebe aus Wolle. In der Latènezeit fanden sich dann wieder vermehrt Leinengewebe.

Andere tierische Fasern stammten von der Ziege, deren Züchtungen die Qualitäten der Schafwolle jedoch nicht erreichte. Sehr seltene Funde von Bändern in Hallstatt waren mit Pferdehaar im Schussfaden gewebt. Das ergab kein weiches, aber ein formstabiles Stoffband.

Semper bezeichnet die Wolle als den schönsten Faserstoff. Er hebt das weiche lockere Gewebe hervor, das durch seine schlechte Wärmeleitung „vorzüglich geeignet ist, sowohl in der Kälte die innere Wärme zurück- wie in der Hitze die

äußere abzuhalten. Dabei ist das spezifische Gewicht der Wolle geringer als das jedes anderen Faserstoffes [...]“ (Semper, 1860: S. 138) und das gewonnene Gewebe besticht durch große Leichtigkeit. Sempers Stilkunde leitet sich von den textilen Qualitäten ab und führt zu seinen architektonischen Betrachtungen. Ein besonderes Anliegen ist ihm die Stimmigkeit im Stil, aufbauend auf den Grundeigenschaften der verwendeten Rohstoffe. Wolle eignet sich demgemäß für äußere Bekleidungen, Überwürfe, Schals, Zeltplanen, Teppiche und dgl. So sieht er einen Stilbruch in der Verarbeitung von Leinen zu rauen Gewändern, die in ihrer Farbigkeit nicht die Kühle und Glätte des Ursprungsmaterials wiedergeben. Baumwolle, als das auch schon Mitte des 19. Jahrhunderts billigste Ausgangsmaterial, gesteht Semper vielfältigere Verarbeitungsweisen und Verwendung zu, da die Baumwolle selbst wenig spezifische Qualitäten aufweist.

Die Wolle fand laut Semper in der Alten Welt bis Indien und vor allem in Asien größte Wertschätzung. Durch die Verwendung von Kaschmirwolle waren der Feinheit des Gewebes keine Grenzen gesetzt, unter Beibehaltung aller sonstigen positiven Eigenheiten der Wolle. Eine der hervorragendsten Eigenschaften der Wolle ist ihre Färbbarkeit und die tiefe Farbsättigung die erreicht werden kann, ohne das Ausgangsmaterial in seinen Tiefenstrukturen zu beschädigen. Am einfachsten lässt sich dies am erhaltenen Glanz erkennen. Die gute Färbbarkeit gilt auch für helle Farbtöne. Gefärbt wurde zur Zeit Sempers und davor mit pflanzlichen Farbstoffen.

Der Seidenstoff zählt nach wie vor zu den Kostbarkeiten jeder Stoffsammlung. Seide besticht durch ihren Glanz und ihre Leichtigkeit. Der Legende nach wurden die Römer erstmals 53 v.u.Z. in der Schlacht bei Carrhae in Mesopotamien dieses Schatzes ansichtig. Die Parther hatten die römischen Legionen vernichtend geschlagen und „entfalteten ihre majestätischen Standarten, die aus einem Stoff gemacht waren, den die Europäer nie zuvor gesehen hatten – leuchtend eingefärbt und aus kostbarstem Material [...]. Nach mündlicher Überlieferung wurde die Kampfmoral der Legionen letztlich gebrochen als sie die blendenden Banner erblickten (Anawalt, 2007: S. 582). Diese Legende veranschaulicht ausschließlich die von der Seide ausgehende Magie, denn der Seidenhandel zwischen China und Europa begann bereits 200 v.u.Z. Die Königreiche Ägypten, Sumer und Mohenjo Daro waren schon deutlich früher in den Seidenhandel involviert. Die Seidenstraße trägt ihre Bezeichnung zwar erst seit dem 19. Jhdt., war aber schon einige

Jahrtausende davor wichtig für den Informations- und Handelsaustausch in beiden Richtungen. Seidenprodukte waren hochbegeehrt und die Verarbeitung war eine seit 5.500 Jahren in China etablierte textile Technik.

Irene Good deutet eine andere, neue Perspektive an: Aktuelle Seidenkokonfunde in Pakistan aus der Harappa-Kultur weisen ein ähnliches Alter (2.500 v.u.Z.) auf wie die ältesten Funde in China.⁹ Damit steht das über Jahrtausende von China bestgehütete Geheimnis der Seidenproduktion in Frage, nämlich, ob dieses Wissen nicht auch außerhalb Chinas verbreitet war. Die Wildform des Seidenspinners (*Bombyx mori*) ist eine Motte (*Bombyx mandarina Moore*), die in Nordindien und Bengalen beheimatet war. Es gibt mehrere Arten von Motten und Schmetterlingen, die einen verwendbaren Kokonfaden produzieren. Dabei ist der Querschnitt des Fadens sehr aussagekräftig, wenn es darum geht, die Art zu bestimmen, da die Mundwerkzeuge, die den Faden extrudieren, unterschiedlich formgebend sind. Alle Seidenspinnerarten ernähren sich von Maulbeerbaumblättern. Die Larven werden im Kokon im Puppenstadium mittels Dampfs abgetötet, damit der schlüpfende Schmetterling den Faden nicht zerstören kann. Der Seidenleim oder Seidenbast, der Klebstoff, der die Seidenfäden in Form hält, wird aufgeweicht, dann kann von einem Kokon ein Faden von bis zu 1000m Länge abgehaspelt werden. Je nach Fadenstärke werden mindestens 10 Kokonfäden gemeinsam zu einem Seidenfaden abgehaspelt. Die Qualität des Seidenfadens ist auf dem Kokon nicht gleich. Die äußerste Schicht besteht aus eher kurzen Fäden. Je gründlicher der Seidenbast vom Seidenfaden mit Seifenlauge ausgewaschen wird, umso glänzender ist der Seidenfaden. Seide hat nicht nur optisch verführt, sondern auch ihre Eigenschaften sind herausragend: Der Faden ist bis 15% dehnbar, ohne zu reißen, Seide wirkt temperaturregulierend bei Hitze und Kälte und kann bis zu 30% ihres Eigengewichts an Feuchtigkeit aufnehmen, ohne sich feucht anzufühlen. Die Oberfläche ist Schmutz abweisend, sie nimmt Gerüche nicht an, ist knitterarm und trocknet schnell.

Im 6. Jhdt. wurden Seidenraupenspinnereier nach Europa geschmuggelt. In den südlichen Ländern konnte sich die Seidenraupenzucht durchsetzen und von den Klöstern ausgehend verbreitete sich auch die Seidenweberei. Im 14. Jhdt. etablierten sich arabisch-maurische Stoffmanufakturen in Almeria, Granada und

⁹The Archaeology of Early Silk, Irene Good
(<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1387&context=tsaconf>) (zuletzt: April 2019)

Lissabon. Leichte und zarte Gewebe mit hoher technischer Vollkommenheit trachteten die orientalischen Stoffe in der Musterung nachzuahmen (Semper: S. 146ff).

Auch in Niederösterreich versuchte man ab dem 17. Jhdt. die Seidenraupenzucht anzusiedeln. Im Nordosten Niederösterreichs, im heutigen Südmähren, in der Liechtensteinischen Herrschaft und in Herzogenburg im Traisental pflanzte man erste Maulbeerplantagen. Maria Theresia kam den privaten Initiativen mit staatlichen Förderungen entgegen, sodass auch in den Vorstädten Wiens und in der näheren Umgebung Maulbeerpflanzungen angelegt wurden. Mit staatlicher Unterstützung wurde auch die Weiterverarbeitung der Seidenkokons betrieben. Allerdings blieben die Gewinne hinter den Erwartungen zurück, sodass die anfängliche Euphorie in Ernüchterung endete. Die Maulbeerbaumpflanzungen in St. Veit, Baumgarten und dem Wiener Umland wurden vernachlässigt, trotz immer wieder aufkeimender Versuche, eine lohnende Seidenproduktion aufzubauen. Sogar in Schönbrunn befand sich eine Pflanzung mit Raupenzucht.

Aufbereitung der Fasern: Die Vorbereitungsarbeiten, die das Rohmaterial in ein verspinnbares Faserbündel bringen, sind von wesentlicher Bedeutung für die Qualität des Endproduktes. Es benötigt viel Sorgfalt und Zeitaufwand, um ein einwandfreies Ergebnis zu erzielen. Hier ist besonders zu vermerken, dass dieses Wissen von unschätzbarem Wert war und aus vielen Einzelschritten bestand, das ein planerisches Handeln erforderte, welches auch die fernere Zukunft miteinbezog. Gerätschaften mussten angefertigt werden und es musste genügend Lagerplatz vorhanden sein. Erstaunlicherweise hat sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die Abfolge der Arbeitsschritte nicht wesentlich geändert.

Die Flachsernte im Herbst erfolgte oft händisch durch das Raufen, womit verhindert wurde, dass die langen Stiele gekürzt wurden. Das Riffeln entfernt die Samenkapseln mithilfe grober Kämme oder eben händisch. Um das Fasermaterial in den Stängeln aufzuschließen, müssen sie ‚geröstet‘ werden, d.h. sie sind bis zu fünf Wochen Regen, Tau und Trockenheit ausgesetzt oder werden zwei Wochen in Wasser eingelegt. Bei der einsetzenden Vergärung lösen sich die Faserteile gut von den Holzteilen und der Rindenschicht. Im letzten Arbeitsgang vor dem Spinnen müssen diese Holz- und Bastteile von den Flachsfasern getrennt werden. Auf der sog. Brechelbank wurde der Flachs gebrochen, gerieben, geschlagen und

geschwungen. Dem letzten Arbeitsschritt, dem Hecheln mit dem Hechelbrett, war das Auskämmen der spinnfähigen Fasern von den größeren Faserteilen vorbehalten.

Die Aufbereitung der Wolle zu verspinnbarem Material gestaltet sich etwas weniger aufwändig. Sofern keine Verschmutzung der Haare vorlag, stand einer Weiterverarbeitung nichts mehr im Weg. Das Auffasern des Vliesmaterials durch händisches Zupfen oder mit Hilfe der Karde, zweier Häkchen besetzter Bretter, die gegeneinander gezogen, das Vlies watteartig auflockerten, führte zu einer wesentlichen Qualitätssteigerung des Fadenmaterials. Das Waschen des Vlieses konnte entfallen, wenn dieses nicht zu stark verschmutzt war, und hatte den Vorteil, dass sich das Wollfett, das Lanolin, auf den Spinnprozess positiv auswirkte, denn ein qualitativ hochwertiger Faden war ein glatter Faden. Ein glatter Faden war besser zu erreichen mit parallel liegenden Einzelhaaren. Bei den Hallstattfunden, die von der Bronze- bis zur Latènezeit reichen, ist diese Entwicklung hin zu immer gleichförmiger liegenden Einzelhaaren deutlich zu erkennen (vgl. Grömer, 2011: S. 75).

Mit dem Kardieren und Kämmen der Wolle werden auch heute noch unterschiedliche Qualitäten an Fäden hergestellt. Das Kammgarn verlangt einen intensiven und langwierigen Kämmvorgang, wobei beim Spinnen ein Faden entsteht, der sich glatt und gleichmäßig anfühlt. Alle Kurzfasern sind ausgekämmt und das meist scharf gedrehte Garn erhält sogar Wasser abstoßende Eigenschaften. Mittels des Kardierens wird ein Streichgarn hergestellt, das aus eher locker gedrehten Fäden besteht. Es ist saugfähiger und wärmender als Kammgarn und verfilzt leichter durch die abstehenden Härchen.

Verarbeitung: das Spinnen: Die Funde verschiedener Gerätschaften zum Aufbereiten der Wolle, Karden und Kämmen, finden sich in ganz Mitteleuropa, zurückgehend bis zum Neolithikum. Mit der Weiterentwicklung der metallischen Werkstoffe entstanden auch feinere Geräte für die Textilherstellung und damit eine immer ausgefeiltere Technik. Kämmen stellen hierbei Multifunktionsgeräte dar: nicht nur für die menschliche Haarpflege und Wollsortierung, sondern auch für das Anschlagen des Schusses im Webvorgang. Wie bereits erwähnt sind die organischen Materialien nur unter besonderen Bedingungen haltbar. Holz ist das Material, woraus die meisten Geräte erzeugt wurden, die für die Textilherstellung benötigt wurden. In Bezug auf das Spinnen blieben hauptsächlich die Spinngewichte oder Wirteln erhalten, wenn sie aus Ton oder Stein gefertigt waren. Die Spindel

selbst, ein 20-30cm langer Holzstab, ist nur selten erhalten. Erste Wirtel-Funde datieren auf 5.500 v.u.Z. und belegen die Entwicklung eines einfachen aber sehr effizienten technischen Hilfsmittels, um dem Faden eine gewisse Regelmäßigkeit abzugewinnen und eine bessere Qualität zu erzielen. Anzumerken ist, dass das Wirtelgewicht von der Bronzezeit bis zur Eisenzeit kontinuierlich abnahm. Der Einsatz der Handspindel betraf tierische wie auch pflanzliche Fasern. Für Flachs ist die zusätzliche Verwendung eines Spinnrockens belegt. Auf dem Spinnrocken ist die vorbereitete Flachsfaser bündelweise aufgewickelt und wird vom Rocken entnommen und der Spindel zugeführt. Je nach regionaler Tradition gab es kleine Abweichungen im Spinnvorgang. Die Spindel konnte frei hängend verwendet werden, aber auch in einer Tonschale kreisend, ohne Einfluss der Schwerkraft und zum Schutz vor Verschmutzung. Janata (1986: S. 130) berichtet von Hazàra-Frauen in Zentralafghanistan, die am flachen Hausdach sitzend die Spindel durch das Rauchloch hinabhängen lassen.

Das Spinnen eines Fadens mithilfe einer Spindel ist in der Beschreibung sehr einfach und es ist in entlegenen Weltgegenden kein unüblicher Anblick, Frauen oder auch Männer beim Hantieren mit Spindel und Wollvlies anzutreffen. Es lässt sich gut nebenbei spinnen, neben dem Gehen, dem Warten, dem Reden. Es ist eine eigentlich sehr kommunikative Tätigkeit und immer haben sich Spinnende zum Erfahrungs- und Befindlichkeitsaustausch zusammengefunden. Das Spinnen wurde allerdings nicht als Handwerk angesehen, sondern als Tätigkeit, die neben allen anderen anstehenden Verrichtungen, quasi zur Entspannung, zu erledigen war. Handwerkliches Geschick und Erfahrung war aber allemal notwendig, um einwandfreie, reißfeste Fäden bzw. Garne zustande zu bringen. Bei den Hallstatt-Textilien konnte sogar eine Musterung des Gewebes festgestellt werden, die nur durch die Änderung der Drehung hervorgerufen wurde. Das Garn lässt sich sowohl in S-Richtung, wie in Z-Richtung zusammendrehen. Gleiches gilt für die Zwirnung, wofür zwei Garnstränge in S- oder Z-Richtung verzwirnt werden (**Abb. 4**). Aus archäologischer Sicht gibt es zumindest Schwerpunkte der Verwendung von S- bzw. Z-gedrehtem Garn. S-Drehungen sind im spätantiken bis frühislamischen Ägypten üblich. Leinen wird fast ausnahmslos S-gedreht, da das der natürlichen Neigung der Flachsfasern entspricht. Z-gedrehte Garne weisen auf ein Entstehungsgebiet in Europa, Syrien oder Persien hin (Hammerschmied, 2018: S. 21).

Seiler-Baldinger (1991: S. 9) gibt Drehrichtung und Drehwinkel als Maß für den gedrehten Faden an. Ein spitzer Winkel im gedrehten Garn oder Zwirn lässt auf eine lockere Verdrehung schließen. Einen stumpfen Winkel erreicht man durch größeren Krafteinsatz mit weniger Ausgangsmaterial. Diese Fäden sind stabiler, reißfester und glatter. Mit Drillen bezeichnet Seiler-Baldinger das Ineinander-Drehen von Fasern unterschiedlicher Herkunft zwischen den Händen oder auf einer Unterlage, z.B. dem Oberschenkel, ein Verfahren, das bevorzugt für langfaserigen Stängel- und Rindenbast verwendet wird. Gedrillte Fäden können in entgegengesetzter Drillrichtung auch verzwirnt werden. Das Verzwirnen verschiedenartiger Fäden nennt Seiler-Baldinger Jaspieren. Für Näharbeiten sind verzwirnte Fäden dem einfachen Garn, durch die größere Reißfestigkeit, vorzuziehen.

Die Arbeit mit der Handspindel weist auf eine 7.000jährige Geschichte. Das Spinnrad ist dagegen noch sehr jung, erst 600-800Jahre alt. Ein Schwunggewicht, die Wirtel, ist überflüssig. Das große Antriebsrad wurde anfangs von Hand in Bewegung gesetzt, ab dem 15. Jahrhundert per Fußpedal und als Flügelspinnrad bezeichnet. Spinnen und Aufspulen konnten in einem Arbeitsdurchgang erledigt werden. Im Spinnrad, das bis in heutige Tage Verwendung findet, ist die Kontrolle über und die Kontinuität des entstehenden Fadens am größten und es lässt sich einwandfreies Fadenmaterial herstellen. Der fertige Faden wurde meist bis zur weiteren Verarbeitung auf der Spindel belassen, ab der Eisenzeit fanden sich auch tönernerne Spulen.

Obwohl die Technik des Spinnens eine relativ leicht zu erlernende ist, dauert es dennoch Jahre, um jene Geschicklichkeit zu erlangen, die prähistorische Menschen besaßen. Von Kindheit an war es eine lebenslang geübte Tätigkeit, die in Kombination mit reichem Erfahrungswissen zur Perfektion gelangte. Grömer (2011, S. 90) veranschaulicht die umfassenden Kenntnisse jener Zeit, die zur Herstellung eines den jeweiligen Ansprüchen gerecht werdenden Fadens vorhanden waren. In praktischen Versuchen wurden die Wirtelgewichte zu den verwendeten Fasern in Beziehung gesetzt und die Ergebnisse anschaulich dokumentiert. Die Ergebnisse sind insofern erstaunlich, als die Feinabstimmung zwischen Wirtelgewicht, Drehfrequenz und Laufzeit, Faserzusammensetzung und Qualität der Faser unterschiedliche Fadenqualitäten zur Folge hatte. Das bedeutet, dass unter

Bedingungen, die einen plan- und maßvollen Umgang mit den zur Verfügung stehenden Ressourcen voraussetzte, ein weit vorausschauendes Denken in gewissem Sinn ein Überlebensprinzip war.

Modernes Fadenmaterial: Heute gebräuchliche Nähfäden bestehen zumeist aus Polyester und immer seltener aus pflanzlichen Fasern wie Baumwolle. Polyester hat den Vorteil, dass es temperaturresistent ist, weder einläuft noch sich farblich verändert. Nähfäden bestehen aus einem meist dreifädigen Zwirn. Die Nähfadenstärke wird in Nm angegeben: Nm 120/3 bedeutet 120 Nanometer Stärke des dreifädigen Zwierns. Seine Feinheit ist auf die Naht mit der Nähmaschine sehr gut abgestimmt. Für die Handnaht sind stärkere Nähfäden besser geeignet, da das Nähergebnis regelmäßiger aussieht, zumal die Handstiche auch tendenziell größer sind. Die Farbpalette an Nähfäden lässt keine Wünsche offen.

In jedem Nähkästchen findet sich auch noch ein Heftfaden. Im Unterschied zu den Nähfäden lässt sich der Heftfaden händisch gut reißen. Das macht insofern Sinn, als die Heftnaht als vorläufige Naht nach Fertigstellung des Nähstücks wieder entfernt wird. Hier wäre ein Nähfaden, der sich nur mit der Schere trennen lässt, eine Arbeiterschwernis. Heftwolle gibt es oft nur in Naturfarbe, gelegentlich auch in Pastellfarben. Es fehlt ihr auch der Glanz, der für die Nähseide typisch ist. Außer der Heftwolle gibt es für den besonderen Bedarf noch jede Menge Spezialseiden. Die Textilindustrie ist die treibende Kraft für die Entwicklung neuer Arten von Nähfäden.

Der Faden in der Mythologie: Der Nähfaden, trotz seiner Unscheinbarkeit, oft beinahe Unsichtbarkeit, ist beladen mit unzähligen mythologischen Bildern. In der griechischen Mythologie ist die Sage von Ariadne bekannt, die sich in Theseus verliebt und ihm mit dem Ariadnefaden, den am Eingang des Labyrinths befestigten Faden eines Garnknäuels übergibt, damit Theseus nach vollbrachter Tat, dem Töten des Minotaurus, den Weg aus dem Labyrinth findet. Der Ariadnefaden steht als sprichwörtliches Symbol für ein erkenntnisleitendes Prinzip (vgl. Oesterreicher-Mollwo, 1990: S. 48). Die Hilfestellung durch die Fadenabwicklung ist eine auch heute gängige Praxis bei der Erforschung von Höhlensystemen.

Den Lebens- oder Schicksalsfaden spinnen in der griechischen Mythologie die Moiren, drei Schicksalsgöttinnen: Lachesis, Klotho und Atropos. Zumeist als alte

Frauen dargestellt, an den äußersten Enden der Himmelsbänder sitzend, die Fäden des Lebens bemessend. Lachesis betrachtet die Dinge der Vergangenheit, Klotho ist die ‚Spinnerin‘, von ihr hängt der Verlauf unseres Lebens ab, sie repräsentiert die Gegenwart. Atropos schneidet den Lebensfaden ab und bezieht sich dabei auf die Zukunft, auf mögliche Inkarnationen. Sehr ähnlich finden sich die Zeitparameter Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft personalisiert in der nordischen Mythologie durch die Nornen. Auch sie ‚spinnen‘ am Schicksalsfaden und lenken die Geschicke der Menschen und Götter, an der Wurzel der Weltesche Yggdrasil sitzend.

In der japanischen, aber auch in der chinesischen Tradition ist der rote Faden ebenfalls tief verwurzelt. Hier fungiert er vor allem als Verbindungsfaden zwischen den beiden Menschen, die zusammengehören, die für einander bestimmt sind, in einer Art Seelenverwandtschaft. Er ist am kleinen Finger angebracht und ist ein noch immer praktiziertes Ritual bei japanischen Hochzeiten. Der rote Faden im europäischen Sprachgebrauch rührt vom eingewebten roten Faden im gesamten Tauwerk der britischen Marine, der diese unverwechselbar kennzeichnete. Auch im aktuellen Kunstgeschehen ist das Thema des roten Fadens immer wieder präsent.¹⁰

Die Textile Fläche: Oberflächlich betrachtet erscheinen textile Flächen etwas undifferenziert. Die Unterscheidung zwischen Maschenstoffen und Geweben ist einleuchtend und an ihrer Art des Tragegefühls direkt spürbar. Darüber hinaus eröffnet sich bei etwas genauerer Betrachtung mit den Fadenläufen in Textilien eine unüberschaubare Welt. Anfangs des 20. Jahrhunderts gab es mehrere Bemühungen, die Vielzahl an Möglichkeiten der Flächenbildung zu systematisieren. Annemarie Seiler-Baldinger (1991) ist es für den deutschsprachigen Raum gelungen, eine Systematik zu konstruieren, die Einordnung der textilen Techniken in eine bis heute gültige Form zu bringen. Ihre Arbeiten bauen auf eine Zusammenstellung der textilen Techniken von Kristin und Alfred Bühler-Oppenheim von 1948 auf (vgl. Seiler-Baldinger, 1991: S. 1). Die Schwierigkeit einer Systematisierung des Textilen bestand darin, dass moderne Industrieverfahren wohl sprachlich gleichartig benannt waren, aber die einfachen, meist handwerklich ausgeübten Formen in oft regional unterschiedlichen Bezeichnungen existierten. Ein grundlegender Mangel waren

¹⁰Die Künstlerin Aiko Kazuko betont in ihrer Performance *RED lines – connected* (Künstlerhaus, 1050 Wien, Juni bis Juli 2018) die Assoziationen, die der Farbe Rot entspringen, verbunden mit dem starken Symbolgehalt des Fadens. Liebe, Blut, Aggression und Leidenschaft sind für die Performerin zentrale Themen. <https://1billionrising.at/projekt-red-lines-connected/> (zuletzt: Mai 2019)

präzise Beschreibungen der jeweiligen Technik. Archäologinnen, Ethnologinnen, Prähistorikerinnen und Kunsthistorikerinnen konnten sich nicht auf verlässliche Bestimmungsquellen berufen, die auch internationale Gültigkeit besaß. Seiler-Baldinger favorisierte eine Gliederung nach den Herstellungsverfahren und nur sekundär gemäß der Struktur bzw. der Bindungsart, im Gegensatz zur Systematisierung im anglo-amerikanischen Raum.

Seiler-Baldinger (1991: S. 7ff) zählt die Filztechnik nicht zu den mechanisch hergestellten Stoffflächen, da in ihrer Systematik das Element des Fadens beim Filzen fehlt, auch wenn der Faden hinsichtlich Stärke, Material, Aussehen oder Elastizität sehr verschiedenartig sein kann. Maschenstoffe sind primäre stoffbildende Techniken, sie erfordern keine aufwendigen Gerätschaften bzw. keinen sesshaften Lebensstil. Bekannte Beispiele sind Häkeln und Stricken, die mit einem fortlaufenden Faden von unbegrenzter Länge gearbeitet werden. Techniken mit fortlaufendem Faden in begrenzter Länge betreffen das Einhängen, Verschlingen oder Verknoten. Es wird mit einem endlichen Faden gearbeitet, der durch jede Schlinge zur Gänze durchgezogen wird. Primäre stoffbildende Techniken umfassen Stoffe, die mit einem Faden gearbeitet sind, der potentiell unendlich ist oder immer wieder verlängert wird. Komplexere Techniken benötigen mehr als einen Arbeitsfaden und bilden Fadensysteme, die entweder aktiv bewegt oder passiv z.B. umschlungen werden. Den Übergang zu den höheren stoffbildenden Techniken bildet das Flechten mit seinen vielen Variationen. Die Techniken, die über ein ausgespanntes bzw. fixiertes Fadensystem verfügen, benötigen Hilfsmittel, zumindest um die Kette zu spannen. Bei Kettenstoffen mit aktiver Kette werden die gespannten Kettfäden miteinander verdreht und durch einen Eintragsfaden fixiert. Mit passiver Kette erfolgt die Verbindung zwischen den Kettfäden vom umwickelnden Eintragsfaden, wie z.B. bei den klassischen Freundschaftsbändern. Zu den Kettenstoffen mit passiver Kette zählen auch die Tapisserie und die Kelim-Technik. Auf einem Gobelin-Webstuhl ist die Kette gespannt, die Schussfäden werden aber nicht von einem Ende bis zum anderen (links – rechts – links usw.) geführt, sondern enden je nach farblicher Musterung. Die entstehenden Schlitze können verhängt oder nachträglich zusammengeñäht werden.

Die Technik des Webens zählt mit dem Halbweben und den Kettenstoffverfahren zu den höheren stoffbildenden Techniken. Das echte Weben zeichnet sich durch eine gespannte, fixierte Kette aus, die mittels zusätzlicher

Geräteile auf mechanische oder automatisierte Weise mindestens zwei Webfächer zu öffnen imstande ist. Zum echten Weben zählt ebenso die Brettchenweberei und das Fingerweben, da sich auch ohne technische Hilfsmittel zwei Webfächer öffnen. Die Weberei mit passiver Kette ist am technisch aufwändigsten, da die Webfächer mit komplizierten Vorrichtungen, dem Litzenstab oder den Schäften, geöffnet werden können. Die Verwendung von Litzenstab oder Schaft ermöglicht eine Vielzahl an Bindungen und Musterungen und sie stellen eine enorme Erweiterung des Spektrums der textilen Techniken dar. Mit einfachen Webapparaten beginnend bis zur hochtechnisierten vollautomatischen Webmaschine lässt sich die echte Webe auf das System von Kette und Schuss zurückführen, die immer im Winkel von 90° zueinanderstehen.

Geräte zum Weben: Das Weben zählt zu den ältesten Handwerken und ist seit 32.000 Jahren nachgewiesen und damit erheblich älter als die Töpferei. Wie bereits erwähnt hängt die Mobilität mit der Differenzierung der Webgeräte zusammen. Ausgefeilte Webstühle lassen sich nicht mehr transportieren, da die eingebaute Mechanik sehr empfindlich ist und ein Reißen der Fäden verhindert werden soll. Die Bestandteile eines einfachen Webgeräts sind Kett- und Brustbaum, zwischen welchen die Kette gespannt ist. Der Trennstab öffnet eines der zumindest zwei Fächer. Mit Webfach wird das Heben und gegengleiche Senken der geraden bzw. ungeraden Kettfäden bezeichnet. In das Fach wird der Schussfaden mit Hilfe des Schützens oder Schiffchens eingetragen. Der Trennstab öffnet das primäre Webfach, das sekundäre oder alle weiteren Webfächer werden mit dem Litzenstab geöffnet. Ein Schaftwebstuhl vereint mehrere Vorteile: Im Schaft sind Trenn- und Litzenstab in ihrer Funktion vereint und es lassen sich aufwändigere Musterungen erzielen. Alle Teile des Schaftwebstuhls sind in ein festes Gestell eingebaut (vgl. Janata, 1986: S. 145). Nach dem Eintrag des Schussfadens wird mit dem Webschwert oder Webkamm der Faden dicht an die vorherigen Einträge angeschlagen.

Die Einteilung der Webgeräte erfolgt nach ihrer horizontalen oder vertikalen Ausrichtung. Die vorherrschenden klimatischen Bedingungen wirkten sich in prähistorischen Zeiten und teilweise bis heute auf die Wahl des Webgerätes aus. In regenanfälligen Landstrichen musste die zeitaufwendige Tätigkeit des Webens in geschützten Räumlichkeiten erledigt werden. In regenarmen Landstrichen ist es nach wie vor üblich, außer Haus zu weben. Ohne räumlicher Einschränkung lässt sich die

Kette horizontal über mehrere Meter spannen. Im Innenraum war man gezwungen, den Webstuhl vertikal auszurichten. Die Reste von Gewichtswebstühlen, die Ton- oder Steingewichte, sind häufig bei Ausgrabungen zu finden. Am Gewichtswebstuhl wird von oben nach unten gearbeitet, im Gegensatz zum Goblinwebstuhl zur Herstellung gewirkter Stoffe (der Schussfaden läuft nicht vom ersten bis zum letzten Kettfaden), die von unten nach oben gearbeitet werden. Bis ins Mittelalter war der Hochwebstuhl in Europa üblich. Mit der Etablierung des Flachwebstuhls änderte sich die Produktionstechnik und eine weiterentwickelte Mechanisierung beschleunigte die Produktion.

Eine revolutionäre Neuerung brachte der Lyoner Seidenweber J. M. Jacquard. Der 1805 gebaute Jacquard-Webstuhl ermöglichte das gezielte Heben und Senken einzelner Kettfäden mit Hilfe von Lochkarten. Die Folge war eine unbegrenzte Mustervielfalt gegenüber den begrenzten Bindungsmustern in der Schaftweberei. Die Lochkarten waren das erste Steuerungselement für Maschinen. Der Impuls Jacquards war, die zeitaufwendige und teilweise auch monotone Tätigkeit des Webens zu vereinfachen. Auf den Schäften wurden immer bestimmte Gruppen von Kettfäden gehoben oder gesenkt. Jacquard trennte die Einheit in Hardware und Software, die durch seine Entwicklungen unabhängig voneinander zu bedienen waren. Die Kartonlochkarten stellten das binäre System dar, das auch die spätere Computertechnologie aus der Jacquard-Webtechnik entlieh. Die Information des Hebens und Senkens erfolgte durch die Lochung. Damit war es möglich, jeden Kettfaden einzeln zu steuern und er war nicht mehr gruppenweise in ein festgelegtes Schema eingepasst.

Die textilen Bindungen: Als Bindungspunkte bezeichnet man die Kreuzungspunkte von Kett- und Schussfäden. Da Kette und Schuss immer im 90° Winkel zu einander stehen, lassen sich die Bindungen auf einem karierten Papier veranschaulichen. Die vertikalen Linien entsprechen den Kettfäden, die horizontalen den Schussfäden. An den Kreuzungen werden die Bindungen markiert, z.B. wenn Kette über Schuss zu liegen kommt, wird farbig eingetragen. Kette unter dem Schussfaden bleibt unmarkiert. So bildet sich nach einigen Reihen die ‚Patrone‘ genannte Musterung ab. Auf der Patrone sind nur markierte oder unmarkierte Flächen zu sehen und in dieser konkreten Abstraktion der Bindungspunkte lässt sich der Rapport ablesen, als kleinste sich wiederholende Bindungseinheit. Es gibt unzählige

Bindungsmöglichkeiten trotz des binären Systems, weil der Rapport mit bedacht werden muss.

Die einfachste Bindung ist die Leinwandbindung, sie ist die Grundbindung aller Gewebearten (siehe Seiler-Baldinger, 1991: S. 96ff). Der Rapport umfasst zwei Kett- und zwei Schussfäden und die Struktur ist auf beiden Stoffseiten die gleiche (**Abb.5**). Eine Sonderform der Leinwandbindung ist der Reps. Der Rapport entspricht jenem der Leinwandbindung, allerdings sind die verschiedenen Fadensysteme ungleich geführt. Es dominieren entweder die Kettfäden, dann spricht man von Kettreps, oder die Schussfäden, beim Schussreps. Das jeweils andere Fadensystem ist nicht zu sehen. Auf der Stoffrückseite zeigt sich die Anordnung umgekehrt. Würfel- oder Panamabindung sind ebenfalls Sonderformen der Leinwandbindung. Die Patrone verändert sich nur insofern, als nicht nur ein Faden geführt wird, sondern Fadengruppen pro Bindungspunkt. Wenn es sich um gleich viele Fäden in Kette und Schuss handelt, bezeichnet man das als Panamabindung. In der Würfelbindung kann die Anzahl der Fäden divergieren, wodurch sich zahlreiche Musterungsarten ergeben, v.a. wenn Kette und Schuss andersfarbig ausgeführt werden.

Als flottierende Bindungen bezeichnet Seiler-Baldinger jene, bei denen Kett- oder Schussfäden übersprungen werden. In der Körperbindung sind über das gesamte Gewebe hinweg die flottierenden Fäden so angeordnet bzw. versetzt, dass eine schräge Musterung erscheint. Es handelt sich um eine losere Bindungsform als die Leinwandbindung, da der Schussfaden über oder unter mindestens zwei Kettfäden geführt wird. Die Musterung kann sich auf Vorder- oder Rückseite gleichen, oder, wenn das Gleichgewicht zwischen übersprungenen Kett- und Schussfäden variiert, unterschiedlich sein. Auch die Körperbindung bietet viele Variationen bezüglich der Länge der Flottierung, der Größe des Rapports und des Körpergratverlaufs. Körperbindige Gewebe zeichnen sich durch eine gewisse Elastizität im Gegensatz zur Leinwandbindung aus. Diese Eigenschaft der Robustheit und Widerstandsfähigkeit in Verbindung mit dem geeigneten Fadenmaterial nutzt der Jeanskörper. Auch hier tritt die Musterung bei einfarbig verwendetem Garn deutlicher hervor. Körperbindung in Verbindung mit unterschiedlich gefärbten Fäden ermöglichen ein umfassendes Musterrepertoire.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Körper- und Atlasbindung, der dritten wichtigen Bindungsform, ist die Distanz zwischen den Bindungspunkten. Das

Charakteristikum der Atlasbindung ist, dass sich die Kreuzungsstellen von Kett- und Schussfäden nie berühren. Bei der Köperbindung sind die Kreuzungspunkte versetzt, d.h. jeder folgende Eintrag ‚berührt‘ den Bindungspunkt des vorherigen Schussfadens. In der Atlasbindung gibt es diese ‚Berührungen‘ nicht. Damit ergibt sich ein kleinstmöglicher Rapport von fünf Fäden (=fünfbändig). Das bedeutet, dass auf jeden Bindungspunkt zumindest vier Kettfäden gleich geführt werden, bevor wieder ein Bindungspunkt folgt. Im Folgeeintrag sind die Bindungspunkte um mindestens zwei Kettfäden verschoben, damit sie sich nicht ‚berühren‘. Diese Versetzungen variieren nach einem regelmäßigen Rhythmus, der sich im Rapport widerspiegelt. Die Atlas- oder Satinbindung besticht, bei Verwendung von Seidenfäden, durch ihren flächigen Glanz. Stoffe in dieser Bindungsform sind weniger für den Alltagsgebrauch geeignet, da die Flottierung für Verletzungen eher anfällig ist.

Aus den genannten Grundbindungsarten lassen sich unzählige Kombinationen bilden, die innerhalb eines Rapports die verschiedenen Bindungsarten aufgreifen. Weitere Variationen erschließen sich durch die Einfügung zusätzlicher Fadensysteme in Kette oder Schuss oder beidem. Diese Zierfäden binden zusätzlich und unabhängig vom Grundgewebe. Sie haben primär keine fadenverbindende Funktion, sondern dienen der Dekoration. Im Aussehen gleichen diese gemusterten Stoffe Stickereien. Ohne der genauen Kenntnis über das Zustandekommen des Gewebes, lässt sich nicht mit Sicherheit zwischen Webtechnik oder Stickerei unterscheiden.

Die letzte zu nennende Bindungsart ist die Dreherbindung, die einer Webtechnik mit aktiver Kette ähnelt. Im einfachsten Beispiel werden nur Kettenpaare verdreht, durch eine spezielle Litzenführung. Die verdrehten Kettfäden fixiert der folgende Eintrag. Auch hier gibt es viele Variationen.

Nähutensilien

Die Schere: Als schneidendes Werkzeug war sie den Menschen schon in Urzeiten unentbehrlich. Erste bearbeitete Steinwerkzeuge datieren auf 40.-50.000 v.u.Z. Obsidian ist ein gut zu bearbeitendes Ausgangsmaterial, aber auch Muschelschalen eignen sich für eine Klingenherstellung. In den primären Schlagtechniken für die

Steinbearbeitung wird in die Abschlag- und Zuschlagstechnik unterschieden (Janata, 1986: S. 46). Mit der Retusche ist die Verfeinerung der Klinge bezeichnet, die sich in kleinflächigen Abschlagen zeigt. Geschliffen wurden Gesteine mit grobkörniger Struktur, die durch Schlagtechniken nicht die gewünschte Form brachten.

Für einen kurzen historischen Abriss der ersten prähistorischen Scherenfunde ist in archäologischen Untersuchungen von einem Zeitraum um das 5. Jahrhundert v.u.Z. die Rede. Der gegenwärtig älteste Fund stammt aus einer Reihe von Gräbern im Raum Pottenbrunn/NÖ, aus einem der größten prähistorischen Friedhöfe der Eisenzeit (siehe Neugebauer, 1992: S. 18). Dabei handelt es sich um Bügelscheren, die aber die Kenntnisse des Schmiedens von Messing- oder Eisenlegierungen, im 1. Jahrtausend v.u.Z., voraussetzte. Eine Art Bügel oder auch Feder genannt, verbindet u-förmig die beiden Klingen und ermöglicht einhändiges Schneiden (**Abb. 6**). Bis ins 17. Jahrhundert war die Bügelschere in Europa gebräuchlich. In Japan sind diese Scheren auch heute noch in Verwendung, da sie durch ihr überzeugend schlichtes Design und ihre Praktikabilität bestechen. Eine genaue Datierung der ersten Funde einer bis heute verwendeten Gelenkschere, ist aufgrund der Fragmentierung nicht möglich, aber vermutlich ist dieser Scherentyp auch 2.000 Jahre alt. Wie heutige Scheren besteht die Gelenkschere aus mindestens zwei Teilen mit Klinge und Auge, der Öffnung für die Finger, und einem mittig platzierten Gelenkteil. Die Endgelenksschere konnte sich nicht behaupten, da das endständige Gelenk beidhändiges Arbeiten verlangte.

In ihrer Funktion als Schneidewerkzeug ist die Schere ein wichtiges Werkzeug für die Schneiderei und muss damit bestimmte Anforderungen erfüllen. Um eine gute Textilschere zu erwerben, ist es notwendig, den Einsatzbereich und die eigenen Vorlieben zu kennen. Für einen einfachen Test, ob die Schere geeignet ist, benötigt man nur ein Stück Textil. Es soll nun nur mit der Scherenspitze, dem schwächsten Punkt der Schere, ein kleiner Schnitt getätigt werden. Ist die Schnittkante scharf und klar, hat sich die Scherenspitze gut geschlossen, ohne sich zu verhaken, dann ist die Schere tauglich. Liegt sie auch noch gut in der Hand, dann passt die Schere perfekt. Mit etwas Pflege (gelegentlich die Scherenschneide mit Wasser und Seife von Schnitt- und sonstigen Resten befreien und gut trocknen) und einem sorgsamem Umgang (nicht über Stecknadeln schneiden) behält die Schere lange ihren Schliff und ist zuverlässig auch beim Durchtrennen mehrerer Stoffschichten. Heute ist die Beschaffung eine einfache Sache und in jedem Haushalt finden sich Scheren. Umso

bedenklicher aber, dass das Schneiden mit der Schere auch geübt werden will, um zufriedenstellende Ergebnisse zu erzielen. Leider ist der Umgang mit Scheren für Kinder nicht mehr selbstverständlich. Vermutlich aus übertriebener Vorsicht, oder einem alten Kinderreim geschuldet: „Messer, Schere, Gabel, Licht – ist für kleine Kinder nicht“, können Kinder immer weniger exakt schneiden. Eine einfache Form aus Bastelfilz auszuschneiden, ist für manche 12-Jährigen eine Herausforderung. Die Beobachtungen geben zu denken.

Letztendlich wird mit dem Schneidewerkzeug eine Vielzahl an unterschiedlichem Material geschnitten. Der Fachhandel bietet eine breite Palette an unterschiedlichen Scherenarten an. Erwähnung finden hier nur die für das Nähen und Schneiden von Textil relevanten Modelle: Stoffscheren, mit langen und breiten Klingen, um auch mehrlagig einen glatten Schnitt zu erzielen, Fadenscheren, kurz und klein, in Handtellergröße, Zackenscheren, zur Versäuberung von Stoffkanten und um das Ausfransen zu verhindern.

Die Nadeln: Nadeln zum Nähen sind Ableitungen aus spitzen, durchstechenden Werkzeugen, die schon im Jungpaläolithikum zur Anwendung kamen. Auch wenn ohne Nadel flächenverbindend gearbeitet wird, benötigt man ein Instrument, um zu lochen, Janata führt hier den Pfriem (1986: S. 154) an. Die in prähistorischer Zeit verwendeten Materialien für Nadeln und auch Pfriem, sind Knochen, Bein (Elfenbein oder Geweih), gespaltene Fischgräten oder Holz. Nadelfunde bestätigten drei Grundformen: Nadel mit rundumlaufender Kerbe, Knochennadeln mit Kanal in der Mitte und Nadeln mit Öhr, wobei die Einordnung von Nadeln mit gespaltenem Ende für das Einklemmen des ‚Fadens‘ (z.B. einer Sehne) nicht sehr schlüssig erscheint und eine vierte Kategorie sinnvoll wäre. Für Holznadeln gibt es keine prähistorischen Belege. Erste Nadelfunde lassen sich jedoch auf etwa 32.000 v.u.Z. aus dem Gebiet der Dordogne, in Abri Lartet, datieren. Knochennadeln wurden vorzugsweise aus Rentier oder Schneehasenknochen angefertigt, da diese besonders stabil und dennoch elastisch waren. Die Länge der Knochennadelfunde variiert zwischen 30 und 100mm. Die Nadeln wurden immer wieder nachgeschärft, womit die unterschiedlichen Längen zu erklären wären. Die Verwendung von Nadeln bezog sich allerdings nicht nur auf ihre Funktion als Werkzeug, sondern sie waren immer auch als Schmuck bzw. als Teil der Bekleidung, als Fibel, in Verwendung.

Bronzezeitliche Nadelformen unterscheiden sich nicht wesentlich von modernen Nadeln. Dennoch sind feine Details für die archäologische Bestimmung von Relevanz. Hakennadeln mit am Kopfende bis zum Nadelhals umbogenen Schaft, der so eine Öse bildet, gehören gemeinsam mit der Rollenkopfnadel zu den am weitesten verbreiteten Nadelformen Mitteleuropas.¹¹

Neuzeitliche Näh- und Stecknadeln sind aus Stahldraht hergestellt. Der Draht wird in mehreren Arbeitsgängen „gerade gerichtet“ und auf die dreifache Länge der fertigen Nadel gekürzt. Danach werden die Stahlstifte glühend gerollt, um jede Biegungsneigung zu hemmen. In einer Schleifmaschine werden beiderseitig die Enden spitz zu geschliffen. Die Nadelköpfe sitzen in der Mitte jedes Stahlstifts und gelangen im Weiteren in eine Prägeanlage, die die Nähnaedel geringfügig abflacht und einen Grat in den zukünftigen Nadelkopf presst. Es folgen das Eindrücken und Furchen der Nadelköpfe und anschließend das Lochen des Nadelöhrs. Entstandene Grate werden wieder abgeschliffen. Nun können die angespitzten, vorgeprägten und gelochten Stahlstifte in der Mitte gebrochen werden. Die Nadeln durchlaufen eine weitere Schleifmaschine, die die Kopfenden feilt und poliert. Das Härten der Nadeln im Glühofen schließt die aufwendige Produktion ab.

Eine Sonderform der Nähnaedel ist die Kürschnernadel. Sie hat anstelle der runden eine dreieckige Spitze und durchsticht das Material nicht dehnend, sondern schneidend. Kürschnernadeln gelangen nur bei dickem Leder zum Einsatz, da dünneres Material an der Nahtstelle leicht reißt, weil die schneidende Nadel einen größeren Eingriff darstellt. Weitere Nähhilfen für die Handnaht sind Fingerhut und Nadelkissen. Für die Maschinennaht sind Nähmaschinenadeln erforderlich. Die Nadeln für Industrienähmaschinen unterliegen besonderen Anforderungen, da die Stichzahl pro Minute bis zu 10.000 beträgt und sich daher die Präzision in der Herstellung auf die Produktion der Textilien direkt auswirkt. Im Aussehen weichen sie nur geringfügig von den gängigen Handnähadeln ab, insofern, als die Rückseite der Nadel abgeflacht ist, damit exaktes Einsetzen in die dafür vorgesehene Nähnaedelführung problemlos erfolgen kann. Maschinell ausgeführte Nähte, die einer Handnaht ähneln sollen, bedürfen einer Nadel, die an beiden Enden eine Nadelspitze besitzt. Das Nadelöhr mit Nähfaden befindet sich in der Mitte der Nadel, die mit Hilfe von zwei Maschinenzangen durch das Nähgut geschoben wird.

¹¹<http://www.anisa.at/Koppental%20Modl%202007.pdf> (zuletzt Mai 2019)

Sticharten

Vor der Erklärung der verschiedenen Sticharten, soll noch die Körperhaltung während des Nähens näher beleuchtet werden. Gleichgültig ob von Hand genäht wird oder mit der Nähmaschine, ist es längerfristig ratsam, sich eine aufrechte Position des Oberkörpers anzugewöhnen. Dies bedarf einer gewissen Aufmerksamkeit, die sich aber lohnt. Auch wenn es unwesentlich wirkt, so wird in manchen Anleitungen ein richtiges Höhenverhältnis von Stuhl und Tisch gefordert. „...die Hände hingegen haben die Arbeit genügend zu heben, so dass der Kopf in gerader Lage bleibt oder sich höchstens leicht nach vorne neigt“ (Thérèse de Dillmont, 1983: S. 10). Den Stoff sollte man nicht auf die Knie legen, denn das führte zu einer für die Wirbelsäule ungünstigen Haltung.¹²

Die Handnaht und die Schrift haben ähnlich gelagerte Probleme: sie kommen aus der Mode. Moderne Medien übernehmen die Informationsweitergabe schneller und in größerer Reichweite. Dennoch bergen Schrift und Naht eine Besonderheit, eine Kostbarkeit, ihre Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit.

Im Folgenden werden die einfachsten und gebräuchlichsten textilen Sticharten geschildert, so wie sie schon zu Beginn aller Nähtradition eingesetzt wurden. Großteils bezugnehmend auf die Darstellungen von Thérèse de Dillmont, deren enzyklopädisches Nachschlagewerk 1886 erstmals publiziert wurde, dessen Umfang und Detailreichtum besonders heute erstaunt. Die Qualität der enthaltenen Angaben und die Präzision der Darstellungen hatten zur Folge, dass die *Enzyklopädie der Handarbeiten* von späteren Autorinnen überarbeitet und wiederholt aufgelegt wurden. Es handelt sich um ein beachtliches Nachschlagewerk, das über das handwerkliche Können in vergangenen Jahrhunderten nur Staunen lässt. Helga Rösel-Mautendorfer (2011: S. 34) hat in einer sehr anschaulichen Tabelle die Stichbezeichnungen

¹²Im textilen Werkunterricht konnte ich immer wieder beobachten, wie hilfreich die Vermittlung einer einfachen Handhabung der Werkarbeit ist. Das Gelingen einer einfachen Naht mit annähernd regelmäßigen Stichen äußert sich bei den Schüler/innen mit einer gewissen Zufriedenheit. Sie erkennen selbst den Unterschied. In einer angemessenen Position kann sich ein angenehmer Zustand der Konzentration, vielleicht sogar eine Art Versenkung einstellen. Derartige Tätigkeiten, deren es viele gibt, nicht nur die Näherei, verbindet ein Aspekt, den ich gerne als 'innerlich heilend' bezeichnen würde. Die Episoden der Achtsamkeit wechseln mit dem Begutachten und der Kontrolle des Vollbrachten. Es ist ein Changieren zwischen der Konzentration auf das Jetzt, auf den Stich und dem Blick auf das Ganze. Im Abwägen, ob die getane Arbeit den Vorstellungen entspricht, muss ein größeres Ganzes in Betracht gezogen werden. Ist die Naht als solche gelungen, entspricht diese Naht auch dem zugrunde gelegten Zweck, erfüllt sie die Anforderungen. Auch in Bezug auf die feinmotorischen Fähigkeiten ist das Nähen ein probates Mittel in der Ergotherapie.

zusammengefasst, da sich in der Literatur divergierende und überschneidende Bezeichnungen finden.

Vorstich (engl. running stitch): Als einfachster aller Stiche gilt der Vorstich (**Abb. 7**). Dabei wird die Nähnadel in regelmäßigem Rhythmus zwischen Stoffober- und Unterseite geführt. Die Wahl der Stichlänge ist abhängig von der zu setzenden Naht und deren Zweck. Für vorläufige Nähte wie z.B. Hilfsnähte oder Heftnähte, die nach Abschluss der endgültigen Naht wieder entfernt werden, reichen Stichlängen und Abstände von einem Zentimeter oder mehr. In der professionellen Schneiderei werden die Heftnähte quer zur bleibenden Naht gesetzt, um sie besser entfernen zu können. Beim Schlupferln handelt es sich ebenfalls um eine zunehmend weniger praktizierte Vorstichart. Vor der Verwendung des Durchschlagpapieres zum symmetrischen Übertragen des Schnittteils auf zwei Stofflagen mit gleichem Fadenlauf mit Hilfe eines Schneiderrädchens, erfolgte die Übertragung mit Hilfe des Schlupferlins. Der doppelt gefädelte Heftfaden wird wie ein Vorstich genäht. Bei jedem zweiten Stich verbleibt eine Fadenschlaufe in Fingerstärke. Die Vorstichlänge beträgt ca. 1cm. Nachdem der gesamte Schnitt, inklusive Abnähern oder sonstiger Markierungen, umnäht und mit Nahtzugaben versehen ausgeschnitten ist, können die zwei Stofflagen vorsichtig auseinander gezogen und mittig die Fäden durchgeschnitten werden. Damit liegen zwei symmetrisch markierte Stoffteile vor, die zur weiteren Verarbeitung bereit sind. Die Schlupferlfäden müssen nach der Fertigstellung der Schlussnaht entfernt werden (**Abb. 8**).

Der Vorstich bleibt für manche Verwendungszwecke auch am fertigen Kleidungsstück erhalten. Seine Eigenschaft, dass sich bei straffer Ziehung des Nähfadens der Stoff kräuselt, nutzt man für das Einhalten eines Stoffes z.B. an der Schulterkugel, um die größere Stoffweite des Ärmelteils an das kleinere Armloch anzupassen. Beim Smoken wird ebenfalls der Stoff eingehalten. Vorstiche mit regelmäßigem Abstand, auch in Bezug auf die darunter angefügten Vorstichreihen, halten den Stoff in gewünschtem Ausmaß ein. Dazu müssen die Fadenenden aller Vorstichreihen zusammengenommen und gezogen werden. Es können sogar Musterungen durch die gezielte Änderung des Vorstichrhythmus bewirkt werden. Smok findet vielfache Verwendung in der mitteleuropäischen Trachtenmode an Rücken und Dirndl aber auch in der Modisterei (**Abb. 9**).

Prähistorische Textilfunde weisen ebenfalls den Vorstich als gebräuchlich aus. In Hallstatt (Rösel-Mautendorfer, 2011: S. 42) finden sich Angaben zur Häufigkeit der Funde mit Naht- bzw. Stichresten. Bedenkend, dass es sich bei den Textilfunden zumeist um Fragmente ursprünglicher Kleidung handelt, tritt der Vorstich relativ selten auf. Das mag daran liegen, dass kein vollständig erhaltenes Kleidungsstück in den Salzminen Hallstatt erhalten ist, aber vielleicht auch, dass die benutzten Textilien zweckgebunden und in sekundärer Verwendung, in Weiterverwendung standen. Die konservatorischen Erhaltungsbedingungen für Textilien sind sehr speziell, wie bei allen organischen Materialien, sodass nur in besonderen klimatischen Bereichen (Permafrost, Wüsten oder Eis) zumindest korrodierte Fragmente auf Metall überdauern konnten (Rösel-Mautendorfer, 2011: S. 20). Hallstatt ist einer der wenigen Fundorte Europas, die diesen Vorzug aufweisen. Seit 7000 Jahren wird in Hallstatt Salz abgebaut, in der Bronzezeit, seit dem 14.-15. Jahrhundert v.u.Z. systematisch, in großem Stil, mit ausgereifter Technik (Ruß-Popa, 2011: S. 12). Schon im Mittelalter trafen die Bergarbeiter immer wieder auf ältere Abbaureste in den Abfallschichten am Boden der prähistorischen Abbauhallen (Rösel-Mautendorfer, 2011: S. 11), denen sie Textilfunde entnehmen konnten.

Rück- oder Hinterstich (engl. back stitch): Beginnend wie der Vorstich, schließt an den ersten Stich ein Stich zurück an. Als Steppstich bezeichnet man jene Rückstiche, die eine ununterbrochene Linie bilden, d.h. der zweite Stich wird so weit zurückgesetzt, dass der Austritt des ersten Stichts dem Einstich des Rückstichs entspricht. Dillmont (1983: S. 13) beschreibt eine sehr präzise Ausführung des Rückstichs.

Mit Rückstichen ausgeführte Nähte sind sehr robust und weniger dehnbar als solche mit Vorstichen. Sie ähneln der Maschinnaht. Allerdings zeigt die händische Rückstichnaht eine Vorder- und Rückseite. Auf der Rückseite ist die Stichführung je nach Dicke des Stoffes nicht so exakt. Die Rückseite des Steppstichs zeigt eng parallel liegende Fäden (**Abb. 10**).

Bemerkenswert ist, dass in den Hallstattfunden keine Rückstiche vorkommen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um Fragmente, aber auch um solche, die mit großer Wahrscheinlichkeit aus Kleidungsresten stammen. Die für uns vertraute Herangehensweise des Zusammennähens von Einzelteilen, indem man die Teile rechts auf rechts (rechte Stoffseite) mit einem maschinellen oder händischen

Rückstich vernäht, scheint demnach jüngeren Datums zu sein. Ebenso wird im Weltmuseum Wien in der Textilrestauration kein Rückstich verwendet. Die Tendenz in der Restaurierarbeit geht dahin, so wenig Eingriffe wie nötig vorzunehmen, um das Objekt vor weiteren Schäden zu bewahren. Notwendige Nähte werden nur im Vorstich angebracht, da dieser leicht und schnell zu entfernen ist¹³.

Saumstich (engl. hem stitch): In der Benennung ist unschwer zu erkennen, wofür dieser Stich dient (**Abb. 11**). In einer weiteren Bezeichnung mit gleichem Stichbild und im Prinzip gleicher Ausführung findet sich der Überwindlingstich, auch Überwendlichstich (engl. oversewing stitch). Der Überwindlingstich versäubert Stoffkanten, um das Ausfransen zu vermeiden, aber auch um nichtfransende Stoffteile zu verbinden. Als weiteres Einsatzgebiet für den Überwindlingstich nennt Dillmont (1983: S. 17) das Fleckeinsetzen.

Saumstich und Überwindlingstich sind die mit Abstand am häufigsten verwendeten Sticharten bei den Hallstatttextilien. Sie wurden für das Vernähen verschiedener Stoffe, für das Festnähen des Saums, das Aufsetzen von Flickern und für das Versäubern von Stoffkanten eingesetzt (Rösel-Mautendorfer, 2011: S. 43). Eine weitere Variante des Saumstichs ist der Schnurstich. Er unterscheidet sich von ersterem nur durch die Dichte der einzelnen Stiche. Gelegentlich wird auch ein Faden mitgenäht, sodass sich die Naht beinahe wie eine Ziernaht vom Gewebe abhebt.

Festonstich (eng. blanket stitch) und Knopflischstich (engl. buttonhole stitch):

Die unterschiedlichen Bezeichnungen ergeben sich wiederum aus dem Einsatz des jeweiligen Stiches. Der Knopflischstich hat in manchen Beschreibungen eine abweichende Fadenführung, mit einer extra verstärkten Kante, wie sie für Knopflöcher sinnvoll ist. Beide Sticharten versäubern Stoffkanten. Die Abstände zwischen den Stichen können variieren und haben wenig mit der Benennung zu tun. Es wird nur auf der rechten Stoffseite genäht, quer zur Stoffkante. Die Nadel sticht in immer gleichbleibendem Abstand zur Stoffkante ein und wird auf der Stoffrückseite zur Stoffkante geführt, wo in einer Art Schlinge der Faden unter die Nadel gelegt wird. Wenn die Nadel aus dem Stoff gezogen wird, zeigt sich ein L-förmiger Stich.

¹³Information von Frau Mag.^a Poenighaus-Matuella vom Weltmuseum Wien, Restauratorin

Für Ziernähte ist dieser Stich sehr beliebt, da er sehr einfach umzusetzen ist und weiterreichende Gestaltungsmöglichkeiten oder Kombinationen bietet (**Abb. 12**).

Zierstiche: Der Stielstich zählt zu den Linienstichen. Es lassen sich geschwungene und gerade Linien verstärken. Er ist dem Rückstich sehr ähnlich. Nach dem Vorstich wird die Nadel auf der Stoffrückseite in der Hälfte des Vorstichs wieder auf die Stoffvorderseite gestochen und ein Vorstich angefügt. Auf jeden Vorstich folgt ein halber Rückstich, sodass auf der Stoffvorderseite die Stiche überlappend zu sehen sind.

Ein weiterer, sehr gebräuchlicher Zierstich ist der Kettstich. Er hat vor allem gestalterische Eigenschaften und lässt sich gut auf nicht geraden Linien umsetzen. Der Grundstich ist wieder ein Vorstich, jedoch kommt der Nähfaden in einer Schlinge vor die Nadel zu liegen, bevor die Nadel aus dem Stoff gezogen wird.

Textile Nähte

Der Zweck einer Naht besteht einerseits im Verbinden zweier oder mehrerer Stoffteile, andererseits im Versäubern der Stoffkante, um zu verhindern, dass eine Schnittkante nicht ausfranst, sich durch Gebrauch auflöst. Die zu erörternden Komponenten einer Naht sind

- a: das Trägermaterial, grob oder fein, Webkante oder Schnittkante, Maschenstoff oder Gewebe
- b: Sichtbarkeit, manche Nähte sollen gesehen werden
- c: Anforderungen, denen die Naht gerecht werden muss, z.B. Belastung, Dehnung
- d: Tradition
- e: technische Verfügbarkeit
- f: bleibt die Naht erhalten oder ist sie temporär
- g: Nähfadenenden vernähen, verknoten
- h: Nähfadenfarbe
- i: Proportionalität: wie verhält sich die Dicke des Nähfadens zur Dicke des Gewebefadens
- j: Symmetrie
- k: Seitigkeit: definiert die Naht ein Innen und ein Außen bzw. richtet sie sich danach
- l: Schnittform unterscheidet nach Geschlecht oder nicht

Die Kriterien, die für die Auswahl einer bestimmten Naht gelten, werden je nach Gewichtung verschieden beurteilt. Eine Jeansnaht soll gesehen werden, gibt über die Marke Auskunft, streicht eine bestimmte Passform heraus, betont Körper-Silhouetten, ist eindeutig als Spezial-Maschinennaht ersichtlich. Förmliche Anzüge in westeuropäischer Tradition sind tendenziell so gestaltet, dass die Nahtzugaben innen liegen und die Nähte möglichst wenig sichtbar sind und trotzdem körperformend wirken. Die mitteleuropäische Nähweise ist traditionell eine Naht, die rechts-auf-rechts genäht wird, Außenseite auf Außenseite. Nahtzugaben liegen innen und werden versäubert. Diese Art der Stoffverbindung bestand nicht in historischen Zeiten. An den Hallstatt-Textilien ist bemerkenswert, dass Linienstiche, wie sie in der Näherei üblich sind (Vorstich, Rückstich, Hinterstich, Stielstich), nur als Ziernähte Anwendung fanden. Bis zur Latènezeit wurden Stoffe mit Überwindlingstich verbunden, gleichgültig, um welche Naht es sich handelte (Rösel-Mautendorfer, 2011: S. 61). Es ist anzunehmen, dass diese Art der Stoffverbindung daher rührt, dass Leder nicht franst und mit dieser Technik des Kante-an-Kante-Legens und Umnähens diesem Bedürfnis Rechnung getragen wurde. Schnittkanten von Geweben tendieren, je nach Stoffart und Feinheit des Gewebes, dazu, auszufransen, und bedürfen einer Fixierung.

Die einfache Naht oder Flache Übernaht: Die zu vernähenden Teile werden rechts auf rechts mit ca. 1-2cm Abstand zur Schnitt- oder Webkante mit einem Linienstich zusammengenäht (**Abb. 13**). Bei fransenden Stoffen werden die Nahtzugaben mit Zick-Zackstich versäubert. Entweder beide Nahtzugaben gemeinsam oder für jede Seite extra.

Die Französische Doppelnaht (**Abb. 14**) wird vor allem auf stark ausfransenden aber leichten, fließenden Stoffen verwendet, deren Nähte kaum aufragen sollen. Eine Zick-Zacknaht fällt hier störend auf, da sie unnötig aufrägt und die Naht betont, obwohl der fließende Charakter des Stoffes und des Kleidungsstücks hervorgehoben werden soll. Die Französische Doppelnaht besteht aus zwei Liniennähten, die erste links auf links gesetzt, mit etwas Abstand nach außen zur tatsächlichen Nahtlinie. Für die zweite Naht wird gewendet, sodass wieder rechts auf rechts gesteppt werden kann und die erste Naht innen liegt mit eingebogener, unsichtbarer Nahtzugabe.

Die Gesäumte Doppelnaht ist einerseits angepasst an den Verwendungszweck, z.B. der Fixierung des Unterfutters an den Oberstoff. Die Stoffkanten werden nach innen geschlagen und mit lockerem Überwindlingstich angenäht, wobei das Unterfutter deutlich kürzer genommen wird als der Oberstoff. Mit der von Hand genähten, gesäumten Doppelnaht erzielt man in einem Arbeitsgang sowohl die Stoffverbindung als auch die Nahtzugaben-Versäuberung. Die Stoffe werden rechts auf rechts aufeinandergelegt, die Kanten eingeschlagen und in Saumkante und Naht gleichzeitig vernäht. Es müssen dabei sechs Stofflagen durchstochen werden.

Die Saumnaht: Ein Saum fixiert eine Schnittkante, damit diese nicht ausfasert. Für den einfachen Saum wird die Kante einmal wenig umgeschlagen, der zweite Einschlag ist tiefer. Die Saumkante kann mit einem Linienstich, Zierstich oder Überwindlingstich fixiert werden. Beim Doppelten Saum ist beide Male die Kante tief eingeschlagen. Mit einem Saum an der Stoffkante lassen sich weitere Nähte anfügen, die nicht mehr versäubert werden müssen.

Die Stoßnaht: Mit Webkante oder Saum können die zwei Kanten miteinander verbunden werden, sodass auf die endgültige Naht sehr viel Augenmerk gelegt werden kann und feine Nuancen des ‚Sich-zueinander-Verhaltens‘ der zwei Stoffteile Berücksichtigung finden (**Abb. 15**). Stoßnähte sind sehr oft Ziernähte, da auf das Ausfransen keine Rücksicht genommen werden muss, in der Näherei aber auch danach getrachtet wird, die Anzahl der Stofflagen gering zu halten, um unnötige Wülste oder Betonungen zu vermeiden. Die Stoßnaht kann mit vielerlei Ziernähten versehen werden, auch so, dass die Stoffkanten sich nicht berühren und ein gewollter Zwischenraum bestehen bleibt. Dillmont (1983, S. 17) nennt diese Nähte Durchbrochene Verbindungsnahte.

Die Kappnaht und Jeansnaht: Kappnähte sind sehr belastbare Nähte und traditionelle Jeansnähte (**Abb. 16**). Die Naht wird durch eine Kappnaht betont, sie ist sehr auffällig, obwohl kein Zierstich angewendet wird. Die Betonung der Naht wird noch verstärkt, durch das verwendete Nähmaterial, das sich meist deutlich vom Grundstoff abhebt. Die Stoffe werden rechts auf rechts mit Nahtzugabe zusammengenäht, eine Seite der Nahtzugabe wird auf die Hälfte gekürzt, die längere

Nahtzugabe um die kürzere geschlagen und mit einem Linienstich mit dem Oberstoff zusammengenäht. Zwei Linienstiche erlauben nur wenig Flexibilität, das bedeutet, dass Kappnähte vor allem an dickeren, festeren Stoffen angewendet werden. In Hallstatt war diese Art von Naht recht häufig zu finden, allerdings in der Variante mit Überwindlingstich, in der Form, dass die umgebogenen Stoffkanten ineinandergeschoben wurden. Mit zwei Nähten konnten Oberstoff und Einschlag des anderen Stoffes fixiert werden.

Ziernähte: Primär ohne funktionelle Aufgabe sind Ziernähte zur Dekoration angebracht. Dennoch ist es nicht ungewöhnlich, als Ziernähte getarnte Funktionsnähte zu erkennen. Ziernähte sind mit viel Fadenmaterial gearbeitet oder sie heben sich farblich kontrastierend vom Grundstoff ab. Zusätzlich können Perlen miteingearbeitet sein. Ziernähte können ein Kleidungsstück aufwerten und sie können Schwachstellen oder Fehler kaschieren. Eine Ziernaht betont eine Linie oder Form und lenkt die Aufmerksamkeit.

Die Reparaturnaht: Auch wenn das Reparieren und Wieder-in-Stand-setzen an Aktualität gewonnen hat, so hat sich dieses im textilen Bereich noch nicht umfassend durchgesetzt. Der Preis für Textilien ist äußerst gering. Die Kette der Textilproduktion wird hier nicht näher betrachtet, da dies ein sehr umfassendes Thema ist. Einerseits liegt die geringe Bereitschaft, Textiles zu reparieren sicher am niedrigen Wiederbeschaffungspreis, andererseits auch daran, dass in vielen Haushalten die nötigen Utensilien nicht zur Verfügung stehen und vielleicht ist auch die Herangehensweise nicht bekannt.

Bis ins 20. Jahrhundert war das Ausbessern übliche Praxis im Haushalt und wurde in den Schulen unterrichtet. Dillmont ist der Meinung, dass es sich um eine Kunst handelt, „Schäden, die durch Abnutzung oder durch Unvorsichtigkeit entstanden sind, möglichst zu verbergen und gewiss ebenso hoch wertzuschätzen“ ist, wie die tadellose Ausführung neuer Gegenstände (Dillmont, 1983: S. 33). Dillmont beschreibt die Stopfe, das Reparieren schadhafter Stellen durch Übernähen, sehr detailliert. Das Einsetzen eines Flecks ist dann notwendig, wenn die Ausdehnung der schadhafte Stelle zu groß ist. Form und Fadenlage des ersetzenden Stoffes ist an den zu reparierenden anzupassen. Die Schnittkanten werden jeweils nach innen geschlagen und festgenäht, sodass keine Schnittkanten

sichtbar sind. Nähtechnisch ist es wichtig, dass sich in den Ecken keine Falten bilden, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen könnten, da Reparaturen möglichst unsichtbar bleiben sollen.

Schon die Hallstatt-Textilien weisen viele Reparaturnähte auf. Die Herstellung der Kleidungsstücke beanspruchte sehr viel Zeit und differenzierte, aufwendige Arbeitsschritte, die zunehmend nicht von einzelnen Menschen erfüllt werden konnte. Kleidung hatte einen Wert, sie war der Natur mühsam abgerungen und wurde immer wieder repariert. Die Wertschätzung des einzelnen Kleidungsstücks und dessen Reparaturwürdigkeit war bis ins 20. Jahrhundert allgemein akzeptiert und praktiziert. Mit dem Aufkommen der Textilindustrie, der unglaublichen Bagatellisierung alles Textilien, das am Körper getragen wird, änderte sich die Bereitschaft, ein Kleidungsstück zu reparieren. Reparatur glitt ins Unschickliche. Es haftete ihr der Nimbus der Ärmlichkeit an. Niemand gibt sich gern und freiwillig den Anschein, arm zu sein. Reparierte Kleidungsstücke taugten gerade mal dazu, zuhause getragen zu werden, etwa bei der Gartenarbeit, bei Tätigkeiten, bei denen man mit Schmutz in Berührung kam. Als offizielles Kleidungsstück konnten sie nicht mehr gelten. Mit der Leistbarkeit und dem Überangebot billiger Textilien kam das Reparieren aus der Mode, war sogar verpönt. Nur Kinderhosen wurden Reparaturen nachgesehen: Mit Kinderbekleidung war der Textilmarkt bis in die 1980er Jahre noch nicht überschwemmt, die Auswahl war nicht groß, das Angebot mäßig, oft noch selbstgenäht, deshalb fand man sich eher bereit, in eine Reparatur zu investieren, zumal die Sichtbarkeit der Reparatur nichts Anstößiges war. Kinderhosen hatten immer ein aufgebügeltes, oder aufgenähtes ‚Knie‘.

Dabei strahlt eine reparierte Stelle eine faszinierende Sinnlichkeit aus, der ich mich kaum entziehen kann. Sie ist Sinnbild für Wertschätzung, liebevollen Umgang mit einem liebgewonnenen Kleidungsstück, besonders in Zeiten der schnellen Ersetzbarkeit. Auch oder gerade jene Ausbesserungsarbeiten, die nicht professionell ausgeführt sind, die sich nicht zu verbergen suchen, ohne Aufdringlichkeit, besitzen etwas Besonderes. Aus ökologischer Sicht spricht einiges für das Reparieren. Textilproduktion heißt, trotz des Bemühens um schonendsten Anbau und Verarbeitung unter fair gehandelten Bedingungen, Ressourcenverbrauch. Die Textilindustrie hatte von ihren Anfängen an keine Hemmungen, über Menschenleben hinwegzugehen. Mit dem unbarmherzigen Siegeszug der Baumwolle, bedingt durch die vermeintlichen Vorteile einer einfacheren Produktion, spann sich ein weltweites

Netz der menschenverachtenden Barbarei, nur zum Zweck des ökonomischen Vorteils einiger weniger Akteure. Bis heute hat sich daran wenig geändert. Die Produktionsmethoden sind bis ins Detail ausgefeilt und technisiert. Auf mögliche Beeinträchtigungen durch Schädlingsbefall, Wasserknappheit und Auslaugen des Bodens wird die nötige Gegenstrategie in Stellung gebracht. Der Chemieeinsatz ist enorm, der Wasserverbrauch unverschämt, gerade bei konventionell kultivierter Baumwolle. Der Natur wird die Pistole angesetzt, nur um ihr abzutrotzen, was der Mensch verlangt. Dabei wäre ein ressourcenschonender Umgang mit unseren Kleidungsstücken nicht schwierig, im Gegenteil, wir könnten ein Stück Freiheit gewinnen. Ein Stück Unabhängigkeit von den immer schneller auf uns niederprasselnden Modewellen.

Die Reparatur ermöglicht einen näheren Blick auf das Textil, das getragen wird. Fragen tauchen auf, ob der verschiedenen Möglichkeiten des Ausbesserns. Es ist ein Abwägen und Nachdenken, vielleicht auch Experimentieren. Anleitungen für das zielführende Zusammensetzen eines Kleidungsstücks gibt es viele, aber um eine schadhafte Stelle auszubessern, ist man doch auf die eigenen Kenntnisse und Erfahrungen angewiesen. Es ist ein Zusammenführen von Zeitinvestition und erhofftem Ergebnis. Um vergeudete Zeit handelt es sich jedenfalls nie. Auch wenn die Reparatur nicht gelingt. Mit Dillmont gesprochen (siehe oben) handelt es sich um eine Kunst, die in jedem Fall den Versuch wert ist.

Nicht nur in Japan hat sich eine Kunstrichtung etabliert, die ihre Inspiration aus einer alten Tradition heraus bezog. Sashiko bezeichnet die Nähte der Boro-Textilien. Dabei handelt es sich ursprünglich um Reparaturnähte, mittels derer schadhafte Textilien durch das Zusammennähen von einigen Stoffschichten repariert werden konnten. Andererseits brachten die Stoffschichten, die oft aus Jutesäcken oder anderen Materialien bestanden, den Vorteil, den Witterungsbedingungen im kalten Norden Japans gerecht zu werden. Seit dem 17. Jahrhundert ist diese Technik vor allem von Frauen aus Arbeiterfamilien praktiziert worden. Sashiko meint im eigentlichen Sinn den ‚laufenden Stich‘, der sich als ornamentale, wiederholende Musterung auf zumeist indigogefärbter Baumwolle deutlich abhebt. Diese das gesamte Kleidungsstückumfassenden geometrischen Musterungen orientieren sich an den alten, traditionellen Sujets wie Blumen, Kranichen oder Schmetterlingen. Heute sind originale, handgearbeitete Boro- und Sashikotextilien Sammlerstücke und werden hoch gehandelt.

Um die Boro-Textiltradition kurz zu umreißen, muss erwähnt werden, dass viele Grundüberlegungen aus der traditionellen japanischen Ethik übernommen wurden: Nüchterne Bescheidenheit (shibui), Unvollständigkeit und Einfachheit (wabi-sabi) und vor allem der Abscheu vor Verschwendung und der Versuch, jeglichen Abfall zu vermeiden (motttainai). Diese Denkweise äußert sich im Respekt den Objekten gegenüber und in ihrer Einzigartigkeit, die im Kontrast zu der heute üblichen konsumorientierten Gesellschaft steht.¹⁴

Die Heftnaht: Das Spezifische an der Heftnaht ist ihre temporäre Nutzung. Sie wird für vorläufige Nähte eingesetzt, zur Anprobe oder zum zwischenzeitlichen Fixieren mehrerer Stoffteile. Mit dem Vorstich ausgeführt, lässt sie sich sehr einfach entfernen, vor allem, wenn in diesem Zusammenhang Heftwolle verwendet wird. Die Heftnaht kann geradlinig geführt werden oder mit schrägem Stich, sodass nach der darüber genähten bleibenden z.B. Maschinnahrt der Heftfaden trotzdem leicht zu entfernen ist.

Die Maschinnahrt: Die Handnaht hat die Menschheit seit dem Paläolithikum begleitet und ihnen gedient, sie erfuhr eine Weiterentwicklung bis zu künstlerischen Ausdrucksweisen und war Sinnbild höchster kultureller Entwicklung, auch wenn die Ausführenden niemals den Ruhm erfuhren, sondern immer nur die Auftraggebenden. Der zeitliche Aufwand für Handgenähtes ist um ein Vielfaches höher als jener der maschinellen Produktion. Dennoch waren die Kleidungsstücke teilweise sehr aufwändig hergestellt, mit allerlei Ziernähten und vielen Stofflagen, je nach Mode der entsprechenden Epoche. Die fortschreitende technische Entwicklung vor allem in den Handwerksberufen brachte auch dem Schneiderhandwerk Erleichterung. Die anfänglichen Versuche, den Handstich maschinell nachzuahmen äußerten sich in der Umsetzung mit zweispitzigen Nadeln mit einem mittig platzierten Öhr. Die ersten Versuche starteten in England und Deutschland.

Der Kufsteiner Schneidermeister Joseph Madersperger experimentierte ab 1807 an der Weiterentwicklung, bis er sich im Laufe seiner Arbeit doch für eine Nadel mit Öhr an der Spitze entschied. Seine große Erfindung war die Einführung eines zweiten Fadensystems in Form einer schiffchenartigen, mobilen Fadenführung. Es gelang ihm allerdings nicht, den damit erzeugten Doppelstich in eine

¹⁴<https://www.boisbuchet.org/boro-the-fabric-of-life/> (zuletzt: April 2019)

funktionstüchtige Maschine zu integrieren. Verarmt starb Madersperger 1850 in einem Armenhaus und wurde am Döblinger Friedhof begraben.

Ein erstes Patent für Nähmaschinen wurde 1830 von einem Franzosen angemeldet, erfolgreich konnte sich allerdings erst Mitte des 19. Jahrhunderts der Amerikaner Isaac Merritt Singer durchsetzen. Das seriell hergestellte Produkt in Kombination mit einer genialen Marketingstrategie, der Ratenzahlung mit Umsatzbeteiligung, machte die Nähmaschine flächendeckend populär. Die Situation in Europa gestaltete sich ähnlich, da sich immer mehr Fabrikanten die technischen Innovationen der zwei Fadensysteme zu Nutze machen konnten und ihre eigenen Modelle entwarfen. Neben der Funktionstüchtigkeit war immer mehr auch das optische Erscheinen von Bedeutung. Von noblen, gusseisernen Maschinen über liebevoll mit Elfenbeineinlegearbeiten verzierte Modelle bis zu schlichten, leistbaren Nähmaschinen reichte die Bandbreite. Es war wieder die Firma Singer, die 1889 die erste Nähmaschine mit Elektromotor auf den Markt brachte und Fußpedal oder Handkurbel ersetzte. Die Entwicklung im 20. Jahrhundert ist gezeichnet von Anwendungsspezialisierung und Materialoptimierung.

Das Spektrum der Möglichkeiten von Haushaltsnähmaschinen erweiterte sich eilends. Nicht nur Vor- und Rückstich, auch Zick-Zack-Stich, ein typischer Maschinenstich, sowie allerhand anderer Nutz- und Zierstiche konnten zuhause ausgeführt werden. Die Industrialisierung der Webereien und die Verbreitung von Stoffen als Massenprodukt verhalf dem ursprünglich von Handwerkern ausgeübten Gewerbe zu einer Popularisierung. Die Verfügbarkeit passender Schnitte für jeden Bedarf durch Anne Burdas Pionierleistung, verhalf dem Nähen ab Mitte des 20. Jahrhunderts zu großer Beliebtheit. In den 1960er und 70er Jahren änderte sich die Bedeutung des Selbstgenähens. Davor stand der Fleiß, die Tugendhaftigkeit, Disziplin und Ausdauer im Zentrum der häuslichen Nähtätigkeit. Danach waren Unabhängigkeit, Freiheit und Unangepasstheit die ausschlaggebenden Impulse, an der Nähmaschine sein Glück zu versuchen. Zunehmend trug die importierte Konfektionsware dazu bei, dass sich das Selber-Nähen unverhältnismäßig verteuerte, im Vergleich zu den seriell gefertigten, billigen Modellen. Der Blick für Qualität im Kleinen ging mit dem Überangebot an Massenprodukten verloren, die Übersicht über eine weltweit agierende Produktionsmaschinerie im Großen ebenso.

Ab den 1980er Jahren begann die Computersteuerung sich auch in den Haushaltsnähmaschinen durchzusetzen. Nähroboter sind der letzte Schrei in einer

langen Kette an Versuchen, das Leben angenehmer zu gestalten. Noch steckt diese Technologie in den Kinderschuhen und ist nicht marktfähig, die Tage der Niedriglohnarbeiterinnen in Bangladesch und anderswo sind dennoch gezählt. Die Scheinargumente der auf Automatisierung setzenden Textilbranche sind schlagend: bessere ökologische Bilanz, durch Wegfall enormer Transportwege und Eliminierung jener Arbeitsbereiche, die seit Jahrzehnten als massiv ausbeuterisch angesehen werden. Ein Desaster für alle Familien in Asien und Osteuropa, die auf diese Einkünfte angewiesen sind.¹⁵

Der Knoten: Semper erkennt im Knoten ein gültiges Symbol der Urverkettung der Dinge „! ...! die älter ist, als die Welt und die Götter, die Alles fügt und über Alles verfügt. (Semper, 1860: S. 83)“ In der archaischen Bedeutung des „Verbindens“ liegt eine mystisch-religiöse Bedeutung, „die sich stets und überall an derartige Ueberlieferungen aus den ältesten Anfängen der Civilisation knüpft und das sicherste Erkennungszeichen für sie ist. Doch unter ihnen ist keine von so tiefgreifender und zugleich allgemein verbreiteter Geheimbedeutung, wie der mystische Knoten, ! ... ! die Schleife, das Labyrinth, die Masche, oder unter welcher verwandten anderen Form und Benennung dieses Zeichen sonst auftreten mag.“ (ders.: S. 83). Der Knoten steht demgemäß am Anfang jeder kulturellen Äußerung. Vor allem zur Verknüpfung zweier Fadenenden gründet sich seine Festigkeit auf den Widerstand der Reibung. Willentliche Knotensetzung ist kulturell tradiert. Am besten bekannt ist wahrscheinlich der Weberknoten, ein sehr fester und nützlicher Knoten. Im weitesten Sinne zählen auch Maschen und Netze zu den Knoten, da sie aus Fäden geformte Verbindungen sind, die in festgelegter Form sich wiederholend ausschließlich den Faden als Materialgrundlage haben. Vor allem die Seefahrer sind im Besitz eines umfangreichen Wissens über Knotenformen und ihre Anwendungsbereiche. Der Knoten in der Näherei hingegen verbindet nicht zwei Fäden, sondern verhindert die Lockerung und die Auflösung der Naht.

Die Nähenden: Das Berufsbild des Schneiders existiert in Europa erst seit Mitte des 12. Jahrhunderts. Wohlhabendere Bürger und Adelige ließen ihre Kleidungsstücke teilweise in Klöstern anfertigen. Ärmere Bevölkerungsschichten mussten sich ihre Kleidung selbst nähen oder übertrugen diese Aufgabe begabten, aber nicht

¹⁵<https://textiles-zentrum-haslach.at//sonderausstellung-details/zickzack-und-gradaus-eine-gute-nahtgeschichte>

ausgebildeten Dorfschneidern, die für wenig Lohn ihre Dienste zur Verfügung stellten. Ab dem Mittelalter begannen sich Schneider in Zünften zu organisieren. Die Ausbildung wurde reglementiert und Lehrlinge und Gesellen erlernten ihr Handwerk in Meisterbetrieben. Zur Perfektionierung ihres Könnens wurden sie in die Ferne, auf die Walz, geschickt. Schnelligkeit entsprach in Zeiten der rein manuellen Tätigkeit einem wichtigen Qualitätskriterium. Geübte Schneider nähten 30 Stiche in der Minute. Das Ansehen der Schneider war dennoch nie besonders hoch, sie waren immer dem Volksspott ausgesetzt, da sie nach dem Verständnis früherer Zeiten Frauenarbeit verrichteten. Diese Tradierung ist sehr hartnäckig und hält sich bis heute, so hat im Kartenspiel die Person den ‚Schneider‘, die leer, ohne Punkte ausgeht. Und wenn man ‚aus dem Schneider‘ ist, so hat man eine Durststrecke, eine Zeit des Abstiegs überwunden.

Die soziale Situation der ‚Nähknechte‘ war oft mehr als prekär. Auch bei Wilhelm Busch ist der Schneider ein hagerer, schwächlicher Geselle, dessen Haus abseits der Gemeinschaft steht und nur über ein wackeliges Brücklein mit der Welt in Verbindung steht. Schneider waren dazu verdammt, für geringsten Lohn, mit großem zeitlichen Aufwand Aufträge anzunehmen, da sie schwere körperliche Arbeit nicht ausüben imstande waren. Wenn der ‚Schneidersitz‘ verlangt wird, wissen alle wie sie sich zu setzen haben; dessen Bezeichnung rührt angeblich daher, dass Schneider mitunter auch unter körperlichen Beeinträchtigungen litten, etwa zwei unterschiedlich langen Beinen¹⁶.

Erst mit der Technisierung erfuhr der Berufsstand eine Aufwertung, obwohl die Verbreitung der Nähmaschine auf großen Widerstand der Zünfte stieß. Aus Berichten von Zeitzeugen kann man noch erfahren, dass bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts der „Störschneider“, oder Wanderschneider/Schneiderin in vielen Haushalten temporär seine Unterkunft hatte. Dabei handelte es sich nicht immer um ausgebildete Schneider/innen, aber dennoch um Personen, die „auf Maß“ schneiden konnten und innerhalb eines bestimmten Zeitraums für die gesamte Familie den Bedarf an Kleidungsstücken nähten. Als Ausbildungsberuf wurde zwischen Damen- und Herrenschneiderei unterschieden, wobei schon im 19. Jahrhundert für die Herrenschneiderei erste Grundschnitte entwickelt und auf genaue Passform und

¹⁶<https://textiles-zentrum-haslach.at/sonderausstellung-details/zickzack-und-gradaus-eine-gute-nahtgeschichte>

korrekten Sitz geachtet wurde. Seit 2010 sind in Österreich die beiden Lehrberufe wieder zusammengefasst unter der Bezeichnung ‚Bekleidungsgestaltung‘.

3. Drei markante Kleidungsstücke im Vergleich

Jene drei Kleidungsstücke sind so gewählt, dass sie als markant gelten können, da ihnen drei gänzlich verschiedene Konzepte von Bekleidung aus drei Kulturkreisen zugrunde liegen, und sie andererseits auch als typische Stellvertreter ihrer Art zu sehen sind. Das meint, dass in Schnittführung, Ausführung, Nahtsetzung jedes Kleidungsstück die kulturtypischen Merkmale vorweisen kann. Es soll keine Sonderform oder ein von der Norm abweichendes Teil sein, sondern durchwegs den Kriterien der jeweiligen Kleidungsart entsprechen. Das Kennzeichnende herauszufiltern und dazu ein passendes Textil zu finden ist, im Nachhinein gesehen, nicht immer geglückt. Denn erst in der Recherche offenbarten sich die Kriterien, die das Spezifische ausdrückten. Von Vorteil war es, sich nicht nur auf drei markante Kleidungsstücke zu konzentrieren, sondern innerhalb eines Kulturkreises auch ein wenig den Vergleich zu suchen, um eben das Typische deutlicher zu erkennen. Durch den interkulturellen Vergleich, der sich aber nie zu einer Wertung entwickeln darf, sollen die Unterschiede und Spezifika besser erfassbar sein. Wie der Blick über den viel zitierten Tellerrand, kann Selbstverständliches hinterfragt werden. Zum Beispiel besteht in Europa kein Zweifel daran, wie eine Naht auszusehen hat. Gleiches gilt für Japan, auch wenn sich in Japan der europäische Stil in weiten Teilen durchgesetzt hat, so ist es für Japaner/innen klar, wie eine Kimononaht „funktioniert“.

Welche Gründe stecken dahinter, dass die jeweilige Naht so aussieht, wie sie aussieht, diese Fragestellung steht hier im Zentrum der Erörterung. Welche Denkmuster und strukturelle Gegebenheiten im Hintergrund dafür ausschlaggebend sind, soll herausgearbeitet werden. Weshalb die Naht so ist, wie sie ist, das ist der lenkende Gedanke. Davon nicht zu trennen ist der Umstand, an welchen Teilen des Kleidungsstücks Nähte notwendig erscheinen. In weiterer Folge sind Gewandformen mit zu bedenken. Diese Ausführungen bergen allerdings die Gefahr des vordergründigen „Ausufers“. Um der Ursache und den Hintergründen für die Naht in ihrer spezifischen Art näher zu kommen, muss aber teilweise ein weiterer Bogen gespannt werden. Kostümgeschichtliche Überlegungen sind deshalb nicht unwesentlicher Teil der Analyse. Kulturelle Hintergründe und kurze historische Einblicke sollen den Blick auf die Naht abrunden. Denn die textile Naht steht nie für sich allein, sie ist immer eingebettet in ein komplexes Regelwerk und zeugt von einer langen Geschichte.

Die Naht für sich ist eine flüchtige Komponente und schwer fassbar. Sie wird sehr leicht übersehen, weil sie selbstverständlich ist. In der Literatur fanden sich demgemäß nur wenig konkrete Hinweise auf die Art der Naht und die Hintergründe für die Wahl der jeweiligen Naht. Die Vorgangsweise in nachfolgender Analyse ist, dass die Nähte einer genauen Betrachtung unterzogen werden. Dazu zählt natürlich auch das Material, das es verbinden soll. Das heißt, die Ausgangsbedingungen für die jeweiligen textilen Nähte unterscheiden sich weitgehend.

Zu Beginn erfolgt eine Beschreibung des jeweiligen Kleidungsstücks, wie es sich darstellt, was auf den ersten Blick ersichtlich ist. Darauf folgen die weiteren Beobachtungen, teils mit Fadenzähler, Pinzette, Maßband. Eine textile Naht ist immer eine Naht auf und mit etwas, sie kann nicht alleine beschrieben werden, weil sie in Abhängigkeit von Material und Kultur zu sehen ist.

3.1 Kimono

Zustandsbeschreibung: Aus einem Neuzugang zur reichhaltigen Ostasien-Sammlung des Weltmuseum Wien entstammt der Kimono, der hier genauer in Augenschein genommen wurde (**Abb. 17 und 18**). Die Auswahl schien gut getroffen, da es sich um keinen besonders kostbaren Kimono handelt, der aber dennoch von Hand genäht wurde. Mit der Bestandsnummer 191171 gekennzeichnet stammt der Kimono aus einer privaten Überlassenschaft. Er wurde mit wenig Anhaltspunkten bezüglich des Alters und der genauen Herkunft dem Museum übergeben. Bei genauerer Betrachtung stellte sich heraus, dass er sich in einem eher schlechten Zustand befand, viele Nähte klaffen auseinander, die einerseits von einer bewegten Geschichte zeugen, andererseits interessante Einblicke in das „Innenleben“ gestatten. In Molino-Hülltücher eingeschlagen wird er in einer großen Schachtel aufbewahrt, nur von grobem Schmutz befreit, aber dennoch, ohne weiterer Eingriffe oder Restaurierung. Das Weltmuseum verfügt seit 1995 über eine professionelle Archivierung und Systematisierung, die eine fachgerechte Aufbewahrung ohne Beschädigung der Objekte bei weitgehend optimalem Raumklima garantiert. Vor 1995 waren die Objekte nach persönlichem Gutdünken gelagert, da die Räumlichkeiten für eine übersichtliche und objektschonende Lagerung nicht gegeben waren. Jede Restaurierung bedeutet einen Eingriff und eine Veränderung des vorliegenden Zustandes, der nur mit den zur Verfügung stehenden technischen

Kenntnissen und Gerätschaften ermittelt werden kann und immer ein Spiegel der Zeit ist. So wurden in früheren Jahrzehnten die Textilien oft mit Schädlingsbekämpfungsmitteln behandelt, um sie z.B. vor Mottenfraß zu bewahren. Manche dieser Chemikalien sind aber nach heutigem Wissensstand hochtoxisch, was zur Folge hat, dass die Objekte nur mit Einweghandschuhen berührt werden sollten. Diese Vorsichtsmaßnahme bezieht sich selbstverständlich auch auf den Schutz der Textilien vor Hautfetten und Feuchtigkeit.¹⁷

Die Farbe des vorliegenden Kimonos ist schwarz, mit flächigen, plastischen Stickereien versehen und eindeutig auf Asien verweisenden Motiven: auf der Rückseite ein japanischer Tempel mit angedeuteter Landschaft und Wasserfällen, und fliegenden Vögeln. Im Hintergrund sind Berggipfel sichtbar. Es ist ein sehr einprägsames Bild dargestellt, menschliche Relikte umgeben von einer friedlichen Naturszenerie. Man hat den Eindruck als würden die dargestellten Objekte über eine gewisse Leuchtkraft verfügen, die sie aus dem Schwarz des Kimonogrundes hervortreten lassen. Zweifellos ist die Rückenansicht die aussagekräftigere, die eine ruhige, beschauliche, vielleicht auch kontemplative Geschichte erzählt. Trotzdem sind die Stickereien sehr massiv und erstrecken sich über den gesamten Rückenteil. Stilisierte Vögel und angedeutete Wellen finden sich auf den Ärmeln und auch noch an der oberen Schulterpartie. Obwohl das Kleidungsstück sehr kurz erscheint, ist nicht zu vermuten, dass der Kimono nachträglich gekürzt worden ist, sondern dass es sich um die ursprüngliche Länge handelt. Es fällt auf, dass die rückwärtige Mittellaht fehlt. Der Grund dafür kann nicht die bildhafte Stickerei sein, da Kimonos auch mit den aufwendigsten Stickereien oder Musterungen so gearbeitet werden, dass die beiden Rückenteile exakt zusammenpassen. Am Vorderteil sind die Stickereien weniger prägnant. Die Ärmel der Vorderseite sind schmucklos. Die Stickereien weisen deutliche Verschleißerscheinungen auf, Fäden hängen lose, die Silber- oder Goldummantelung der Schmuckfäden sind abgeplatzt und die Originalfarbe ist nur noch an einigen Stellen sichtbar.

¹⁷Die Mehrheit der Museen, welche textile Sammlungen beherbergen, gestatten die Beschau am Originalobjekt nur mehr in Ausnahmefällen. Die verantwortlichen Restauratorinnen in Weltmuseum (Fr. Mag.^a Poenighaus-Matuella und Fr. Mag.^a Julia Zeindl) und Volkskundemuseum (Fr. Mag.^a Pallesstrang als Kuratorin und Frau Maislinger als Restauratorin) zeigten sich diesbezüglich äußerst kooperativ und hilfsbereit.

Das tiefe Schwarz des Kimonos zeigt deutlich die Verunreinigungen, die zwar nicht beträchtlich sind, aber dennoch vorhanden an Ärmeln und am Vorderteil. Die Krageninnenseite sieht bezüglich Verunreinigungen beinahe unbenutzt aus. Es sind kaum Schweißflecken oder Hautfette zu sehen, was vermuten lässt, dass der Kimono nicht direkt mit der Haut in Kontakt war. Besonders auffällig sind die vielen kleinen Risse im Oberstoff, die sich ohne konkrete Rekonstruierbarkeit über beinahe den gesamten Kimono verteilt befinden. Diese Risse haben das Ausmaß von 5mm bis zu einigen Zentimetern. Die Risse verlaufen in Kettrichtung, senkrecht. Am linken Vorderteil lässt sich erkennen, dass der aufgenähte Kragen teilweise vom Kimono abgetrennt ist. Nähfäden sind sichtbar. Der Kimono ist mit schwarzem, leicht transparentem Stoff gefüttert, zwischen Oberstoff und Futter ist eine weitere Stofflage mitgenäht, die das tiefe, satte Schwarz bedingt. Der Saum ist ebenfalls stellenweise aufgerissen und wirkt so, als ob er unterschiedlich lang wäre. Die Maße des Kimonos sind ungewöhnlich und belaufen sich auf eine Länge, gemessen von der Schulternaht bis zum Saum, von 135cm. Die Breite, inklusive ausgestreckter Ärmel, von Ärmelkante zu Ärmelkante, beträgt ebenfalls 135cm, die ziemlich exakt gevierteilt auf je zwei Ärmelbreiten und die vordere- bzw. rückwärtige Breite entfallen. Die Ärmellängsseite verläuft geradlinig und ist an der Innenseite zum Teil geschlossen. Die beeindruckende Fernwirkung ließ anfangs vermuten, dass der Kimono für die Nutzung auf der Bühne vorgesehen war. Das tiefe, satte Schwarz lässt das in Silber- und Goldfäden ausgeführte Motiv sehr deutlich zur Geltung kommen. Die mangelhafte und grobe Ausführung ist dennoch eher untypisch für einen Kimono, weshalb es notwendig erschien, einen Vergleichskimono anzusehen, der tatsächlich exakt und präzise genäht all jene Besonderheiten aufweist, die für einen Kimono typisch sind.

Dieser besondere Kimono, ein Uchikake (**Abb. 19 und 20**), gelangte durch eine Schenkung Hertha Firnbergs (erste Wissenschaftsministerin unter Bruno Kreisky) in das Haus am Ring. In strahlend hellem Rot gehalten und mit schweren, den Kimono unsymmetrisch bedeckenden Stickereien aus Metallfäden, sieht man ihm sein Gewicht an. Die dicke Atlasseide vermag die wuchtigen Stickereien zu tragen, ist damit aber für das hohe Gewicht mitverantwortlich. Ein tänzelnder leichter Gang scheint mit einem derartigen Kimono nicht möglich. Vermutlich ist er ausschließlich für zeremonielle Anlässe, die keine große Beweglichkeit verlangen, gefertigt. Der

Kimono ist in tadellosem Zustand. Alle Nähte sind geschlossen und unsichtbar gearbeitet. Obwohl sich auch hier die sehr plastischen Stickereien mit den kimonotypischen Motiven finden, sind diese so verteilt, dass das Tragen eines Obi naheliegt, zumal die Länge von 185cm auch dann noch eine bodenlange Bedeckung ermöglicht. Der Saum ist dick wattiert und derartige Kimonos werden gewöhnlich bodenlang schleifend getragen, sodass die vordere Mitte leicht aufspringt und eine trichterförmige, sich nach oben hin, verjüngende Erscheinungsform erreicht wird. Die Webbreite des Grundstoffes beträgt die gängigen 35-40cm. Die Ärmellänge umfasst $\frac{2}{3}$ der Gesamtlänge: 105cm. Die Ärmelkanten sind an den Außenseiten gerundet und an der inneren Längsseite offen, wie bei allen klassischen Frauenkimonos. Hier blitzt die in ähnlichem Rotton gehaltene Futterseide hervor. Die äußere Ärmelkante ist nur in der Breite des Handdurchtritts offen. Im Gegensatz zum schwarzen Kimono lässt sich der rote in gehängter Form betrachten, da für ihn keine Gefahr der weiteren Beschädigung besteht. Seine Pracht und Ästhetik beeindrucken nachhaltig, nicht zuletzt aufgrund der sorgfältigen Ausführung und seiner Maße. Es lässt sich der Stellenwert erahnen, den diese Kleidungsstücke in der japanischen Kultur innehaben.

Allgemeines über den Kimono: Die Silbe „Ki(ru)“ bedeutet „etwas über die Schulter anziehen“, „mono“ ist das Ding, deshalb findet sich in vielen Abhandlungen zum Kimono die einfache Übersetzung mit „etwas zum Anziehen“. Aus diesen Übersetzungen geht hervor, dass die japanische Sprache sehr körperorientiert organisiert ist. Aus formaler Sicht zeigt ein Kimono wenig Besonderheiten, ausgenommen der durchgängig konsequenten Schlichtheit, aber auch Genormtheit, die schon aus den Maßen des Gewebestücks unmissverständlich ersichtlich wird: 12m lang und 38cm breit ist die traditionelle Webe, aus dem ein Kimono gefertigt wird. „Die Gewänder beider Geschlechter waren vorn in der Mitte geteilt und wurden durch Schärpen und Gürtel zusammengehalten. Unterschiede zwischen den Geschlechtern waren deutlich, aber in keiner Weise körperbetont. Es gab keine Taille, kein Dekolleté, keine sichtbaren Beine, keine die Sexualität betonenden oder auch nur anerkennenden Linien. Unterschiede gab es in Farben, Muster und Qualität der Stoffe und in der Länge von Ärmeln und Schleppe, nicht im Bezug darauf, welche Körperteile dem Blick des Betrachters freigegeben wurden.“ (Coulmas, 2014: S. 217) Eine erstaunliche, bannende Ästhetik, die nie an Dominanz verloren hat. Dem

Kimono ist anzusehen, dass er sich auf eine Jahrhunderte währende Geschichte stützen kann, die das ästhetische Empfinden und die Sensibilität nachhaltig geprägt hat.

Kostüm-geschichtlicher Abriss zum Kimono: Als Folge seiner Insellage war Japan im Laufe der Jahrtausende in immer wiederkehrenden Epochen in konstruktiver Abschottung mit der Etablierung der eigenen Kultur beschäftigt. Eine der frühesten Kulturen, die Jōmon, waren über Landbrücken eingewandert und stammten vermutlich aus dem Kaukasusgebiet. Die Ainu, eine im Norden Japans lebende Ethnie, sind genetischen Analysen zufolge (Leroi-Gourhan, 1995: S. 30ff) Nachfahren der Jōmon-Kultur, mit einer mehr an nordasiatische Musterungen erinnernden Formensprache. Die außergewöhnlichen Muster auf ihren Kleidungsstücken sind von einer besonderen Prägnanz, die noch mehr zum Tragen kommt, als die Form der Mäntel sehr einfach gehalten ist. Leroi-Gourhan beklagte schon 1939, dem Jahr, als er die Ainu erstmals in Hokkaido aufsuchte, den zunehmenden Einfluss einer japanischen Lebensweise, die unter anderem daran ersichtlich wurde, dass traditionelle Bekleidung nicht mehr von der gesamten Ainu-Bevölkerung getragen wurde. Ulmenrinde, Birkenrinde oder Brennnessel waren die Ausgangsmaterialien der bis auf Hirsepflanzungen keinen Ackerbau betreibenden Volksgruppe. Der Arbeitsaufwand vom Sammeln bis zum fertigen Gewebe ist sehr aufwändig, weshalb die Ainu gern die billige Baumwolle integrierten, zumal sie in der kalten Jahreszeit deutlich wärmender war als die Bastfasern. Stark beanspruchte Textilien wurden dennoch weiterhin aus Bast hergestellt. Die Gewandgrundform ist dem Kimonoschnitt vergleichbar, wenn auf den Mantelschnitt Bezug genommen wird. Alle weiteren Details unterscheiden sich grundlegend: Ainu-Mäntel haben keine rückwärtige Mittelnäht, keinen breiten Gürtel und die Farbgebung entspricht dem Ausgangsmaterial aus Bastfasern. Die ornamentalen und sich wiederholenden Musterbänder sind in Braun, Blau oder Schwarz gehalten und entsprechen nicht der japanischen Kimonoästhetik.

Im 3. Jahrhundert v.u.Z. schwappte der große kulturelle Wandel, der sich am Festland vollzog, bis nach Japan. Die Han-Dynastie hatte sich in China etabliert und der Druck der neuen Kultur beeinflusste die Völker bis Korea und Japan. Die nach Japan geflüchteten Gemeinschaften brachten ihre Kenntnisse und Kulturtechniken mit, wie z.B. den Reisanbau und die Metallverarbeitung. Die bestehende Jōmon-

Kultur integrierte sich in die neue Yayoi-Gesellschaft und übernahm deren auf Landwirtschaft und Reisanbau gestützten Lebensstil. Die Textilkunst entwickelte sich in jener Zeit mit Riesenschritten.

„Kimono“ ist ein Überbegriff für ein Bekleidungsstück, das im Laufe der Jahrhunderte an die Moden angepasst wurde, von einer opulent ausufernden Silhouette bis zur schmalen und schlichten, bis heute üblichen Form sind Anklänge in verschiedenen Richtungen erkennbar.¹⁸

Die Ursprünge des Kimonos liegen in China und beziehen sich vor allem auf die langen Ärmel und den Stehkragen. Ein reger kultureller Austausch, der Einfluss buddhistischer und konfuzianischer Ideale ab dem 6. Jahrhundert u.Z. waren für die Herausbildung des so unverwechselbaren japanischen Lebensstils sehr maßgeblich. „! ...! die Übernahme des Buddhismus (6. Jh.) förderte ganz entschieden die weitere Entwicklung der Textilkunst, da die Anforderungen im Zeremonialbereich im Verlauf seiner Ausweitung in Japan ständig stiegen. (Hammitzsch, 1990: S. 814ff)“ Nicht nur die Weberei, sondern auch die Färbetechniken erlebten im 8. Jahrhundert einen Höhepunkt. Die Batik in Kleisterreservetechnik (yúzenzome), das Färben mit Schablonen (katazome) und die Abbinde-technik (shibori) waren übliche Praktiken für die Stoffmusterungen, die dann erst wieder im 17. Jahrhundert eine Wiederbelebung der bis dahin weitgehend vergessenen Kulturtechniken erfuhr.

In der Heian-Epoche (794-1185) unterbanden die japanischen Kaiser jeglichen Kontakt mit Korea und dem Festland. In Folge kristallisierte sich eine eigenständige Textilkultur heraus, in Form vielschichtiger, voluminöser Kostüme, als Kasane bezeichnet, die an den Kaiserhöfen getragen wurden. Das Besondere an den Kasane war ihre Farbigkeit, die unumstößlichen Gesetzmäßigkeiten folgte, „the colors of these layers were more than a matter of taste. (Sacico Ito, 2011, S. 9ff)“ 15-16 Stofflagen waren am japanischen Kaiserhof keine Seltenheit. Die einzelnen Lagen bestanden aus eigenständigen Kosoden. Im Niedergang der Heian-Epoche beschränkten sich die Frauen des Kaiserhofs auf die unterste, weiße Seidenkosode, aus welcher letztlich der Kimono hervorgegangen ist. Während sich am Hof die Extravaganz der Kleidung reduzierte, gelangte die Bekleidung der Bevölkerung zu

¹⁸Aus der Unmöglichkeit heraus, die japanische Bekleidungskultur aufgrund ihrer Vielfältigkeit auch nur annähernd skizzieren zu können, verweise ich auf die Web-Seiten des Kostüm-Museums in Kyoto (<http://www.iz2.or.jp/english/> zuletzt: Mai 2019), welches die ganze Bandbreite der Trageformen japanischer Bekleidung sehr gut dokumentiert.

einer gewissen Einheitlichkeit, die der Kosode im Schnitt sehr ähnlich war, sich in Musterung und Materialqualität allerdings deutlich unterschied.

Ab der Kamakura-Epoche (1185-1333) lag die Macht der Eliten bei den Shogunen, die als militärische Anführer dem Kriegeradel der Samurai entsprangen. Die Bevölkerungsgruppe mit dem geringsten Ansehen, die Handelstreibenden und Kaufleute, waren mittlerweile zu großem Reichtum gelangt und konnten sich kostspielige Statussymbole, wie aufwendig gestaltete Seidenkosoden leisten. Bis zur Edo-Zeit (1615-1867) verhalten die Kaufleute mit ihrem Reichtum der Textilarbeit zu ihrem großen Stellenwert. Sie investierten ihr Vermögen in die textile Kunst und forcierten so einen gigantischen Wirtschaftszweig, der zu erstaunlicher Perfektion gelangte. Die Entwicklung des Textilsektors auf ein derart hohes Niveau war nur durch die finanzielle Untermauerung der wohlhabenden Kaufleute möglich, während die Shogune versuchten, der Prachtentfaltung kaufmännischen Reichtums Einhalt zu gebieten, indem sie jeder Klasse und Schicht bestimmte Materialien, Farben oder Techniken zuordneten. So ließ sich die finanzielle Lage der Shogune verschleiern, zumal viele Daimyos (dem Shogunat unterstellte Großgrundbesitzer) in ein Korsett gesellschaftlicher Ausgaben gezwungen waren, der ihnen derartigen Reichtum nicht bescherte. Als Folge der Restriktionen wurden immer neue Wege gesucht, um dennoch den kaufmännischen Reichtum zu demonstrieren, denn ein Aufstieg in den Stand der Shogune war für die Kaufleute nicht möglich. So waren Kimons jener Tage auf der Innenseite oft von einer Qualität, die ihnen von außen betrachtet nicht anzusehen gewesen wäre.

Im 15. Jahrhundert kristallisierte sich die Form des Kimonos heraus, in der Art, wie er auch heute noch getragen wird. Anstelle der Gewänder mit langen, weiten Ärmeln traten jene Obergewänder der Kosode, deren Ärmel schmal, aber langgestreckt, parallel zur Seitennaht verliefen. Die Kosode und ihre Unterarten unterscheiden sich ausschließlich in der Ärmellänge, gemessen an der Seitennaht und der Weite der Ärmelöffnung, die Schnittkonstruktion ist gänzlich einheitlich. In der Edo-Zeit konnte sich der Kimono als allgemein akzeptiertes Kleidungsstück etablieren. Als Kosode bezeichnete man nun gefütterte und wattierte Seidenkimonos, die ungefütterten Kimonos waren als Hitoe bekannt (Hammitzsch, 1990: S. 818). „From the beginning of the Edo period, many new colors and dyeing processes were being introduced. The use of plain colors was governed not only by aesthetic considerations but also by ritual, even to some extent by protocol, as from ancient

times when colors were officially prescribed as an index of rank. Predominant colors were brilliant red, purple, and blue. Orange, yellow, and green played minor roles and continue to do so today. White as a ceremonial color was very popular in the masculine fashion world, especially after about 1650.“ (Benton Minnich 1963: S. 341)

Die bis heute vorherrschenden Kimonotypen sind Kosode, Furisode, Hitoe und Yukata, der Sommerkimono und Naga-juban, ein Unterkimono, getragen unter einem festlichen Kimono oder Kosode. Im neuen Tokyo, früher Edo, war ab Mitte des 19. Jahrhunderts dennoch ein bunter Mix aus allerlei Bekleidungsstilen anzutreffen, traditionelle Kleidung, wie auch aus dem Westen stammende Uniformen oder Kleider im viktorianischen Stil.

Die Meiji-Periode (ab 1868) brachte auch für das Kunsthandwerk gravierende Veränderungen mit sich und führte sogar zum Niedergang einzelner Künste durch die einsetzende Europäisierung und Industrialisierung. Japans Abschottung konnte nicht mehr weiter aufrechterhalten werden und mit der voranschreitenden Mechanisierung sanken die Kosten für die Kimonoherstellung. Weil auch andere Restriktionen ihre Gültigkeit verloren, war die Beschaffung eines Kimonos nun für breitere Bevölkerungsschichten erschwinglich.¹⁹

In der Zwischenkriegszeit, Jahre der Not, wurden Kimonos aus schlecht verarbeiteten westlichen Textilien hergestellt, die eine doppelte Webbreite hatten und damit in der rückwärtigen Mitte keiner Naht bedurften, oder diese wurde aus Einsparungsgründen nicht ausgeführt. Sobald sich die Wirtschaft stabilisierte, kehrte die japanische Textilindustrie wieder zu den traditionellen Herstellungsmethoden und Materialien für die Kimonoproduktion zurück. Die rückwärtige Mittelnäht als Symbol für die Abwehr böser Geister ist seit der Heian-Zeit erhalten geblieben. In der Nachkriegszeit, nach der Aushebelung der Aristokratie, wurde der Furisode, nun ohne Anbringung des Familienwappens, eine in weiten Bevölkerungsschichten verbreitete Kimonoart. Das Tragen von Kimonos ist nach wie vor eine von vielen Reglements beherrschte Kunst. So wird der Furisode, der Kimono der jungen Leute, farbenprächtig und mit beinahe bodenlangen Ärmeln genäht. Die Länge und Form der Ärmel und die Farbgebung sind nach wie vor die aussagekräftigsten Parameter für eine japanische Frau: Lange Ärmel mit ausgeprägter Rundung und bunte Farben sind der Jugend vorbehalten. Je älter die Trägerin, und als Zeichen der Würde, umso dezenter die Farben, umso kürzer und eckiger die Ärmelform. Die Ärmelform an

¹⁹<http://www.vam.ac.uk/content/articles/k/kimono-making-kimono/> (zuletzt: Juni 2019)

Kimonos für Männer ist ausschließlich eckig. Unterschiede gibt es ebenfalls hinsichtlich des Anlasses: Je offizieller und förmlicher ein Anlass, umso länger sind die Ärmel. Untrennbarer Bestandteil des Kimonos ist der Obi, ein breiter, ausgepolsterter und über der Taille getragener Gürtel, der die überschüssige Länge des Kimonos aufnimmt, sodass dieser der Körpergröße angepasst werden kann. Weiteres Detail am Kimono ist der Han-eri, ein Kragen, der als Relikt aus längst vergangenen Tagen gesehen werden kann, als mehrere Kleidungsschichten übereinander getragen wurden. Funktionell betrachtet schützt er den Kimonokragen vor Verschmutzung, indem ein Han-eri mit großen, leicht entfernbaren Stichen unter dem Kimonokragen fixiert wird. Ein Haori ist eine über dem Kimono getragene Jacke, dem der gleiche einfache Schnitt zugrunde liegt wie dem Kimono.

Übliche Kimono-Arten, wie sie auch heute getragen werden:

Tomesode (w): formellster Kimono für verheiratete Frauen, für Hochzeiten

Kurotomesode: sehr formell, schwarz, Muster nur am unteren Rand, Ärmellänge bis zur Hüfte max., Familienwappen

Irotomesode: nicht schwarze Grundfarbe, sonst gleich

Tsukesage (w): ledige und verheiratete Frauen, Ärmel hüftlang, genäht nach dem Färben oder Bemalen

Hômongi (w): verheiratete und ledige Frauen, z.B. Hochzeitsgäste. Muster über die untere Hälfte und einen Ärmel oder über gesamten Kimono. Ärmel hüftlang. Hômoni wird zuerst provisorisch genäht, dann bemalt, getrennt, gefärbt und erst dann endgültig genäht.

Iromuji (w): für ledige und verheiratete Frauen, für den Alltag oder weniger formelle Anlässe, mit schwarzem Obi als Trauerkleidung für entfernte Verwandte. Stoff kann strukturiert sein, einfarbig, ungemustert.

Komon (w): Alltagskimono mit feinem, sich wiederholendem Muster, über den ganzen Kimono verteilt.

Uchikake (w): schwerer Hochzeitskimono mit gestickten oder gewirkten glückverheißenden Symbolen auf Seidenbrokat. Rot ist beliebteste Grundfarbe. Musterungen sind oft gold- oder silberfarben. Sehr lange Ärmelschleppen. Der Uchikake ist 30-40cm länger als andere Kimonoarten, mit dick wattiertem Saum, der über den Boden schleift. Ohne Hilfe lässt sich der Uchikake nicht anziehen. In der Edo-Zeit der formelle Kimono für die Samurai-Frauen.

Shiromuku (w): Ebenfalls schwerer Seidenbrokatkimono in Weiß, mit eingewebten Glückssymbolen (Kraniche, Pinie, Phönix...) und wattierter Saumschleppe.

Furisode (w): reich gemusterter und farbenprächtiger Kimono mit sehr langen Ärmelschleppen. Für junge, unverheiratete Frauen.

Yukata (w,m): Sommer- und Freizeitkimono. Leicht, ungefütert aus Baumwolle oder Leinen. Typische Farben sind großgemustertes Blau-Weiß. Ärmelöffnung- und Form sind bei Frauen und Männern verschieden.

Mofuku (w,m): Trauerkleidung in schwarz ohne Muster. Bei Frauenkimonos sind die Ärmel länger.²⁰

Material des Kimonos: Die umfassende Beschreibung des Kimonos und seine kostümgeschichtliche Einbettung erscheint insofern wichtig als der Kimono in seiner heutigen Form, als Phänomen, eine erstaunlich lange, weitgehend unveränderte Präsenz vorweisen kann, die tatsächlich universal einzigartig ist. Wenn auch Kente-Gewebe und die Bregenzerwälder Tracht auf eine Geschichte verweisen, die ebenfalls einige Jahrhunderte alt sind, so wartet der Kimono mit einem weltweit erstaunlichen Bekanntheitsgrad auf. Mit seiner langen Entwicklungsgeschichte ging eine starke symbolische Aufladung einher. Die textile Naht ist eine Komponente in dieser langen Kette von Bedeutungsträgern.

Das kostbarste Material für den Kimono, die Seide, konnte sich naturgemäß nicht die gesamte Bevölkerung leisten, in Museen gelangen aber nur Einzelstücke, die einen besonderen Wert besitzen. Der schwarze Kimono ist im Erscheinungsbild sehr auffällig, da er bezüglich seiner Stickerei, seinen Maßen und der fehlenden Rückennaht nicht in das klassische Kimonobild passt. Von der Materialität her ist es erstaunlich, dass er aus drei Stofflagen besteht: Oberstoff, Füllstoff und Futterstoff. Da an vielen Stellen die Handnaht nicht mehr intakt ist, lässt sich leicht in sein „Inneres“ blicken. Der Oberstoff, der die massiven Stickereien und so viele kleine Risse trägt, ist aus schwarzer, sehr dünner Crêpe de Chine-Seide. Crêpe de Chine ist in Leinwandbindung gewebt. Das Spezielle an dieser Gewebeart ist, dass der Kettfaden normal versponnen, der Schussfaden allerdings „überdreht“ versponnen wird, d.h. er kräuselt sich, sobald die Spannung nachlässt und verhält sich dadurch auch ein wenig elastischer als herkömmliches leinwandbindiges Gewebe. An der Oberflächenstruktur zeigt Crêpe-de-Chine eine leichte Körnung und er fühlt sich

²⁰<http://kimono-kimono.de/welche-kimono-arten-gibt-es/> zuletzt: Juni 2019)

etwas rau im Griff an. Über die Fadenstärke des Oberstoffes lässt sich auch ohne Fadenzähler die Aussage treffen, dass die Schussfäden deutlich feiner versponnen sind als die Kettfäden. An den Rissen ist zu beobachten, dass die Kettfäden weitgehend intakt und nur die Schussfäden gerissen sind. Crêpe de Chine kann mit dem Vorteil aufwarten, dass er nicht knittert und einfach zu waschen ist.

Wie bereits erwähnt ist der vorliegende Kimono zweifach gefüttert. Der körpernahe Futterstoff ist ebenfalls schwarz, leinwandbindig und vermutlich aus Baumwolle und sehr fein gewebt mit mindestens 50 Fäden pro Zentimeter. Die mittlere Stofflage ist ein Flanell, in Köperbindung, ebenfalls aus Baumwolle. Eine Seite ist geraut. Obwohl Oberstoff und Futter schwarz sind, wären sie gemeinsam zu transparent und körperlos und könnten der massiven Stickerei nicht den nötigen Halt geben. Möglicherweise war auch der Kostenfaktor eine Überlegung. Ein weiterer Vorteil der dritten Stofflage ist die wärmende Eigenschaft, wofür die Stoffwahl spräche. Farblich unterstreicht der Flanell von innen das tief schwarze Erscheinungsbild, obwohl seine Farbe eine Mischung aus Dunkelgrau mit leichtem Grünstich ist. Er wirkt etwas verwaschen im Gegensatz zu den anderen beiden Stofflagen. Es könnte auch eine Wiederverwendung des Füllstoffes in Erwägung gezogen werden, denn an beiden Ärmeln sind die mittleren Stofflagen der Vorderteile aus einem anderen Stoff gefertigt, einer Art Satin. Der Flanell greift sich weich und fließend an, der Satin hingegen eher steif. Seine Webkanten haben an den Ärmelkanten den Futterstoff durchgescheuert. Zusammenfassend kann man sagen, dass der schwarze Kimono aus einem kostbaren Oberstoff gefertigt ist, die zwei weiteren Stofflagen aber aus einfacher Baumwolle. Diese Kombination erleichtert wohl auch die Reinigung.

Für den roten Kimono ist in den Aufzeichnungen des Museums Seide vermerkt. Seidenatlas wird für kostbare Kimonos wie Uchikakes häufig verwendet. Besonders dick und griffig fühlt er sich an. Kein Zweifel, dass er den passenden Untergrund für die Stickerei aus Metallfäden abgibt. Das Futter, ebenfalls in knalligem Rot, ist ebenso aus Seide. Da alle Nähte geschlossen sind gibt es hier keine Möglichkeit das Innenleben zu erkunden.

Zweifellos ist das klassische Kimonomaterial die Seide, obwohl der Rohstoff bzw. die Seidenraupen nicht ursprünglich am japanischen Archipel beheimatet waren und erstmals durch eine Schenkung 188 u.Z. ihren Weg nach Japan fanden. Einige

Jahre später war es wieder ein Geschenk des Koreanischen Königs, das die Regierenden in Japan in Erstaunen versetzte. Der extrem feine Seidenstoff weckte ungeheure Begehrlichkeiten und die japanischen Handwerker waren dazu angehalten, mit Hilfe spezialisierter chinesischer und koreanischer Webkenntnisse ebensolches Gewebe herzustellen. Sogar chinesische Weber waren erstaunt über die perfekten und alle Erwartungen übertreffenden Ergebnisse japanischer Weber, die im 5. Jahrhundert dank der neuen Webtechnik des Schaftwebstuhls feine Brokatstoffe zu weben imstande waren (vgl. Benton Minnich, 1963: S. 48ff). Seide war für den Großteil der Bevölkerung unerschwinglich und dem Hof vorbehalten. Traditionelle, aus Japan stammende Materialien waren Ramie²¹, Maulbeerbaumbast und Hanf. Baumwolle, bis zum 16. Jahrhundert aus China oder Indien importiert, wurde erst danach in Japan kultiviert (vgl. Durston, 2011: S. 4).

„Asa“ bezeichnet in Japan Hanf- und Ramiegewebe. Wie alle Bastfasern müssen die Rohstoffe in unzähligen Arbeitsschritten und mit einem außerordentlichen Zeitaufwand in ein verspinnbares Material transformiert werden. Dann aber haben diese Gewebe den Vorteil, dass sie der Baumwollqualität sehr nahekommen. Sie fanden als Bekleidungstextilien große Verbreitung und wurden in ganz Japan vor dem Baumwollanbau kultiviert. Bananenfasern kennzeichnet ein spezifischer Glanz und eine leichte Durchsichtigkeit erinnert an Schmetterlingsflügel (Durston, 2011: S. 22). Die feinen, inneren Fasern waren damit prädestiniert für Zeremonialgewänder, die dickeren, äußeren Fasern als gewöhnliche Arbeitsbekleidung. Textilien aus Kudzu findet man nach wie vor in Japan, allerdings nur noch in sehr wenigen Regionen (Kakegawa). Gewebe aus Kudzu waren für ihre Eleganz berühmt und deswegen der Aristokratie vorbehalten. Wisteria (Blauregen) Textilien gewinnen durch die Benutzung an Weichheit, wie die meisten Bastfasern. Große Belastbarkeit und Scheuerfestigkeit zeichnet diese ursprünglich in Japan genutzten Fasern aus, die die Konkurrenz mit der Baumwolle weitgehend verloren haben, da sie nur durch eine aufwendige Produktion, mit viel manueller Arbeit, herzustellen sind. Aus Linden- und Ulmenbastfasern bestand die traditionelle Ainu-Bekleidung. Dafür wurde nur die äußere Lignin-haltige Rindenschicht verwendet. Erst nach einem Jahr intensiver Bearbeitung konnte aus den abgeschälten Rindenteilen ein Gewebe gefertigt

²¹Ramie ist eine krautige Faserpflanze, die schon seit 3.000 Jahren für das Verspinnen und Verweben zu Textilien verwendet wird. Sie hat einen leinenähnlichen Glanz und lässt sich zu leichten, luftigen, hochwertigen Stoffen verarbeiten.

werden. Besonders zu beachten ist die Färbung der Grundmaterialien. Hellere Farben konnten meist durch Sonnenbleiche erzielt werden. Neben dem natürlichen Farbspektrum, das von hellem Beige bis zu dunklerem Braun reichte, war vor allem mit Indigo gefärbtes Blau sehr beliebt. Die unzähligen Farbschattierungen indigogefärbter Textilien kommen dadurch zustande, dass der Farbstoff mit der Häufigkeit der Verwendung ausbleicht. Dieses sichtbare Zeichen der Zeit wurde dennoch hochgeschätzt und bewusst in die Gestaltung miteinbezogen (vgl. Durston, 2011: S. 42). Dem Blauton und damit dem Indigofarbstoff maß man neben einer allgemeinen Schutzwirkung auch den Schutz vor Insektenbefall bei.

Ein besonders wichtiges Element in der Kimonoherstellung bezieht sich auf die Musterung des Ausgangsstoffes. Neben den schon erwähnten Färbetechniken, die in Japan eine überwältigende Meisterschaft erlangten, ist die Musterung des Gewebes mittels der sehr aufwendigen Ikat-Technik (bzw. Kasuri) anzuführen. Kimonos werden als Ganzes in Form eines eigenständigen Bildes gestaltet. Unregelmäßig verstreute Einzelmustern heben die Schulter- und Saumpartie hervor, damit der flächig gebundene Obi keine wichtigen Musterdetails verdeckt.

Die Farbwahl erfolgt nicht willkürlich oder als Ausdruck des persönlichen Geschmacks. Sie ist noch immer eingebettet in ein System, welches ohne Worte oder sonstiger Zeichen Bedeutungen vermittelt. Sei es, dass der Glaube dargestellt wird oder die soziale Klasse, die Farbe ist nie bedeutungslos. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die reine, ungemusterte Fläche ein essentieller Teil des japanischen dekorativen Repertoires darstellt. Die einfarbige Fläche ist genauso viel wert wie die gemusterte und steht für die Stille und das Innehalten nach japanischer Tradition. Die Balance zwischen Muster und Nicht-Muster ist entscheidend.²²

Den Färbeprozess haben Anilinfarben wesentlich vereinfacht, dennoch konnten die alten Pflanzenfarben nicht gänzlich verdrängt werden, da die dezente Schönheit natürlicher Farbstoffe heute wieder sehr geschätzt wird. Das Weberviertel Nishijin in Kyoto ist nach wie vor ein Zentrum der Textilkunst, wo sowohl handgewebte als auch mit Naturfarben gefärbte Stoffe und Kimonos angeboten werden (Hammitzsch, 1990, S. 816ff).

²²<http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/japanese-art-and-design-themes/i> Juni 2019

Schnittkonstruktion: Der formende Charakter der textilen Naht steht stärker im Vordergrund bei Konstruktionen die körpernah geschnitten sind. Die Einzelteile sind darauf ausgerichtet bestimmte, kulturdefinierte Körperteile zu betonen. In der europäischen Tracht trifft das z.B. auf das Frauenkostüm und sein eng geschnittenes Oberteil zu, welches in der „Wiener Naht“ eine optimale Schnitt- und Nahtführung findet. Die japanische Bekleidungsästhetik vermeidet demgegenüber die Betonung des Oberkörpers in körpernahen Formen. Der Nacken der Frauen allerdings ist Kristallisationspunkt jeglichen ästhetischen Empfindens und wird als ungemein attraktiv wahrgenommen. Der korrekt angelegte Kimono lässt deshalb auch die Nackenpartie frei, indem der Kragen weit in den Rücken geschoben wird. Die optische Taille wird beim Frauenkimono nach oben, an den Brustansatz versetzt und die gerade verlaufende Linie zwischen Schultern und Saum durch einen ausgepolsterten, 30-40cm breiten Obi ausgeglichen. Brust und Hüfte spielen keine Rolle und sind nur zu erraten. Der optische Bezug zwischen Brust, schlanker Taille und breiter Hüfte hat hier keine Bedeutung. Der Männerkimono gleicht in der Schnittkonstruktion dem Frauenkimono. Der Gürtel sitzt allerdings tatsächlich auf der Hüfte und ist nur wenige Zentimeter breit.

Wie bereits erwähnt ist der Schnitt eines Kimonos von geraden Linien dominiert, das bedeutet für die Naht, dass es keiner Rundungen bedarf die genäht werden müssen. Selbst die Ärmelrundungen werden nicht geschnitten, sondern an der Innenseite durch eine exakte Fältelung und eine spezielle fixierende Naht geformt. Die Schräge an beiden Vorderteilen kommt ebenfalls ohne Zuschnitt aus: Der überstehende Stoff wird gefaltet und in den angenähten Kragenteil gesteckt, so stabilisiert sich der Kragen, ohne zusätzlicher Stoffzuschnitte.

Es ist anzunehmen, dass der rote Kimono so zugeschnitten wurde, wie es für diese Kleidungsstücke üblich ist. Der schwarze Kimono verfügt nicht über diese markanten Details. Der Kragen ist schräg geschnitten, wie an den offenen Nähten erkennbar ist. Dies ist ein weiteres Indiz, dass es sich hier nicht um einen klassischen Kimono handelt. Die Tätigkeit des Zuschneidens bezieht sich in der klassischen Herangehensweise fast ausschließlich auf das Durchtrennen der Breitseite des Stoffes, wenn es sich um originale Stoffbreiten handelt. Diese Tatsache ist nähtechnisch von großer Bedeutung, denn alle Längskanten sind damit auch Webkanten. Die rechteckige Form aller Zuschnitte begünstigt eine

stoffsparende Umgangsweise, die in Japan von großer Wichtigkeit ist²³. Die acht Stoffteile werden wie folgt bezeichnet: sode: Ärmel, migoro: Vorder- und Rückenteil, okumi: Überlappung, eri: Kragen (**Abb. 21**). Das Ausgangsmaterial für das schwarze, kimonoähnliche Kleidungsstück²⁴ weist eine höhere Webbreite auf. An den offenen Nähten sind Stoffkanten sichtbar, wo bei traditionellen Kimonos Webkanten sein sollten. Außerdem steht der Verzicht auf die symbolisch aufgeladene, rückwärtige Mittellaht im Widerspruch zu traditionellen Kimonos und gibt dem Gedanken von Herrn Brix Raum, dass er nicht für ein japanisches Klientel hergestellt wurde.

Für kostbare Kimonos wurde die schmale Webbreite aus vorindustrieller Zeit beibehalten, denn sie ist eingebettet in ein komplexes System, welches sehr wesentlich für die gesamte Kimonokonzeption steht. Kimonos beziehen sich auf das Standardmaß des Stoffes, der in Rollen zu 12m Länge und 35-45cm Breite verkauft wird, der Hüftbreite des ursprünglichen Hüftwebstuhls der webenden Frauen entsprechend. Eine Furisode-Rolle hat eine Überlänge, und mehr Stoff als eine Hômongi-Rolle, da für die langen Ärmel größerer Stoffbedarf eingeplant ist. Die rechte Seite des Stoffes liegt immer innen, das zu wissen ist dann von Vorteil, wenn rechte und linke Stoffseite wenig Unterschiede erkennen lassen. Außerdem ist der Stoff so vor Verschmutzung geschützt. Das Maßnehmen erfordert nur wenig Zeit, denn körperliche Besonderheiten wie Körpergröße und Körperfülle werden nicht berücksichtigt, da mit dem Obi überschüssige Längen mit Querfalten unter dem Obi reguliert werden können. Mit der Entscheidung für den passenden Stoff ist auch die Auswahl der Stoffmusterung zu treffen. Die Grenze des Wünschbaren liegt einzig in der Finanzierbarkeit. So wird jedoch jeder Kimono zu einem Einzelstück, ganz im Gegenteil zur einheitlichen Schnittführung. Für eine gesamte Ausstattung eines exklusiven Kimonos inklusive Getas (traditionelle Schuhe), Tabis (dazu passende Socken), Obi und Obijime (Kordel) und Haarschmuck, anderer Schmuck ist verpönt, können bis zu 20.000€ veranschlagt werden. Gebrauchte Seidenkimonos sind im Versand auch um 200 – 300€ erhältlich.

²³In diesem Zusammenhang muss der Begriff „mottainai“ erwähnt werden. Für die japanische Gesellschaft steht dieses Wort sehr zentral für den Umgang mit aller Materialität, nicht nur für jenen mit Textilien. Vor den großen wirtschaftlichen Erfolgen Japans lebte die Bevölkerungsmehrheit mit sehr begrenzten Ressourcen. Verschwendung wurde nicht akzeptiert und in allen Lebensbereichen mit Hilfe verschiedenster Strategien zu vermeiden versucht. So sind die Tatami-Matten mit den Maßen 180 x 90 cm genormt. Die japanischen Häuser sind auf diese Maße ausgelegt.

²⁴Mit großem Dank an Walter Bruno Brix, der mit Kennerblick den schwarzen Kimono als Exporttextil des seit Mitte des 19. Jahrhunderts bestehenden Warenhauses Takashimaya identifizierte. Takashimaya ist im hochpreisigen Segment vertreten und bietet japanische Kultur für viele Bereiche, nicht nur im textilen Sektor.

Die Form der Stoffzuschnitte bedingt in gewisser Weise die Nahtsetzung. Obere Schulternähte sind bei traditionellen Kimonos beispielsweise nicht vorhanden, da der Stoff von der vorderen unteren Kante bis zur rückwärtigen unteren Kante in einem Stück geführt wird. Gleiches gilt für die Ärmel, ohne Schulternaht wird nur die untere Ärmelkante zusammengenäht. Auch dies unterscheidet den schwarzen Kimono von den klassischen Pendants. Seine Ärmel haben eine Naht an der unteren wie an der oberen Kante.

Die Nahtverbindung zwischen Vorder- bzw. Rückenteil mit den Ärmeln verläuft nicht über die gesamte Länge, sondern nur über den oberen Teil der Ärmelöffnung. Bei beiden Kimonos sind dies 20-24cm von der Schulterhöhe zur Vorderseite und genauso viel zur Rückseite hin. Auch an der Naht zwischen Vorder- und Rückenteil bleibt unterhalb der Ärmelnaht ein Stück, 11cm beim Uchikake, 7cm beim schwarzen Kimono offen. Dies ist wichtig, damit der Obi ordnungsgemäß angelegt werden kann und dennoch genügend Bewegungsfreiheit gestattet. Den Übergang von Naht zur Öffnung markiert ein „Riegel“. Nähtechnisch keine unübliche Vorgangsweise, aber im japanischen Kontext ist dieser „Riegel“ von besonderer Bedeutung. Die Ärmelinnenseite ist bei Frauenkimonos immer bis zur unteren Ärmelkante offen, Männerkimonos sind nach oben hin ein wenig geschlossen. An diesen Ärmelöffnungen ist das Futter sichtbar, das farblich immer mit dem Oberstoff harmoniert²⁵.

Neuere Kimonos werden auch aus Kunstfaserstoffen mit Maschinnähten gefertigt, die aber mit der Qualität traditioneller Seidenkimonos nicht Schritt halten können. Die Kostbarkeit des Grundmaterials ist mitverantwortlich für das oberste Prinzip in der Kimonoherstellung, den Stoff so wenig wie möglich zu beschneiden oder zu beschädigen.²⁶ Eine derartige Sichtweise im Umgang mit zu verarbeitendem Material ist in der westlichen Moderne nicht zu erkennen, die die Kleinteiligkeit im Zuschnitt präferiert und so eine körpernahe Silhouette ermöglicht, dabei aber große Mengen an unwiederbringlich verlorenem Stoffverschnitt produziert.²⁷

²⁵<https://kimono-kimono.de/kimonoaermel-sode-6-wichtige-merkmale/> zuletzt: Juni 2019

²⁶<http://www.wodefordhall.com/kosode.htm> zuletzt: Mai 2019

²⁷Die für den Kimono so bezeichnende gerade Schnitfführung stammt daher, dass in prähistorischen Zeiten keine Felle für Bekleidungszwecke eingesetzt wurden. Die Form der Tierfelle veranlasste die Menschen diese mittels kleiner Einschnitte an deren Bedürfnisse anzupassen. Die Herleitung eines Bekleidungsstücks mit der Ausgangslage des „textilen Rechtecks“ gelangt zu ganz anderen Ergebnissen, wie jene, die sich auf die Ableitungen aus der Verwendung von Tierfellen bezieht, auch wenn in Folge Gewebe eingesetzt wird.

Die Nähte: Bei allen hochpreisigen Kimonos ist davon auszugehen, dass sie von Hand genäht sind. Die Handnaht ist wie ein Markenzeichen und wirkt immer wertsteigernd, vor allem in Kombination mit stimmigen Stickereien. Über die Nähte des roten Uchikake bleibt dennoch einiges im Ungewissen, da nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass alle Nähte Handnähte sind. Die mittlere Rückennaht erweckt den Anschein, als wäre sie mit Maschine genäht. Um die Metallstickereien fest zu verbinden wäre diese Annahme auch plausibel genug. Alle anderen Nähte scheinen aber tatsächlich von Hand ausgeführt und sind unsichtbar. Unsichtbar meint, dass Oberstoff und Futterstoff miteinander verstürzt gearbeitet sind. Die Naht ist in diesem Fall nicht sichtbar, weil innenliegend. Verstürzte Nähte sind auch in der europäischen Schneiderei keine Seltenheit, das Besondere an der japanischen Naht ist allerdings, dass selbst die unsichtbare, verstürzte Naht in einer Falte verborgen gearbeitet ist (**Abb. 22**). Diese Art des „Unsichtbar-machens“ wird als „Kise“ bezeichnet und ist essentiell bei der Verarbeitung zu traditionellen Kimonos²⁸. Diese Falte ist ungefähr einen Zentimeter tief und verdeckt die Naht und mögliche Ungenauigkeiten in der Ausführung. Fest gebügelt und haltbar hat diese Art der Nahtsetzung einen entscheidenden Vorteil: Bei Bedarf stehen insgesamt zwei Zentimeter mehr Stoff zur Verfügung, die sich in der Falte verbergen. Primär steht allerdings das Verbergen der Naht im Zentrum. Jede Naht am roten Kimono ist mit der Kise-Falte ausgeführt, selbst die gerundete untere Ärmelnaht. Sehr augenfällig ist, dass es keine Möglichkeit gibt, in das Innere des Kimonos zu blicken, um die Nähte direkt zu sehen.

Um dennoch Aussagen über die Naht treffen zu können, müssen die verstürzten Nähte an beiden Stofflagen ein wenig gedehnt werden. Untrügliches Unterscheidungsmerkmal einer verstürzten Handnaht ist, dass von außen betrachtet nur ein Faden sichtbar ist, der von einer Stofflage in die andere wechselt. Der Wechsel erfolgt aber nicht im 90° Winkel, sondern ist ein wenig schräg versetzt. Im Gegensatz dazu sind bei der verstürzten Maschinnahat zwei Nähfäden zu erkennen, die gemeinsam die Stoffseite wechseln. Routinierte Schneider/innen lassen keinen Unterschied in der Regelmäßigkeit der Stichlängen zu Maschinnähten erkennen, das bedeutet, dass die regelmäßigen Stichlängen kein Garant für Maschinnähte sind. Am roten Kimono sind Handnähte mit größeren Stichlängen von bis zu einem Zentimeter die Regel. Es stellt kein Problem dar, die Stofflagen zu dehnen, denn die Nähte sind relativ locker ausgeführt, das heißt, es ist immer noch ein wenig „Spiel“ in der Naht,

²⁸Mit Dank an Herrn Brix für diesen Hinweis.

zusätzlich zur Kise-Falte. Der Nähfaden ist naturgemäß im selben Rotton gehalten wie Oberstoff und Futter. Nur an zwei Stellen findet sich ein weißer Nähfaden: entlang des wattierten Saums und am Einschlag des vorderen Krageneendes.

Die Restauratorin im Weltmuseum, Frau Mag.^a Pönighaus-Matuella wies auf eine kurze Sequenz in YouTube hin, die die japanische Art zu nähen verdeutlicht²⁹. Äußerst sehenswert erklären die beiden Videos, wie die Haltung und Führung der Nähnadel zu sein hat, um möglichst schnell lange gerade Strecken mit Vorstichen zu nähen. Der ausschließliche Einsatz von Vorstichen ist im Endergebnis sichtbar, wie diese Vorstiche allerdings zustande kommen, zeigen die beiden Filme recht einprägsam. Damit erklärt sich auch die Arbeitsweise an niedrigen Tischen beinahe auf Bodenniveau, denn nicht nur Fingergeschicklichkeit ist notwendig, sondern auch der Einsatz der Zehen zum Halten des Stoffes im Nahtverlauf wird demonstriert. Diese Art zu nähen lässt sich nur an gerade verlaufenden Nähten einsetzen, ist aber ungemein effizient. Die Verwendung spezieller Nähutensilien ist natürlich von Vorteil.³⁰ Neben den besonders schlanken Nadeln ist ein Fingerring (japan. „yubiwa“³¹) notwendig, der am rechten Mittelfinger am zweiten Fingerglied sitzt. Wie ein Fingerhut dient er dazu, die Nadel weiter zu schieben. Die Regelmäßigkeit der Stichlängen ermöglicht erst die schnelle Bewegung der Stofflagen, deren Abstände von Daumen und Zeigefinger kontrolliert werden.

Herr Brix betonte die Arbeitsweise und die implizite Grundhaltung dahingehend, dass der Nähfaden nicht von der Spule geschnitten, sondern zuerst die gesamte Länge der Naht genäht wird. Erst danach erfolgt das Anpassen des Fadens an die Länge der jeweiligen Naht durch mehrmaliges Hin-und Herschieben des Stoffes. Dieses Hin-und Herschieben der Stofflagen am Nähfaden hat zur Folge, dass sich keine Kräuselungen durch zu kurz genommenen Faden bilden. Das Ergebnis ist eine glatte, regelmäßige Vorstichnaht. Das Abschneiden des Fadens erfolgt erst, wenn der optimale Fadeneintrag gewährleistet ist. Danach werden die beiden Enden des Fadens verknotet, aber nicht zu knapp am Stoff, um auch hier die Kräuselung zu vermeiden. Die Vermeidung jeglicher Verschwendung geht sogar

²⁹<https://youtu.be/DNKT628BDq4> , <http://kimokame.com/> , beide zuletzt: August 2019

³⁰Für das Nähen eines Kimonos von Hand werden in entsprechenden Internetportalen Profi-Nähadeln empfohlen, die sich dadurch auszeichnen, dass sich feine Seide sehr gut nähen lässt, weil sie ein kurzes, feines Nadelöhr besitzen, welches den Seidenstoff nicht unnötig beschädigt. Die Länge der Nadeln ist mit 39,4mm sehr handlich und erlaubt, die Vorstiche sehr wenig und zügig auszuführen.. <https://kimono-kimono.de/masse-von-japanischem-kimonostoff/> zuletzt: Juni 2019

³¹Dank der Auskunft von Herrn Brix.

soweit, dass die Nähfäden korrekt gearbeiteter Kimonos für das Prozedere des Waschens aus dem Stoff gezogen, ebenfalls gewaschen und getrocknet werden, um sie hernach wieder zu verwenden.

Wenn alle Nähte an einem Kimono nach innen gewendet, d.h. verstürzt gearbeitet sind, stellt sich die Frage, wie die letzte Naht, von außen, geschlossen werden kann. Durch seine fachspezifische Ausbildung in Japan konnte Herr Brix auch hier weiterhelfen. Die Stofflagen werden so auf einander gelegt, wie sie von der Außenseite im Endergebnis zu sehen sind. Um die Kise-Falte einzuhalten, liegen die Stofflagen Bug auf Bug, Stoffkanten nach innen gelegt. Mit dem Zeigefinger wird eine Stofflage ca. einen Zentimeter nach hinten geklappt, sodass die Nahtlinie entlang der umgeklappten Linie verläuft. Mit ein wenig Abstand zu dieser Kante kann nun so genäht werden, dass der Nähfaden auf der Stoffinnenseite geführt und nur in Stichlängenabstand die Stofflage wechselt. Auch hier ist es wichtig, dass der Nähfaden genug „Spiel“ hat, damit er erst nach Vollendung der Naht mit dem Hin-und-Herschieben in die richtige Position gebracht wird.³²

Der Uchikake ist so genäht wie beschrieben, ausschließlich mit Vorstichen (und eventuell einer Maschinennaht in der rückwärtigen Mitte). Das Nähbild des schwarzen Kimonos stellt sich ganz anders dar, unterscheidet sich dahingehend sogar grundlegend. Obwohl auch nur von Hand genäht, finden sich an vielen Stellen Saumstiche, die, offensichtlich von der rechten Seite genäht, der tradierten Art nicht entsprechen. Die Saumnähte sind teilweise auch sehr sorgfältig ausgeführt, an manchen Stellen sind sie aber auch als Reparaturenähte zu identifizieren, da mit unterschiedlichem Fadenmaterial vorgegangen wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass auch der schwarze Kimono ursprünglich mit der Kise-Faltennaht ausgeführt wurde und nachträglich viele Reparaturen erforderlich waren. Es ist davon auszugehen, dass dieser Kimono nicht repräsentativ für die japanische Art zu nähen ist, abgesehen von seinen schnitttechnischen Besonderheiten. Sein Zustand zeugt von einer bewegten Geschichte, die aber vermutlich nur wenig mit originärer japanischer Textiltradition zu tun hat.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass alle Kimononähte mit Vorstichen ausgeführt sind, da nur diese Stichart das leichte Zertrennen in Einzelteile

³²Eine ähnliche Vorgehensweise wird im europäischen Kontext als „blinde Naht“ bezeichnet.

ermöglicht. Die Nähte am traditionell gearbeiteten Kimono sind temporärer Art, da sie potentiell jederzeit und relativ einfach getrennt werden können.³³ Die Kesa, das japanische Mönchsgewand, wird demgegenüber mit Rückstichen genäht. Das Mönchsgewand wird mit Reparaturnähten in Stand gehalten, ein Zertrennen in Einzelteile ist nicht vorgesehen, solange das Textil repariert werden kann. Diese Tatsache, dass Kimononähte in doppeltem Sinn unsichtbar gearbeitet werden, bedeutet nicht, dass Nähte unwichtig wären. Das Gegenteil ist der Fall, sie sind präzise an die Erfordernisse des Bekleidungsganzen abgestimmt. Die Naht steht im Einklang mit den über Jahrhunderte entwickelten Bedeutungszusammenhängen. Herr Brix wies in diesem Zusammenhang auf den Umstand hin, dass diese Nähtradition vermeintlich mit dem Attribut der Achtsamkeit belegt ist. Diese romantisierende Zuschreibung lässt aber die Realität vermissen, in der sich alle Personen befinden die mit dem Zusammennähen von Kimonoteilen beschäftigt sind. Zuallererst geht es darum für den eigenen Lebensunterhalt zu sorgen, beziehungsweise das Einkommen der Familie zu sichern. Wie weiter unten ausgeführt sind die Erwerbsbedingungen oft prekär, da die Auftragslage nie gesichert ist. In derartigen Arbeitsverhältnissen sind, wie in Europa, zum Großteil Frauen anzutreffen.

Handwerk und Mode: In Japan genießt das Kunsthandwerk nach wie vor große Wertschätzung und die hohen Textilpreise honorieren verdientermaßen sowohl meisterhaftes Können als auch technische Versiertheit und die Wahrung der Tradition, die möglicherweise auch als Gegenpol zur technologischen und wirtschaftlichen Stärke Japans zu sehen ist. Obwohl die Vorteile des westlichen Bekleidungsstils, die relative Unkompliziertheit und Bewegungsfreiheit sich einen sicheren Platz im japanischen Alltag erobert haben, wirken die traditionellen Stile und die Sensibilität im Umgang mit Bekleidung noch immer sehr stark. Der westliche Stil ist seit den 1870er Jahren, beginnend mit der Hut- und Schuhmode, in Japan sehr präsent, wird aber meist modifiziert getragen. Japanische Designer wie Yamamoto, Miyake, Kawakubo oder Watanabe prägen ihrerseits seit Jahrzehnten die

³³Die Vorstichnaht ist Bedingung für die einfache Zertrennung in Einzelteile. Traditionell erfolgt dies zum Zweck der Reinigung eines Kimonos. Er wird zertrennt, gewaschen und gespannt und wieder zusammengeätzt. Im Zuge dessen kann auch eine Umfärbung vorgenommen werden. Da beim Zuschnitt kein Verschnitt anfällt, ließen sich die Einzelteile zum Originalstoff von 12m Länge und 40cm Breite zusammensetzen. Dieses Prozedere wird in Japan mit „araihari“ bezeichnet. <https://kimono-kimono.de/kimono-abc/> zuletzt: Juni 2019

internationale Modewelt in ihrem Versuch alles Überflüssige wegzulassen, um das Wesentliche zur Geltung zu bringen. Das Ansinnen sich auf das Wesentliche zu konzentrieren tritt auch im Kimono deutlich zutage. Die Grundlage, der Kimonoschnitt, ist schlicht und seit Jahrhunderten beinahe unverändert. Möglicherweise eröffnet die geringe Variabilität in der Form einen umso größeren Reichtum an Bedeutungszuschreibungen, die mit der Tradition nicht vertraute Personen schier überfordert.

Der Kimono als unbestrittenes Markenzeichen Japans ist noch immer aktuell.³⁴ Der sich über Jahrhunderte herauskristallisierenden Silhouette eignet eine ungewöhnliche Beständigkeit, vor allem was seinen Symbolcharakter betrifft. Die Qualität eines Kimonos in Verarbeitung und Material war schon immer einem Statussymbol gleichzusetzen. Das hat sich auch in den 150 Jahren nicht geändert in welchen der westliche Kleidungsstil an Einfluss gewann und die traditionelle Bekleidung als konservativ gebrandmarkt wurde. Der Kimono als komplexes Kulturgut in seiner hochwertigsten Form verhielt sich Neuerungen oder Innovationen betreffend erstaunlich resistent.

Die Abhängigkeit der Handwerker vom Kaiserhof und die sich Ende des 18. Jahrhunderts abzeichnende tiefe sozioökonomische Krise führte zum Niedergang des künstlerischen Handwerks (vgl. Berndt, 1975: S. 81ff). Die handwerklichen Kenntnisse waren von enormer Perfektion, eine Perfektion, die sich die Bevölkerungsmehrheit nicht leisten konnte. Das Handwerk hat dennoch überlebt und das Wissen um die Fertigung und Gestaltung eines Kimonos sind noch vorhanden. Die aktuelle Situation jener Handwerker/innen ist allerdings prekär und von existentiellen Nöten geprägt. Die Auftragslage stagniert, die geleisteten Arbeitsstunden können kaum entlohnt werden, zumal der Arbeitsaufwand jedes Bereichs in der Kimonoherstellung sehr hoch ist. Die Spezialisierung und extrem verfeinerte Kenntnis jeden einzelnen Bereich betreffend, z.B. das Weben oder das Färben, wirken sich negativ auf die Reaktionsschnelligkeit aktuelle Trends betreffend aus (vgl. Cliffe, 2017: S. 152). Bessere Chancen für den Weiterbestand eines Handwerksunternehmens werden jenen zugestanden, die eine breitere Palette an Kenntnissen anzubieten imstande sind.

³⁴Erwähnt werden muss die Tatsache, dass Kimonos bis zur „Demokratisierung“ der Bekleidung in ihrer exaltierten Form nur für wenige Prozent der Bevölkerung leistbar waren. Die Bevölkerungsmehrheit war auf traditionelle Pflanzenfasergewebe angewiesen, die kaum erfasst oder dokumentiert sind (vgl. Durston, 2012: S. 34).

Cliffe interviewte Personen in Japan, die mit der Herstellung von Kimonos beschäftigt sind. Jene, die auf eine traditionelle Herstellung spezialisiert sind, die Herstellung des Seidenfadens, das Weben am Handwebstuhl, das Färben und die Musterung, das mehrmalige Dämpfen des Gewebes zwischen den Arbeitsschritten und das Nähen, klagen über die Auftragslage, die sich seit den 1980er Jahren, mit der japanischen Wirtschaftskrise, beständig verschlechtert hat. Als Beispiel soll hier Morioka Masahiro genannt werden, ein Kimonoschneider mit derzeit vier Auszubildenden (vgl. Cliffe, 2017: S. 146). Die Ausbildung dauert fünf Jahre. Im ersten Monat wird ausschließlich die Haltung von Nadel und Gewebe mit der richtigen Stichführung geübt. Im ersten Jahr kann ein Unterkimono genäht werden, ein Nagajuban, danach erste einfache, ungefüttete Kimonos. Am Ende des zweiten Ausbildungsjahres wird mit dem Nähen eines gefütterten Kimonos begonnen.

Morioka Masahiro ist sich sicher, dass das erste Jahr das härteste ist, weil es die zukünftigen Kimonoschneider und Schneiderinnen mit den strengen Regeln und einer disziplinierten Haltung konfrontiert. Es wird viel verlangt und schlecht bezahlt und die Füße schmerzen, bis sich die Neulinge an die Arbeitsweise mit gekreuzten Beinen an niedrigen Tischen sitzend gewöhnt haben. Die fehlende soziale wie auch finanzielle Wertschätzung dieser Tätigkeit macht sie nicht besonders begehrt. Vermutlich ist die Ausübung des Kimonoschneiderhandwerks jenes, welches am wenigsten Attraktivität besitzt. Die zu einem Kunstwerk verwebte Seide lässt sich bewundern, die kunstvolle Yuzen-Technik der Stoffverzierung wird noch immer hoch geschätzt, die Kimonoschneider/innen hingegen müssen sich dem Vorgegebenen unterordnen, zumal der Grundschnitt nur wenig Varianten zulässt, aber dennoch erstklassige Perfektion verlangt. In den 1920er Jahren wurden in Morioka Masahiros Unternehmen hundert Lehrlinge ausgebildet, 1960 waren es immerhin noch sechzig, jetzt sind es vier. Masahiro versucht die traditionelle Kimonoherstellung nicht als das zu sehen, was sie vermeintlich ist: das unveränderliche Endprodukt einer langen Geschichte. Er experimentiert mit Schnitten, die eine leichtere und unkompliziertere Trageweise ermöglichen und ist dem Gedanken nicht abgeneigt, die rückwärtige Mittelnaht nicht mehr als unumstößlich zu betrachten (vgl. Cliffe, 2017: S. 145ff).

Eine Flexibilisierung Material und Verarbeitung, Musterung und Trageweise betreffend und eine gewisse Anpassung an den gegenwärtigen Lebensstil lässt den Kimono weiterleben, so der Tenor Sheila Cliffes (2017: S. 146). Die Dreißig-Jährigen sind dem Tragen eines Kimonos nicht abgeneigt, im Gegenteil, die japanische Kultur

hat einen beträchtlichen Stellenwert, aber Kimonos müssen leistungsfähig sein und das schließt Verarbeitungsmethoden mit ein, die aus traditioneller Sichtweise undenkbar sind. In den Billigsegmenten ist diese Vorgangsweise schon üblich, der Wert hochpreisiger Kimonos wird demgegenüber weiterhin nach dem Umfang der Handarbeit bemessen.

In ein kulturelles System wie das japanische einzutauchen, das den Bezugsrahmen für die textile Naht bildet, ist ein umfassendes Unterfangen, das in der vorliegenden Arbeit nur ansatzweise möglich ist. Dennoch ist es notwendig, den Spannungsbogen der japanischen Kultur im Auge zu behalten, der sich so prägend auf die Entwicklung eines so markanten Kleidungsstücks wie dem Kimono auswirkte. Im Zusammenhang mit der Bekleidungs-Tradition und dem traditionellen Handwerk wird immer wieder auf die Schönheit der einfachen Dinge verwiesen, denen ein besonderer Stellenwert beigemessen wird. Nicht nur als geistige Haltung, sondern als umfassendes philosophisches Gedankengebäude ist „wabi-sabi“ zu sehen. Den Tee-Zeremonien Rikyûs (16. Jahrhundert) entstammten erste Anregungen zu den metaphysischen, geistigen und moralischen Prinzipien des „wabi-sabi“, welches oft als das „Zen der Dinge“ bezeichnet wird. Einfachheit, Natürlichkeit, Unvollständigkeit und Vergänglichkeit kennzeichnen diese Haltung, wie in gewisser Weise auch jede handwerkliche Tätigkeit (vgl. Koren, 1997: S. 30).

3.2 Westafrikanische Bandgewebe: Kente-Textilien

Textilien aus Westafrika: Von der allgemeinen Aufmerksamkeit etwas vernachlässigt und gleichsam hinter dem mit afrikanischer Kunst paradigmatisch assoziierten Skulpturenreichtum stehend, bietet die Welt der afrikanischen Textilien eine unerschöpfliche Quelle der Faszination. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Raffia-Gewebe aus dem Kuba-Königreich in Zaire durch Klee und Matisse einem breiteren Publikum bekannt (vgl. Clarke: 2002, S. 46). Die Forschung, afrikanische Textilien betreffend, hat sich seit diesen Tagen deutlich intensiviert, dennoch scheint ein erstaunlich umfangreiches Reservoir an textilen Praktiken jede Menge offener Fragen zu hinterlassen, vor allem was die Rezeption und den Stellenwert alles Textilen anbelangt. Die Allgegenwärtigkeit des Textilen prädestiniert dieses Medium dazu, mehr zu vermitteln, als es die bloße Schutzfunktion vermag. Individueller Ausdruck und lebendiges, weil „lesbares“ Statement einer sozialen Gemeinschaft haben die Designs der Bandgewebe seit ihren Anfängen begleitet. Diese Lebendigkeit hat sich der textile Sektor bewahrt, vielerorts im Gegensatz zur skulpturalen Kunst. Der Einzug in elaborierte europäische Kunstkreise hat die Welt der Skulpturen in gewisser Weise vom Handwerk, seinen Wurzeln, abgetrennt (vgl. LaGamma: 2008, S. 8). Textilien fielen diesem vermeintlichen „Aufstieg“ weniger stark anheim und sind immer noch „lebendiges“ Handwerk.

Als Bandgewebe werden Textilien bezeichnet, die aus Einzelbändern zusammengesetzt sind. Die Anzahl der Bänder variiert, die Größe des Gesamttextils ebenso. Sie dienen nicht nur als Bekleidungstextil, sondern auch zur Wohnraumgestaltung. Da die Einsatzmöglichkeiten sehr vielfältig sind, zeigen sich Unterschiede in der Ausführung. Webtechnisch gibt es ebenfalls große Unterschiede und die Breite der Einzelbänder reicht von wenigen Zentimetern bis zu 25cm und mehr. Die Farbzusammensetzung in westafrikanischen Bandgeweben kann durchwegs als bunt bezeichnet werden. Ghanaische Kente-Textilien unterscheiden sich sowohl webtechnisch wie auch farblich und sind leicht zu identifizieren. Die markante Farbgebung differiert an Intensität und Feinabstimmung im Einzelstück, ist aber dennoch als eigenständig erkennbar.

Bis heute hat sich an der Art, wie Kente-Textilien getragen werden nichts geändert. In einer Wickeltechnik wird die erste Hälfte des Textils um den Körper geschlungen, während der Rest von vorne über die linke Schulter geschlagen wird, ähnlich einer römischen Toga. Doch auch bei der römischen Toga zeigt sich unsere Unkenntnis und wir sind mit einer optimalen Faltenlegung nicht vertraut. „Die Unfähigkeit, die Wickelkleidung in ihrem Wesen zu erfassen, gipfelt zumeist darin, diese als primitiv abzutun“ (Bönsch, 2001: S. 47). Die Perfektion und Kreativität, die der gewickelten Kleidung eigen ist, kann heute kaum noch nachvollzogen werden. Mit Raffinesse wird eine optimale Fixierung am Körper erzielt, die trotzdem große Bewegungsfreiheit zulässt. Üblicherweise sorgt die Wickeltechnik für ausreichenden Halt, sodass sich ein Gürtel erübrigt. Die Verwandtschaft zur griechischen Wickel- bzw. Drapierkunst kann nicht geleugnet werden. In der griechischen Kultur war das Webstück als selbständiges und unverletzbares Rechteck zu klassifizieren, dessen Rechtwinkeligkeit der Außenkontur sich bis ins Innerste, dem rhythmischen Aufeinandertreffen von Kett- und Schussfaden, fortsetzt. Das griechische Menschenbild gipfelt in der Betonung seiner Freiheit und manifestiert sich in ebendiesen gewickelten Formen, um die Persönlichkeit der/des Trägerin/s zur Geltung zu bringen. Jedes Anlegen des Himations forderte die Freiheit in der Gestaltung des Kleidungsstücks heraus und konnte als Unikat bezeichnet werden. (vgl. Bönsch, 2001: S. 17ff). Ungenähtes verlangt Hingabe und Geschicklichkeit, eröffnet damit aber auch ein Stück Freiheit. Freiheit von einer durch die Schnittführung vorgegebenen Trageweise. Möglicherweise findet sich darin ein triftiger Grund, diese Art der Kleidungsgestaltung über die moderne Konfektionsmode hinaus beizubehalten.

Die Eigenschaften des Gewebten setzen sich auch in der Kente-Kleidung bis zur Trageweise fort. Vor allem bei Männern wirkt das Kente-Gewand sehr opulent und voluminös. Kente-Gewebe werden nicht geschlechtsneutral genutzt, Spezialist/innen wissen um die Unterschiede. Gelegentlich wird unter dem Kente-Gewand ein T-Shirt oder Hemd getragen. In der Trageweise spiegelt sich eine Offenheit für Neues, eine Lust am Experimentieren. Ashanti-Frauen kombinieren oft die ursprünglichen Kente-Gewebe mit westlicher Kleidung, versetzen Teile der Tradition in aktuelle Zusammenhänge. Sehr häufig werden die traditionellen Gewänder mit üppigem Goldschmuck als Ausdruck von Wohlstand getragen. Kente-Kleidung symbolisiert bis zu einem gewissen Ausmaß noch immer das Bekenntnis zu

kulturellem Nationalismus und der Pan-Afrika-Bewegung. Der erste Präsident Ghanas, Kwame Nkrumah, erhob den Kente-Stil in den Rang einer Staatstracht. Auch wenn sich Nkrumah nicht lange an der Macht halten konnte, so ist der Stellenwert der Kente-Bekleidung als Symbol für afrikanische Identität weiterhin sehr lebendig (vgl. Clarke, 2002: S. 68ff).

Zustandsbeschreibung: Das gewählte Textil aus dem Weltmuseum Wien entspricht in seiner Farbigkeit dem üblichen Farbkanon ghanaischer Kente-Textilien und ist in eher hellen Tönen gehalten: Gelb, welches sehr an Gold erinnert, helles Grün, Magenta, dunkles Blau und Schwarz (**Abb. 23**). Die einzelnen Bänder sind erkennbar mit Handnähten aneinandergenäht. Ohne Stickerei oder sonstiger Verzierungen wirkt das Textil außerordentlich lebendig. Die Musterung in ihrer Gesamtheit kommt ausschließlich durch die Aneinanderreihung der einzelnen Bänder zu tragen. Die Webenden und die Webkanten sind nicht versäubert, das heißt, die Kanten sind weder umsäumt noch in einer anderen Art vor Abnutzung oder Ausfransung geschützt. Es ist die einfache, schlichte, regelmäßig gearbeitete Webkante zu sehen. An den Webenden sind die letzten Schussfadeneinträge etwas dichter gearbeitet. Die spezielle Art des Gewebes führt dazu, dass die Webenden kaum ausfransen. Die Kettfäden sind auf 1,2cm Länge gekürzt, ohne weiterer Sicherung vor Auflösung.

2013 gelangte das Textil in den Bestand des Weltmuseums und wird seither gerollt mit einer Lage Seidenpapier als Zwischenschicht aufbewahrt. Das Alter des Objekts ist nicht bekannt, wird aber von der zuständigen Restauratorin³⁵ auf ca. 40 bis 50 Jahre geschätzt. Das Textil ist in einem einwandfreien Zustand, es sind weder Flecken noch Beschädigungen erkennbar. Möglicherweise kam es aus einem Erstbesitz direkt zur Aufbewahrung ins Museum.

Die Bezeichnung „Kente“ hat ihren Ursprung in den westafrikanischen Flechtarbeiten und manche Kompositionen erinnern noch stark daran. Es ist im Allgemeinen kein spezielles Muster erkennbar, die Struktur vermittelt eher den Eindruck eines Flirrens in heißer Luft oder eines sich wiederholenden Summens. Die Kett- und Schussfäden bilden ein sich immer wieder unterbrechendes Streifenwerk, so, als ob das Kente-Prinzip im Kleinformat wiedergegeben wäre. Diese Art der Musterung wechselt mit einfachen breiten Längsstreifen und resultiert aus den Farben der Kettfäden: Rot,

³⁵Nach Auskunft von Frau Mag.^a Poenighaus-Matuella

Grün und Gelb. Im einzelnen Band lässt sich die Gliederung in Kettfaden-dominierte Streifenbildung und einer komplexeren Musterung gut erkennen. Diese einzelnen Abschnitte sind mit weißen Schussfäden gekennzeichnet, die dreimal über die Webbreite geführt werden. Alle 15cm wechselt Streifendesign mit Musterdesign ab. Die Einzelbänder werden in den Musterabschnitten versetzt aneinander genäht, sodass ein Abschnitt mit einfachen Streifen neben einem mit komplexem Muster zu liegen kommt. Allerdings lässt sich nicht von einer strengen Regelmäßigkeit sprechen, denn in manchen Teilen wiederholen sich gleiche Musterabschnitte. 12 Bänder bilden in dieser Art das zu untersuchende Textil mit den Maßen 118 x 173cm. Neben der Gliederung im Einzelband ist im ganzen Kente-Textil ebenfalls eine spezielle Musterführung zum Längsabschluss hin zu erkennen. Schon in der Webe des Einzelbandes wird das berücksichtigt. Jedes Band beginnt und endet mit fünf komplexen Musterabschnitten nacheinander, die aber nur über je fünf Zentimeter geführt sind. Im Gesamttextil erscheinen die Enden damit sehr quirlig und dicht.

Als Vergleichsobjekt dient ein Bandgewebe aus Mali. Als Khasa (oder Kaasa) bezeichnet, wird sie vom Fulani-Stamm hergestellt (**Abb. 24**). Sie ist aus 6 Bändern mit einer Webbreite von je 20,5cm zusammengesetzt. Farblich unterscheidet sich das Gewebe deutlich: Vermutlich ungefärbte helle Schafwolle bildet den dominierenden Grund, während die zarte linienartige Musterung aus ebenfalls ungefärbter dunkler Wolle eingewebt ist. Nur wenige Akzente in Dunkelrot und Ocker wurden eingearbeitet. Nach dem Weben vervollständigen weiße punkartige Stickereien aus Baumwollgarn die Mustergestaltung. Rote und schmale braune Schussstreifen, die sich über die gesamte Breite des Textils erstrecken, wirken wie eine Gliederung zum Rand hin. Der Randabschluss in Längsrichtung ist nicht mehr deutlich erkennbar, war aber ursprünglich vorhanden. Es sind nur noch Reste von einem dunkelbraunen Abschluss erhalten, der mit grauem Faden angenäht wurde. Die Breitseite weist ebenfalls eine Besonderheit auf. Die Kettfäden wurden so ineinander verdrillt, dass sie einen kordelartigen Abschluss bilden. Die Kordel verläuft über alle 6 Bänder hinweg. An jedem Übergang zum nächsten Band ist eine kurze zusätzliche Kordel mit Fransen eingehängt. Mit einer Länge von 270cm und einer Breite von 126cm übertrifft sie die Maße des Kente-Gewebes bei Weitem. Von seiner Materialität, kratziger Schafwolle, und den Maßen her, scheint das Textil aus Mali eher die Funktion einer Decke zu erfüllen. Außer den unkenntlichen Randabschlüssen an der

Längsseite sind ebenfalls keinerlei Beschädigungen sichtbar. An einer Längskante wurde an der Rückseite ein Vorhangband von Hand angenäht, das auf eine Verwendung in nicht ursprünglichem Kontext hinweist. Möglicherweise gelangte auch dieses Objekt nach dem Erstbesitz in museale Obhut.

Geschichtliche Hintergründe: Handeltreibende Stammesgesellschaften transportierten über Jahrtausende nicht nur Waren zwischen Empfangenden und Herstellenden, sie waren auch Überbringer neuer Einflüsse und Moden in die Textilproduktion. Es war nicht ungewöhnlich, dass regional spezifische Textilien exportiert wurden und so in neue Bedeutungszusammenhänge gelangten. Schon für die Zeit der Phönizier, im 10.–8. Jahrhundert v.u.Z., konnten Handelsbeziehungen mit dem nördlichen Afrika nachgewiesen werden. In den folgenden Jahrhunderten intensivierten sich die Tätigkeiten der Händlerschaften im westlichen Afrika. Im 7. Jahrhundert, nach dem Zusammenbruch des weströmischen Imperiums, waren große Karawanen in den Nord-Süd-Handelsrouten unterwegs (vgl. Gilfoy, 1992: S. 83ff)³⁶. Oftmals wird der Einfluss auf die Textilproduktion unterschätzt, der von der Kolonialisierung ausging. Beginnend mit der Besiedlung der bis dahin menschenleeren Kapverdischen Inseln mit versklavten Mandinka und Wolof-Webern, wurden hier bereits Anfang des 16. Jahrhunderts gestreifte und sehr beliebte Baumwollgewebe für den Export nach Europa und die afrikanische Westküste hergestellt.³⁷

Der folgenreichste Einfluss auf die Textilproduktion und Rezeption erfolgte in den 1960er Jahren, als die meisten Staaten Afrikas ihre Unabhängigkeit erlangten. Die Kontakte mit Europa und Amerika intensivierten sich und das zog eine weite Verbreitung neuer Medien, neuer Konsumgewohnheiten und neuer Moden nach sich. Noch besteht nicht die Gefahr, dass die Wurzeln der textilen Traditionen verloren gehen, dennoch ist es notwendig, den Reichtum bezüglich textiler Praktiken, solange sie lebendig sind, zu dokumentieren.

³⁶Durch das Entstehen staatlich organisierter Großreiche, wie im 5. Jahrhundert das Soninke-Reich im heutigen Ghana und dem späteren Vordringen des Islam, schwollen die Güterströme durch die Sahara an: „Nach Süden gelangte eine bunte Mischung von Waren, wovon die wichtigsten Pferde, Salz und Tuche waren; von Süden kamen vor allem Gold und Sklaven; der Westsudan lieferte beides, der Zentralsudan fast nur Sklaven (Flaig: 2011, S. 104).

³⁷Der mörderische afrikanische Sklavenhandel ist Teil einer zirkulären Handelsstrategie, die in direktem Zusammenhang mit den textilen Bedürfnissen Europas und Afrikas steht. Die von Europa dominierten atlantischen Handelsbeziehungen schlossen Indien, Afrika, Amerika und Europa mit ein.

Die auffällig gearbeiteten Kente-Gewänder waren in ihren Ursprüngen dem Hof des Asantehene vorbehalten. Das Reich der Ashanti erstreckte sich ab dem 17. Jahrhundert weit über die Ausdehnung des heutigen Ghana hinaus. Auch die Briten oblagen während der Kolonialzeit der Fehleinschätzung, dass es sich um ein Königreich handle, aber der Ashantehene fungierte als Präsident einer Konföderation, dessen Macht ein „goldener Stuhl“ verkörperte. Ghana, in seinen größeren Ausdehnungen, wurde lange Jahrhunderte als die Gold-Küste bezeichnet. Gold- und Sklavenhandel mit den Europäern stellten bis ins 18. Jahrhundert eine wichtige Einnahmequelle dar und ließen das Ashanti-Volk zu ansehnlichem Wohlstand gelangen (vgl. Bertaux, 1999: S. 226ff). Anklänge an die Vorliebe für Gold und seine Farbigkeit drückt sich in den Webereien der Kente-Gewänder nach wie vor aus, denn Gelb-Gold ist immanenter Bestandteil der verwendeten Farbskala. Die Weber des Asantehene genossen großes Ansehen und nur sie waren befugt, die komplexen Muster herzustellen, die ausschließlich dem Königshof vorbehalten waren. Die besten Handwerker ihrer Art, wie Goldschmiede, Baldachinhersteller, Holzschnitzer, Färber und Weber lebten in Dörfern rund um Kumasi, der Hauptstadt des Ashanti-Reichs.

Verwendete Materialien: Bezüglich der Materialität des Kente-Gewebes aus dem Weltmuseum lässt sich feststellen, dass es im Griff angenehm kühl wirkt, aber dennoch eine gewisse Festigkeit und Körper aufweist. Besonders jene Flächen, die mit dem flottierendem Schussfaden gemustert sind, fühlen sich im Griff deutlich kompakter an. Der Stoff fällt nicht fließend. Zusammengerafft bauscht er sich ein wenig, sodass er am Körper getragen vermutlich die Konturen des Körpers nicht verrät. Zwischen den Fingern fühlt er sich weich und geschmeidig an. Die Restauratorin, Frau Mag.^a Poenighaus-Matuella, bestätigte die Vermutung, dass es sich um ein Seidengewebe handelt. Da Fäden nicht einfach abgeschnitten werden können, um sie mikroskopisch zu analysieren, musste die Expertise der Fachfrau genügen. Kett- und Schussfäden sind von gleicher Qualität: doppelt gezwirntes Garn mit einem Durchmesser von 0,3mm. Dasselbe Garn in Magenta wurde auch zum Zusammennähen der Bänder benutzt, d.h. Nähfaden und Webfäden sind ident. Zum Nähen wurde der Faden allerdings 3-fach genommen, wahrscheinlich um das Reißen des Einzelfadens zu vermeiden, da dieser relativ dünn ist. Die Regelmäßigkeit und Glattheit in Gewebe und im Einzelfaden deuten darauf hin, dass

es sich um industriell versponnenes Fadenmaterial handelt. Das Fulani-Bandgewebe aus Schafwolle weist Ähnlichkeiten auf: Auch hier ist der Nähfaden ident mit Kett- und Schussfaden. Er ist ausreichend reißfest, sodass er für die Naht nur einfach verwendet wurde. Außerdem ist die Khasa nicht als Bekleidungstextil gedacht und deshalb nicht den gleichen Strapazen ausgesetzt. Ausgangsmaterial ist handversponnene naturfarbige Schafwolle in Beige und Dunkelbraun. Die rotbraun eingefärbten Fäden für die breiten Bordürenstreifen sind die einzigen Farbakzente im gesamten Gewebe. Auch hier handelt es sich um zweifach verzwirntes Garn mit einem Durchmesser von 0,7mm. Die Materialbeschaffenheit lässt wenig Zweifel daran aufkommen, dass die Khasa als Decke zu verwenden ist, da sie sich sehr kratzig und steif anfühlt, für ein Klima gemacht, das zumindest zeitweise eine wärmende oder isolierende Schicht verlangt.

Für Bandgewebe kamen im Allgemeinen vor allem Baumwolle, Wolle und Seide zum Einsatz. Der Baumwollanbau erstreckte sich schon vor mehr als 1000 Jahren über die Savannen- und Sahelgebiete. Handversponnene Baumwolle findet man heute immer seltener. Billiges Baumwollgarn aus anderen Erdteilen und Kunstfasergarne sind schon lange Teil der jüngeren Kente-Produktion. In den letzten 20 bis 30 Jahren sind immer häufiger eingewebte Lurexfäden auszumachen. Dieses Material ist erst jüngst in den Materialkanon aufgenommen worden, aber es erfreut sich außerordentlicher Beliebtheit. Damit stellt sich die Frage nach dem „Traditionellen“: Konservativ verstanden wären nur die oben genannten Materialien vertreten, progressiv gedacht ist Lurex Teil der textilen Kultur. Schafwolle wird nur in wenigen Regionen Afrikas verwendet, hier vor allem von den Berbevölkern in Nordafrika und den Fulani-Webern im Nigerdelta, wie jene Khasa-Decke. Nur die Schafe aus diesen Regionen verfügen über ein verspinnbares Wollvlies. Clarke (2002: S.10ff) präzisiert die Verwendung von Schafwolle insofern, als die zugbelasteten Kettfäden vom langhaarigeren Widderfließ versponnen werden, im Gegensatz zu den biegsameren und „flinkeren“ Schussfäden, die aus dem Vlies der Mutterschafe entnommen werden.

Die archetypischen Zuschreibungen gehen sogar so weit, dass der Kettfaden als der männliche Teil des Gewebes betrachtet wird. Die Spindel ist weiblich konnotiert, auf ihr wird der „männliche Kettfaden“ sehr straff versponnen und aufgewickelt. Der „weibliche“ Anteil am Gewebeganzem wird im Schussfaden

gesehen, der sehr viel lockerer versponnen auf die „männliche“ Spindel gewickelt ist. Die Kreuzungspunkte von Kett- und Schussfäden manifestieren die Vereinigung von Frau und Mann und als Gesamtheit betrachtet symbolisiert der Webvorgang die Geburt von „etwas Neuem“ (Clarke, 2002: S. 12). Aus diesen Annahmen resultiert eine rigide Aufgabenteilung. Nur verheirateten Berberinnen ist es erlaubt, sich mit den symbolisch aufgeladenen Tätigkeiten zu befassen. Diese tief in die jeweilige Kultur eingeschriebenen Grundannahmen sind allerdings mit Vorsicht zu behandeln, da sie immer aus einem „westlichen“ Blickwinkel heraus beschrieben werden.

Die Verwendung von Seide, wie sehr häufig bei Kente-Geweben, ist nicht weit verbreitet in Afrika und erst seit dem 16. Jahrhundert dokumentiert. Eine Seidenproduktion konnte sich nicht etablieren, weshalb Seide den Nimbus des Besonderen innehatte. Der Seidenimport nach Westafrika verweist auf eine lange Geschichte, die in größerem Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte und dem Sklaven-, Gold- und Salzhandel zu sehen ist. Europäische und arabische Sklavenhändler mussten den afrikanischen Handlangern Waren anbieten, die dem Interesse und Verlangen der afrikanischen Bevölkerung entsprachen. Begehrtes Gut war Seide, meist in verarbeiteter Form. Die Weber der Ashanti lösten die importierten und gefärbten Seidengewebe auf, um in einem aufwändigen Prozess aus den Seidengarnen Kente-Gewebe herzustellen.

Das Verspinnen des Ausgangsmaterials oblag überwiegend den Frauen, auch wenn sich diese Aussage für Westafrika historisch nicht generalisieren lässt. Diese Tendenz ist dennoch ab dem 19. Jahrhundert weitgehend gültig. In manchen westafrikanischen Gesellschaften hingen die Eigentumsverhältnisse mit dem Spinnen des Fadens zusammen. Die Fadenproduzentin war auch die Eigentümerin des entstehenden Textils. Mit der zunehmenden Verwendung industriell versponnenen Fadens haben sich die Eigentumsbeziehungen gewandelt (vgl. Clarke, 2002: S. 19).

Der Bandwebstuhl: Die klimatischen Bedingungen in Afrika waren zumeist wenig förderlich für den Erhalt von Textilien oder Webstühlen. Möglicherweise fehlt es aber auch an Ressourcen für die Ausbildung afrikanischer Textilarchäolog/innen, um die vorhandenen Relikte unbeschadet bergen zu können, denn die bisher ältesten Zeugnisse für den frühen Gebrauch des in Westafrika weitverbreiteten

Bandwebstuhls wurden erst für das 11. Jahrhundert festgestellt. Eine Menge an textilen Fragmenten in Form von Bandgeweben konnte in den Grabstätten der Tellem-Kultur, in den Gräbern der Felsformationen von Bandiagara, dem heutigen Dogon-Gebiet in Mali, archiviert werden (vgl. LaGamma, 2008: S. 14 und Bolland, 1992: S. 53ff). Dennoch darf der Mangel an archäologischen Artefakten nicht zu der Annahme führen, es gäbe derer nicht viele. In der europäischen Tradition wird dem archäologischen Material große Bedeutung beigemessen. Es steht stellvertretend für die Bedeutsamkeit der ursprünglichen Kultur. Diese Wertigkeiten können jedoch nicht vorbehaltlos auf andere Gesellschaften übertragen werden. Die Funde in Bandiagara brachten überwiegend Decken und aus Bandgeweben genähte Bekleidungstextilien zu Tage. Aus dem Gewebe ließ sich auf die Art der Webstühle schließen, die sich vermutlich nur wenig von den noch heute gebräuchlichen unterscheiden. Webstuhlfunde konnten allerdings noch keine Bestätigung liefern. Diese Relikte werden heute als Zeugnisse betrachtet, für die frühe Aneignung der Webtechnik mittels des Bandwebstuhls. Die Weber oder Weberinnen und Indigofärber oder Indigofärberinnen jener Zeit können jedoch getrost als Expertinnen ihres Fachs gelten.

Basis für die in Westafrika typischen Bandgewebe sind kompakte Schaftwebstühle, in welchen die Kettfäden horizontal geführt werden. Das Besondere an dieser Webtechnik ist, dass sich trotz einfacher Leinwandbindung eine unglaubliche Vielfalt an Schuss- und Kettfaden-dominierten Musterungen ergibt. Frappierend ist weiters, dass mit einfachsten Mitteln ein Webstuhl konstruiert wird, der über eine derart ausgeklügelte Technik verfügt, die solch komplexe Musterung erlaubt. Dabei muss angemerkt werden, dass nicht die Art des Webstuhls einzig und alleine ausschlaggebend für die Art der Musterung ist, dennoch erleichtern manche Webstuhlarten bestimmte Strukturbildungen.

Die Bauweise eines Bandwebstuhls variiert nur wenig und ist in ganz Westafrika annähernd gleich, obwohl in der Fachliteratur (vgl. Picton: 1992, S. 18-23) von zwei Hauptarten gesprochen wird. Diese unterscheiden sich durch die Anzahl der verwendeten Schäfte in einschäftige (single heddle looms) und doppel- oder mehrschäftige (double heddle looms) Webstühle. Picton (1992: S. 21) merkt an, dass die Nutzung des einschäftigen Webstuhls bis in jüngste Zeit den Frauen oblag und die mehrschäftigen nur von Männern betätigt wurden. Allerdings ist diese strenge Zuordnung nicht mehr aufrechtzuerhalten und es sind immer wieder Frauen in

Gesellschaft älterer Weber zu beobachten, die entgegen der Tradition Kente-Gewebebänder herstellen.

Jeder Schaft versammelt nach einer webtechnisch entscheidenden Reihenfolge bestimmte Kettfäden, die einzeln in Litzen eingezogen sind. Für eine einfache Leinwandbindung wie hier, ist auf einem Schaft jeder zweite Faden der gespannten Kette eingefädelt.³⁸

Beim einschäftigen Webstuhl erübrigt sich ein weiterer Schaft, dieser wird durch den Trennstab ersetzt. Der Trennstab, ein flaches schwertähnliches Webutensil aus Holz, kommt in der gespannten Kette so zu liegen, dass die Kettfäden im Rhythmus 1-2-1-2-usw. geteilt, einmal über, dann unter dem Trennstab zu liegen kommen. Die Kettfäden, die unter dem Trennstab verlaufen, sind in den Litzen an einem Schaft vereint. Das Aufspannen der Kette ist eine äußerst aufwendige Tätigkeit, die höchste Konzentration und die Mithilfe mehrerer Personen verlangt. Es handelt sich dabei beinahe um einen Endlosfaden, denn es werden alle Ketten, der für ein gesamtes Gewebe benötigten Bänder, in einem Stück gewebt. Bis zu 24 Bänder pro Kente sind für ein besonders wertvolles Textil notwendig (vgl. LaGamma, 2008: S. 29ff).

Die Besonderheit des Kente-Webstuhls: Um ein Webfach zu erhalten, wird der Schaft gehoben und damit die eine Hälfte der Kettfäden. Für das Gegenfach muss der Schaft gesenkt und der Trennstab aufgestellt werden, damit sich die andere Hälfte der Kettfäden hebt. Mit der Bildung des einen Fachs und des Gegenfachs im Wechsel und dem Eintrag des Schussfadens mittels Webschiffchen in das jeweilige Fach, erhält man eine gleichwertige Leinwandbindung. „Gleichwertigkeit“ bezieht sich auf die Sichtbarkeit: Kett- und Schussfäden sind zu gleichen Teilen sichtbar. Kettdominierte Leinwandbindung erhält man, wenn die Kettfäden sehr eng nebeneinander zwischen Kett- und Warenbaum aufgespannt werden. Durch die Dichte der Kette bleibt kein Raum, um den Schussfaden wahrzunehmen. Auch der vorliegende Kente hat eine Dichte in der Webbreite von über 50 Fäden/cm, im Gegensatz zur Dichte der Schussfäden von 15/cm. So bleibt bei einem normalen Webvorgang kein Platz, den Schussfaden zu sehen. Unter diesen Voraussetzungen

³⁸Die Patrone, die kleinste sich wiederholende Einheit, besteht bei der Leinwandbindung aus vier Feldern, wobei die beiden jeweils gegenüberliegenden dieselbe Eigenschaft aufweisen: Der Kettfaden liegt über bzw. unter dem Schussfaden. Eine Patrone zu zeichnen, ist für die einfachste Bindungsart nicht notwendig.

lassen sich ausschließlich Längsstreifen erzielen, die Farbe des Schussfadens ist dabei unerheblich.

Ein weiterer Schaft erleichtert die Arbeit enorm, denn die Schäfte werden über Verbindungsschnüre mit Fußpedalen betätigt, sodass die Hände frei agieren können und nicht mit der Fachbildung beschäftigt sind (**Abb. 25**). Allerdings ändert sich mit einem zweiten Schaft und einer bestehenden hohen Kettfaden-Dichte nicht viel, es bleiben nach wie vor ausschließlich die Kettfäden sichtbar. Erst die Hinzufügung weiterer Schäfte erweitert das Musterrepertoire beträchtlich, indem die zusätzlichen Schäfte die Dichte der Kettfäden reduzieren. 4 bis 6 Kettfäden werden in diesen Schäften wie ein Faden behandelt. Mit der Komprimierung bleibt genügend Raum, um die Schussfäden sichtbar zu machen. Das interessante daran ist, dass die Schussfäden die Kettfäden nie gänzlich dominieren, die Kettfäden bleiben im „Hintergrund“ immer sichtbar. Es generiert sich keine dominant flächige Musterung, sondern sie liegt wie ein pointillistischer Schleier über den Kettfäden. Ein beeindruckendes Spiel mit Vorder- und Hintergrund.

Folge aus der Reduktion der Anzahl der Kettfäden ist eine leicht verringerte Webbreite, die routinierte Weber annähernd auszugleichen wissen. Der tatsächliche Ausgleich erfolgt aber erst durch die Naht zwischen den Bändern, weil die Musterabschnitte im Wechsel aneinandergenäht werden. So gleicht sich die unterschiedliche Webbreite aus und die äußeren Webkanten liegen im Endprodukt parallel.

Da die Musterung nicht von der Art des Webstuhls abhängig ist, sehr wohl aber von der Dichte der Kettfäden, können in Westafrika bestimmte Präferenzen festgehalten werden. In den urbanen Zentren im Norden und den Berbergebieten sind schussdominierende Textilien üblich (Picton, 1992: S. 24ff). Dabei ist die Farbe der Kettfäden irrelevant, weil unsichtbar. Diese Bindungsart liegt auch bei der Khasa vor. Hier sind die Kettfäden nicht sichtbar, die Schussfäden überdecken sie, wenn auch nicht zur Gänze. Es ist anzunehmen, dass das Khasa-Textil mit einem einschäftigen horizontalen Bandwebstuhl hergestellt wurde, der Kente-Stoff mit einem mehrschäftigen.

Die Arbeitsteilung rund um die Herstellung der Bandgewebe kann nur aus heutiger Sicht wiedergegeben werden. Im traditionellen Afrika waren die Aufgabenbereiche klar eingeteilt, so auch die textile Arbeit betreffend, wenn auch regionale Unterschiede auszumachen sind. Der doppelschäftige Bandwebstuhl

wurde in Westafrika von den Männern bedient, der einschäftige von Frauen, ebenso der vertikale Webstuhl für Raffia-Gewebe. Die Arbeit am einschäftigen wie am vertikalen Webstuhl begrenzt das Repertoire an Musterungsmöglichkeiten beziehungsweise erfordert deutlich mehr zeitlichen Aufwand.

Die Muster am Bandgewebe: Die spezielle Webtechnik der Bandweberei steht oft im Fokus textilgeleiteten Interesses. Als besonders farbenprächtige Objekte ihrer Art lenken Kente-Textilien die Aufmerksamkeit auf ihre Musterung und deren Bedeutungen und sind damit auch über den Kreis einschlägig interessierter Personen hinaus bekannt.

Afrikanische Textilien vermitteln weit mehr als ihre bloße Funktionalität als Bekleidungs- oder Gebrauchstextil. Dementsprechend dienen die Musterungen nicht nur der Verzierung oder kurzfristigen Moden, sondern bauen auf eine lange, sich aber auch transformierende Tradition auf. Die Musterflächen in den einzelnen Bändern wechseln sich ab mit Sequenzen, die ausschließlich die Kettfäden zum Vorschein bringen. Die Anordnung und Breite der so entstehenden Streifen in Kettrichtung ist entscheidend für die Aussagekraft und die Namensgebung des jeweiligen Bandes. Den einzelnen Bändern wurde soviel Wertschätzung entgegengebracht, dass sie über lange Zeiträume sogar als Zahlungsmittel fungierten. Möglicherweise inspirierten diese Tauschobjekte zu neuen Kreationen, da jede Gegend ihren unverkennbaren Stil entwickelte, der aber durchaus veränderlich war. Kleidung war kostbar, perfekte Handarbeit umso mehr. Die Gewebe bildeten den sozialen Status ab und nahmen Schlüsselfunktionen in der Darstellung der Zugehörigkeit zu einer Gruppe ein und konnten dennoch gleichzeitig Ausdruck der Individualität sein (vgl. Clarke, 2002: S. 10).

Trotz des individuellen Ausdrucks und einer semi-übergeordneten Clan-gebundenen Art der Mustergestaltung lässt sich für westafrikanische Bandgewebe ein untrügliches Kennzeichen festhalten: die Linie in ihrer schmalen aber auch flächigen Form. Sowohl Kente wie auch Khasa bestätigen diese Annahme. Die Khasa, aus dem Nigergebiet in Mali, weist eine ausgeprägt abstrakte Linienmusterung auf, die den nordafrikanischen Mustern auf Geweben, produziert auf vertikalen Webstühlen, sehr ähnlich ist. Das Kentegewebe erscheint voll von flächigen Streifenmustern, die teilweise im Hintergrund und manche im Vordergrund sichtbar sind. Kente-Textilien wirken generell so, als gäbe es mehrere Ebenen der

Betrachtung. Die hinterste Ebene bildet die Streifenanordnung der Kettfäden ab. Auch auf unserem Kente-Textil sind die Kettfäden jedes Bandes in einer bestimmten Reihenfolge der farbigen Streifen angeordnet: Magenta - Gelb - Magenta - Maigrün - Magenta. Die Kettfäden von neun der 12 Bänder sind in dieser Reihenfolge zu sehen. Die restlichen drei zeigen eine umgekehrte Reihenfolge: Magenta - Maigrün - Magenta - Gelb - Magenta. Da die Breite der jeweiligen Farbe nicht gleich, aber bei allen 12 Bändern gleichgerichtet ist, und wir annehmen, dass es sich dabei nicht um Zufall oder Unachtsamkeit handeln kann, muss eine weitreichendere Begründung gesucht werden. Andere Kente-Gewebe weisen ebenfalls eine ungleiche Anordnung der Kettfädenfarben in den einzelnen Bändern auf. Streifen sind demnach immanenter Bestandteil der Aussagekraft jedes Kente-Bandgewebes.

Das Streifendesign, das allen Kente-Textilien innewohnt, sieht Picton (1992: S. 28ff) als Folge der technischen Grundlage bzw. der Art des Webstuhls, der in Westafrika breite Verwendung findet. Der Einfluss anderer Bandgewebearten mag auch vorhanden sein, allerdings ist das Vorkommen der Streifigkeit und der Art des Webstuhls auffällig häufig, sodass er die Art der Musterung auf die technischen Gegebenheiten zurückführt. Die Wirkung der Streifen ist zur Perfektion ausgereift, indem in den aufeinander folgenden Sequenzen immer wieder Aufbau und Zerfall sichtbar werden. Fremdinterpretationen sind aber nicht Ziel des Textes, denn die wahren Interpret/innen sind die Nutzer/innen und Bekleideten. Zu bedenken ist auch, dass die Wirkung des gesamten Textils nur dadurch zustande kommt, dass einzelne Bänder aneinandergenäht sind. Der Rhythmus des Einzelbandes wiederholt und kontrastiert sich immer wieder und in dieser Abfolge liegt seine Bannkraft.

Die Naht am Bandgewebe: Die Naht am Kente-Textil erscheint äußerst einfach. Es handelt sich um eine Naht aus Überwendlingstichen (**Abb. 26**), die Band mit Band verbindet. Überwendlingstiche an Webkanten bilden eine gut geschlossene Fläche, insbesondere dann, wenn der letzte Kettfaden eines Bandes an den ersten des nächsten anschließt. Fein gearbeitet kann das Ergebnis eine einheitliche Fläche vortäuschen, wenn Nähfaden und Webfaden von gleicher Qualität sind. Das heißt, die Überwendlingnaht hat prinzipiell großes Potential bei Nähten mit Webkanten. An geschnittenen Stoffkanten wird die Überwendlingnaht oft eingesetzt, um das Ausfransen zu verhindern. Die Schwierigkeit bei der Ausführung der Überwendlingnaht ist die Regelmäßigkeit. Das Verhalten des Nähfadens lässt sich

durch die Verzwirnung und durch die Drehung während des Nähvorgangs nicht exakt kontrollieren. Folge ist eine gewisse Unregelmäßigkeit, da die Nähfäden nicht im gleichen Winkel zur Webkante zu liegen kommen. Die Nähfäden bei Kente-Textilien bestehen aus mehr als einem Faden, hier aus drei Einzelfäden. Mehrere Nähfäden können die Kräuselung besser unterbinden, sind aber im Verhältnis zum Gewebe relativ grob.

Die Elastizität einer Überwendlingnaht ist begrenzt durch den ständigen Richtungswechsel des Nähfadens. Förderlich für die Elastizität ist eine lockere Fadenführung, was für das vorliegenden Textil allerdings nicht zutrifft. Der Nähfaden ist sogar so straff angezogen, dass an vielen Stellen Grate entstehen. Vor allem beim Versuch, die Nähte mit Bedacht ein wenig auseinander zu ziehen, um das Verhalten der Naht zwischen den Bändern etwas näher beschreiben zu können, ist nur wenig Flexibilität zu beobachten. Es lässt sich sogar feststellen, dass durch die Straffheit und den dadurch entstehenden Grat, eine Vorder- und Rückseite angenommen werden kann. Dabei verhält es sich so, dass die Grate immer auf einer Seite zu liegen kommen. Daraus könnte man schließen, dass die Grate entweder bewusst gesetzt oder zumindest wahrgenommen und dementsprechend immer von der gleichen Seite aus gearbeitet wurden.

Im Vergleich mit einem anderen Kente-Textil zeigen sich Unterschiede in der Fadenspannung. Hier wurde locker gearbeitet, sodass zwischen den Bändern noch ein „Spiel“, ein Freiraum vorhanden ist. Gelegentlich bilden sich sogar kleine Abstände zwischen den Bändern, die sich durch Dehnung noch vergrößern lassen. Dieses weitere Kente-Gewand fühlt sich an den Nähten annähernd flach an. Es sind die Stiche relativ großzügig angesetzt mit Abständen von bis zu 7mm. Die Stichlängen des Kente-Textils aus dem Weltmuseum sind deutlich kleiner mit 3-4mm.

Ein einzelnes Kente-Band weist eine Vorder- und Rückseite auf, nur ist dieser Unterschied ausschließlich eingeweihten, mit der Musterung vertrauten Personen ersichtlich. Ob die Seite mit den Graten die Außenseite ist oder nicht, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen; da die Seite mit dem Grat sich beinahe ein wenig scharfkantig anfühlt, wäre vom Tragekomfort her die Gratseite die äußere. Allerdings sind wir in unserer europäischen Nähtradition gewohnt, dass an den Außenseiten eines Kleidungsstücks keine Überstände zu sehen sind. Dieses Problem der Seitigkeit stellt sich nur beim Museumstextil. Die Trageweise spricht für eine beidseitige Verwendung und im Idealfall einer Naht, die keine Grate bildet.

Auch die Nähte des Khasa-Textils bilden eine Ebene, obwohl ebenfalls mit Überwendlingstich gearbeitet wurde (**Abb. 27**). Die Webkanten schließen aneinander, ohne dass sich die Naht in die Höhe wölbt. Der Nähfaden bei der Khasa entspricht dem Webfaden und fügt sich gut in das Gewebeganze ein.

Eine Verbindung der Bänder mit Vorstichen würde sich nachteilig auswirken. Zwar könnte schneller gearbeitet werden, aber durch die Linearität gäbe es keinen seitlichen Halt für die Stofflagen. Ihre Positionen würden sich leicht gegeneinander verschieben, was im Falle der Musterungen ungünstig für das Gesamtbild wäre. Vorstiche dehnen sich leicht und sind auf Zug in der Breite wenig belastbar. Ein Reißen des Fadens hätte drastische Folgen: da das Fadenmaterial keinen weiteren Halt hat, springt die Naht weit auf. Eine Vorstichnaht ließe sich zwar auch ohne Grat und ohne Überstände nähen, dies macht allerdings für größere textile Flächen eine große Arbeitsfläche erforderlich. Das spärliche Bildmaterial über nähende Personen in Westafrika zeigt diese immer so, dass die zu vernähenden Bänder in der Hand gehalten werden, ohne der Möglichkeit der Auflage auf einem Arbeitstisch (**Abb. 28**).

Für die Ausführung der Überwendlingnaht sind nur Nähnaedel und Faden notwendig. Eine Arbeitsfläche würde die Arbeit nicht erleichtern, da durch die Abfolge in der Stichführung das Textil immer wieder von der Arbeitsfläche in die Höhe genommen werden müsste. Ohne Arbeitsfläche erübrigt sich auch die Verwendung von Nähhilfen. Stecknadeln könnten eine exakte Abstimmung der Musterbänder gewährleisten, dies erfordert allerdings das Vorhandensein der nötigen Aufbewahrungsmöglichkeiten. Die Nähnadeln müssen von stärkerem Durchmesser sein, um drei Nähfäden aufnehmen zu können. Demnach handelt es sich mit Sicherheit nicht um verschwindend kleines Nähwerkzeug. Nadeln aller Art sind in industrialisierten Ländern Gegenstände, denen wenig Beachtung geschenkt wird. Sie sind leicht und günstig erhältlich. In ländlichen Gebieten Afrikas stellt sich die Situation anders dar. Nadeln sind eine Kostbarkeit. Schon eine einzige Stecknadel könnte die Durchgängigkeit der Musterbordüren über die gesamte Webbreite sichern. Picton vermutet, dass die a-rhythmische Aneinanderreihung der Bänder, die an den nicht exakt aneinander anschließenden weißen Musterbegrenzungen deutlich zu erkennen ist, durchaus mit Absicht erfolgt. Er sieht darin Parallelen zur musikalischen Tradition (1992: S. 29).

Falls Nähmaschinen vorhanden sind, werden die Nähte auch mit Maschinennähten geschlossen (**Abb. 29**). In den wenigen Abbildungen von

westafrikanischen Bandgeweben, die nicht von Hand genäht waren, handelte es sich immer um einen Zick-zack-Stich, der nur die Webkanten ohne Überlappung verband. Ob Präferenzen dafür verantwortlich sind oder bloß die Verfügbarkeit, bleibt unbeantwortet.

Dennoch ist zu bedenken, dass die nähende Person in die Reihenfolge der Bänder eingeweiht sein muss. Sie darf die Bänder nicht verkehrt zusammennähen oder die Reihe verwechseln, denn der Effekt liegt im Wechsel der Muster. Deshalb wird diese Aufgabe oft an versierte ältere Weber vergeben, die mit der Gesamtmusterung vertraut sind.

Über die Kente-Tradition hinausgehend ist westafrikanische Mode üblicherweise sehr voluminös. Groß gemustert und mit vielen Stickereien versehen sind diese Gewänder recht auffällig. Diese Bekleidung wird in Schneidereien nach Maß aus besonderen Stoffen aus Österreich zugeschnitten und mit Nähmaschinen zusammengenäht.³⁹

Die Naht in Bezug zum Ganzen: Wie bereits erwähnt werden westafrikanische Bandgewebe in Art einer römischen Toga um den Körper geschlungen. Die Außenmaße der Bandgewebe aus dem Museum betragen für den Kente: 1,7 x 1,1m, für die Khasa: 3 x 1,3m. Das heißt, eine Webbreite, die durchaus mit gängigen Webstühlen zu weben wäre. Indische Saris sind nicht genähte Textilien, die ebenfalls in einer Wickeltechnik um den Körper geschlungen den Bekleidungsanforderungen entsprechen und mit ähnlichen Webbreitenmaßen hergestellt sind. Fragen, die sich in Bezug zu den Bandgeweben stellen, beziehen sich auf die Notwendigkeit der Naht. Die Nähte verbinden Bänder zu einem großen Ganzen und es werden in traditioneller Verwendung keine Teile aus dem Stoff geschnitten und vernäht, wie in der europäischen Schneiderei. Das Wickeln des Gewandes ist nicht außergewöhnlich, für diese Praxis gab und gibt es genügend Beispiele. Die Herstellung der Fläche aus schmalen Bändern ist allerdings ein Spezifikum der westafrikanischen Textilkultur. Die Verbindung der einzelnen Bänder geschieht nicht in der Absicht, eine neue Form zu generieren, sondern nur um die Fläche zu vergrößern. Die Funktion der Naht am Bandgewebe erschöpft sich mit der bloßen Verbindung der Bänder. Sehr pragmatisch erfüllt sie ihre Funktion, deshalb scheint

³⁹Die Stoffmanufaktur Gätzner in Vorarlberg beliefert Westafrika mit jährlich 20 Millionen Metern weißem Damast, der erst am Bestimmungsort gefärbt wird.

<https://www.getzner.at/stoffgeschichte/der-stoff-der-tanz/> zuletzt August 2019

mir die Bezeichnung einer „pragmatischen Naht“ als angemessen. Die für den Nähfaden gewählte Farbe entspricht auch immer der Hauptfarbe des Gewebes, sodass sie möglichst unauffällig ist und sich im Gewebeganzem „auflöst“. Beide Seiten des Gewebes sind nach außen tragbar, d.h. die Unterschiede in den Musterungen von beiden Seiten sind zwar vorhanden, aber unerheblich.

Frappierend ist die aufwändige Webarbeit, die mit Nähten zusammengefügt wird, die der Exaktheit des Gewebes bei weitem nicht entsprechen, aber bei allen Kente-Geweben in dieser Art zu finden ist. Eine Feinabstimmung der Musterstreifen wird nicht für nötig erachtet. Was die Ursache für diese „Nachlässigkeit“ sein könnte, bleibt im Bereich der Spekulation. Möglicherweise ist es der „europäische Blick“, dem die Perfektion mehr zusagt als die Ungenauigkeit. In anderem Zusammenhang wurde bereits darauf hingewiesen, dass Perfektion als Anmaßung gesehen werden kann und diesem Anspruch vermutlich das Wesentliche außer Acht gelassen wird.

3.3 Bregenzerwälder Tracht

Diese Tracht⁴⁰ zählt zu den ältesten Trachten Österreichs bzw. des gesamten Alpenraumes und kann in ihren ersten Erscheinungsformen bis ins späte 15. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Bönsch (1996: S. 7) meint sogar, dass das Kernstück der Tracht, die Juppe, auf eine Entstehung im frühen Mittelalter verweist. Die vollständige Tracht besteht aus mehreren Teilen, einer Art Bluse, oft mit Schinkenärmeln, die darunter getragen wird, einer kurzen Jacke, einer dem Anlass angepassten Kopfbedeckung, einem Unterrock, schwarzen Schuhen und Strümpfen und einem Stecktuch, dem „Blätz“⁴¹. Die Schürze ist nur gelegentlich Teil der Ausstattung und deutet auf ihren Ursprung als Alltags- und Arbeitsgewand hin. Schürzen sind eher Teil eines Festtagsgewandes. Der wichtigste Teil der Bregenzerwälder Tracht ist jedoch die Juppe, das Kleid, das sich deutlich von anderen österreichischen Trachtenkleidern unterscheidet. Der bedeutsamste Unterschied besteht darin, dass die Bregenzerwälder nie aufgehört haben, ihre Form der Tracht zu tragen. In diesem Sinne lässt sich von einem sehr lebendigen Trachtenverständnis sprechen. Tracht zu tragen, bedarf hier keiner von außen herangetragener Anlässe, wie z.B. den erst kürzlich ins Leben gerufenen „Trachtensontag“. „D´Jüppö“⁴², wie die trachtenkundigen Bregenzerwälder/innen sie bezeichnen, ist jener Teil, dessen Nähte in vorliegender Arbeit genauer analysiert werden sollen. Wie in den vorangegangenen Teilen wird immer auch ein weiterer Bogen gespannt, wie die Tracht zu verorten ist.

Zustandsbeschreibung: Dem Volkskundemuseum Wien wurde 1901 eine Juppe aus Privatbesitz überlassen.⁴³ Im 1800m² großen Depotareal ist das Kleidungsstück mit der Nummer: ÖMV 12.823-12.831 in einem großen Karton, von säurefreiem Seidenpapier gestützt, gelagert und befindet sich in einem äußerst guten Erhaltungszustand (**Abb. 30 und 31**). Es sind weder Schweißflecken an den

⁴⁰Tracht aus dem Althochdeutschen „draht(a)“ und dem Mittelhochdeutschen „trahte“ gehört zur Wortgruppe tragen und bedeutet ursprünglich ganz allgemein: „das, was getragen wird“. Bis ins 20. Jahrhundert wurde jede Art von Bekleidung als Tracht bezeichnet, die eine in Form, Farbe und Trageweise einheitliche Kleidung einer Gruppe prägt (Loschek, 1987: S. 455).

⁴¹<http://www.trachtenverband.at/startseite.html>: zuletzt August 2019

⁴²„Die weite Verbreitung des Wortes im europäischen Raum und die Beibehaltung des Wortes im arabischen Bereich, wobei die türkische Anwendung nicht vergessen werden darf, sowie die Differenziertheit der damit bezeichneten Gewandformen bis in die Gegenwart, schließen eine einseitige Übernahme aus dem Französischen aus.“ (Bönsch: S. 80)

⁴³Frau Maislinger, in ihrer Funktion als Textilrestauratorin, und Frau Mag.^a Pallestrang als Kustodin waren jederzeit für hilfreiche Gespräche über die Juppe bereit.

Achselrändern zu erkennen noch jedwede Beschädigung. Die Juppe ist schwarz glänzend und bestickt durch die unzähligen feinen Plisseefalten, die in Längsrichtung beinahe das gesamte Kleid dominieren. Nur die schmale Schulterpasse ist nicht plissiert. Die Fältelungen reichen vom unteren Rand der Passe, dem Brustansatz, bis zu den Knöcheln und vermitteln trotz der Stofffülle einen sehr schlanken Eindruck. Das Volumen des Stoffes wird durch die Falten drastisch reduziert und die schlanke Silhouette bleibt so erhalten. Der Plisseeteil der Tracht ist beinahe schmucklos, ausgenommen eines schmalen hellblauen Satinbandes, das in halber Oberschenkelhöhe rundum angenäht ist. Dieses Band wirkt wie ein Ausgleich zu der vertikalen Ausrichtung des Kleidungsstückes. Ein schmaler Gürtel betont die Taille, dessen Verschluss erstaunlicherweise auf der Rückseite zu tragen ist.

Die Juppe wirkt schlicht und elegant, dominiert von der Optik des Plisseeteils, die der Tracht eine gewisse „Steifheit“ verleiht und sehr introvertiert wirkt, im Vergleich zu anderen bekannten Trachten, die voluminöse und raumeinnehmende Aspekte unterstreichen. In sich gekehrt und auf das Wesentliche beschränkt, betont durch das tiefe Schwarz, erinnert die Tracht eher an ein Trauerkleid und weniger an fröhliche Feste im Jahreskreis. Zurückhaltung scheint der dominierende oder zumindest eine betonte Eigenschaft der Tracht zu sein. Ob damit auch die Trägerinnen gemeint sind, bleibt dahingestellt. Gewiss ist, dass sich ein geheimer Zauber über das Kleidungsstück breitet, der nicht zuletzt aus der Kombination von Schlichtheit und den aufwendigen Stickereien am Oberteil herrührt. Der investierte Arbeitsaufwand und die Kostbarkeit lassen sich an diesen Stickereien ermessen und es ist nicht verwunderlich, dass diese Tracht von einer Generation an die nächste vererbt wird. Die Weitergabe an nahestehende Personen, aber auch die Tatsache, dass die kostbare Tracht meist ein ganzes Leben lang treue Begleiterin ist, erfordert einfach auszuführende Anpassungsarbeiten an figürliche Veränderungen. Prädestiniert dafür ist die seitliche Naht, wie sich auch an der Juppe erkennen lässt.

Für die Bregenzerwälder Tracht in ihrer heutigen Ausprägung ist die Farbe Schwarz im Rockteil substantiell und verweist auf eine lange Entwicklungsgeschichte, in welcher weitreichendere europäische Einflüsse zu tragen kommen. Die Farbe der vorliegenden Tracht ist Schwarz im Ober- und Rockteil, die Passe ist aus schwarzbraunem Wollstoff gefertigt. Ein breites, beinahe die gesamte Passe einnehmendes schwarzes Samtband umschließt reich bestickt den weiten

Halsausschnitt (**Abb. 32**). Die Stickereien sind flächig in den Farben Olivgrün, Aubergine, Beige und Rotbraun gehalten. Metallfäden wurden nur sparsam verwendet. Unterhalb der Schulter am Rückenteil finden sich weitere Stickereien, deutlich dezenter aber bei genauerer Betrachtung ungemein elegant. Die rückwärtige Mitte des Oberteils wird durch eine Klöppelarbeit betont, die mit feinen Metallfäden gearbeitet und nachträglich aufgenäht ist.

Geschichtliches über die Bregenzerwälder Tracht: Die frühesten

Trachtendarstellungen auf österreichischem Boden sind den Forschungen von Franz Lipp zufolge auf Grabsteinen der keltischen Vorbevölkerung abgebildet (Lipp: 1984, S. 7). Er fand Elemente der Tracht, die in geringfügigen Modifikationen bis heute in Verwendung sind. Die Juppe betreffend sieht er deren Vorläufer bereits im frühen Mittelalter in den Kitteln, die nur an Achselträgern befestigt waren. Daher rührt das auf ein Minimum reduzierte Tragmieder, das den gefältelten Teil der Kleidung trägt. Erst ab dem 16. Jahrhundert sind Anzeichen für das Entstehen einer eigenständigen bäuerlichen Tracht gegeben. Das ganze Mittelalter hindurch unterschied sich die bäuerliche Bekleidung von jener der Städter insofern, als sie auf gröberes Material und grau-braune Naturfarben zurückgreifen mussten und keine Ressourcen für schmückende Details erübrigen konnten. Die gesellschaftlichen Umstände der Kleinstaatenbildung förderte die Herausbildung lokaler Unterschiede in der Kleidung. Die Unterschiede zwischen ländlichem, städtischem und adeligem Kleidungsverhalten traten erst am Ende des Mittelalters scharf umrissen zutage. In der Folge wirkte die Französische Revolution auch auf Bekleidungsvorschriften befreiend. Farbigkeit und die Verwendung von Goldfäden trugen zur Förderung eines neuen regionalen Selbstverständnisses bei. Das ungeschriebene Gesetz, die textilen Ausprägungen eines Tals nicht mit dem nächsten zu vermischen, ist heute noch gültig. Trachtenmaler fanden damit außer wunderbaren landschaftlichen Kulissen vielfältige und vielgestaltige Trachten vor, die mit mehr oder weniger Geschick detailgetreu die Eigenheiten der jeweiligen Tracht der Nachwelt und einem städtischen Publikum nahebrachten (vgl. Keßler, 1984).

Im Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseums 1929 wird das Ölbild des schweizerischen Trachtenmalers Reinhard⁴⁴ als Beleg angeführt, dass die Bregenzerwälder Tracht schon 1793 in der heutigen Form getragen wurde. Das Bild

⁴⁴Der Luzerner Trachtenmaler Josef Reinhard (1749-1824) zählt mit seinen Trachtenzyklen zu den wichtigsten Bildquellen jener Zeit.

zeigt zwei Frauen in Tracht. Derartige Gemälde sind beinahe die einzigen Zeugnisse über das Aussehen der Tracht, da sich kaum schriftliche Beschreibungen finden. In den Städten waren Kleiderordnungen im 17. Jahrhundert üblich, Wälderverordnungen waren dagegen nur ganz allgemein abgefasst (vgl. Curti, 1929: S. 59). Obwohl sich die Bregenzerwälder wie die Städter in Öl abbilden ließen, liegt die Schwierigkeit in der Rekonstruktion, in der Genauigkeit und der Vollständigkeit des Dargestellten. Die im ausgehenden Mittelalter beliebten Röcke mit kurzem Mieder dominierten helle Leinenstoffe, die schon gefältelt wurden. Der Wechsel von Leinen zu Wolle wurde im Bregenzerwald nie vollständig vollzogen, obwohl manche Vermutungen dahin gehen, dass vor oder zeitgleich mit Leinen auch Wolle, aufgrund ihrer Witterungsbeständigkeit, in Verwendung war (Bönsch, 1996: S. 10). Heute werden ausschließlich Leinenstoffe verarbeitet, die über lange Zeiträume auch örtlich bezogen wurden. Für den Beginn des 20. Jahrhundert nennt der Autor im Jahrbuch (Curti, 1929: S. 62) die Tschechoslowakei als Ursprungsland des Leinengewebes. Die Recherche des Landesmuseums Vorarlberg ergab, dass ab dem 17. Jahrhundert die spanische Mode dominierte und damit die Farbe Schwarz die Modefarbe insbesondere für die aristokratische Gesellschaft darstellte. Die Juppe könnte als Surrogat regionaler Traditionen in Form heller, kurzer Faltenröcke und spanischer Farbpräferenzen gesehen werden. Ob oder weshalb gerade der spanische Einfluss so beständig war, bleibt noch zu klären.⁴⁵ Notker Curti bringt den radikalen farblichen Schwenk von hellem zu braunem und danach schwarzem Leinen auch mit dem Konzil von Trient und den Bestrebungen der Gegenreformation in Verbindung (Lipp, 1984: S. 77). Für eine weitere mögliche Begründung nennt Bönsch (1984: S. 67) die Pestepidemien im 17. Jahrhundert, welche die überlebenden Frauen in die Dauertrauer zwang.

Die Schürze kann nicht als elementarer Bestandteil der Tracht verstanden werden, da sie bis heute keine große Rolle spielt. Ihr Vorhandensein hängt mit der Art des Verschlusses am Vorderteil zusammen. Die durchgehende Faltenlegung selbst am Vorderteil könnte ebenfalls darauf hindeuten, dass die Schürze als zweitrangiges

⁴⁵Immer wieder wird die Erzählung über den Einfall der Schweden im 30-jährigen Krieg angeführt, die den Farbwechsel glaubhaft vermitteln soll. Das Nahen der schwedischen Armee wurde von den Wälderinnen wahrgenommen. Mit bäuerlichen Arbeitswerkzeugen bewaffnet stürmten sie auf die Angreifer los. Die Schweden konnten in der Ferne nur wehende weiße Gestalten wahrnehmen, hielten diese für Engel oder zumindest himmlische Wesen und flüchteten Hals über Kopf. Die Wälderinnen meinten darin göttliche Hilfe und die Aufforderung zu erkennen, die Farbe ihrer Kleider zu wechseln, da Weiß nur allem Göttlichen zugeordnet ist (Längle: 1984: S. 77).

Element der Tracht zu verstehen ist. Dennoch lässt sich festhalten, dass die Bregenzerwälder Tracht sich in manchen Aspekten den jeweiligen Moden anpasste, aber in ihrer Grundkonstitution gleich geblieben ist. Von Änderungen im Schnitt war auch die Bluse betroffen, die im Zusammenhang mit der Ausschnittumgestaltung der Juppe zu sehen sind. Die Passe ist sehr kurz gefasst und reicht nur bis knapp unter die Armausschnitte und ist beinahe vollständig mit der Ausschnitteinfassung, dem Juppenbündel (siehe **Abb. 32**), bedeckt. In früheren Jahrhunderten wurde auf die Ausgestaltung des 4cm breiten Samtbandes weniger Wert gelegt. Die Breite des Samtbandes konnte bis zu 7cm betragen und ist ein Hinweis auf das mögliche Alter einer Wäldertracht. Wichtig ist, dass der Samtabschluss nicht in Form geschnitten, sondern eng gereiht ist. Erst bei genauerer Begutachtung lässt sich feststellen, dass ein Samtband das Ausgangsmaterial ist. An der Stickarbeit am Juppenbündel wird in jüngerer Zeit nicht gespart: „Chenill, Glasperlen, Goldschnürchen und Silberfäden“ (Curti, 1929: S. 64) kommen zum Einsatz, um eine prächtige Wirkung zu erzielen. Unterschiede in der Ausgestaltung der „Auszier“ am Juppenbündel sind gegeben und heben vor allem die nur noch selten erhaltene Braunmiedertracht aus der Biedermeierzeit hervor.

Die Proportionen der Juppe haben sich im Laufe der Jahrhunderte ein wenig verschoben. Vor dem 18. Jahrhundert fiel die optische Teilung in Ober- und Unterteil auf das untere Ende des Mieders, das auch noch mit einem Gürtel betont wurde. Dieser war zwar kaum breiter als ein bis zwei Zentimeter, aber dennoch viel länger als heute üblich, und hing seitlich herab. An dessen langen Enden hing das Essbesteck, meist nur ein Löffel. Um 1800 hatte der körpernah angepasste Teil des Rocks die längste Form und reichte nun bis zur Taille. Die langen spanischen Mieder in der bürgerlichen Kleidung könnten Vorbildcharakter gehabt haben, wurden aber nie in ihrer Steifheit übernommen. Der Charakter des Wälderkleides überdauerte auch diese Mode mit kleinen Anpassungen, denn der Gürtel rutschte nun mit der körpernahen Form auf Taillenhöhe. Im Laufe des nächsten Jahrhunderts entwickelte sich der Gürtel mit seinen Metall- und Goldbeschlagen zum Repräsentanten des persönlichen Reichtums (vgl. Lipp, 1984: S. 77).

Länge des oberen Rockteils und Gürtelmode standen in direktem Zusammenhang und bedingten sich gewissermaßen gegenseitig. So konnte manchen Moden Rechnung getragen werden, ohne die Grundkonstruktion der Tracht

aufgeben zu müssen. Um eine bestimmte Tracht über so viele Jahrhunderte erkennbar und zuordenbar zu erhalten, bedarf es wohl einiger flexibler Elemente, wie hier dem Gürtel und Rockoberteil. Ein weiteres Indiz für das Alter der Bregenzerwälder Tracht ist die einfache Schnittform. Es ist keine besondere Schnittführung notwendig, um das Oberteil körpernah zu gestalten. Die am Mieder angenähten Rockbahnen („Tüchle“⁴⁶) sind einfache rechteckige, vertikal zusammengenähte Stoffteile. Die körpernahe Form des Oberteils, welches ebenfalls nur aus den Fältelungen besteht, entsteht nur durch das Festnähen der Falten, dem „Ricken“ (**Abb. 33**). In fünf Reihen werden am Oberteil auf der Innenseite die Falten fixiert. Dabei handelt es sich um einen Schlingstich, der an der Außenseite nicht sichtbar ist. Das Besondere an dieser Art der Faltenfixierung ist, dass der Stich eine gewisse Dehnbarkeit gewährleistet. Damit ist der enge Oberteil der Juppe zwar körpernah, aber nicht eng geschnitten und damit bis zu einem gewissen Grad an die Statur anpassungsfähig.⁴⁷

Diese Art der Verarbeitung deutet auf das hohe Alter der ursprünglichen Tracht hin, als die Stoffbreite, als Folge des damals noch aufwendigen Webvorgangs, noch nicht zerschnitten wurde, dies sogar untersagt war. Die Unabhängigkeit in der Schnittgestaltung von spanischen Einflüssen belegt das kleine Mieder. Das Mieder wird auch als Tragmieder bezeichnet, als trachtliche Urform, die sich aus dem trägerlosen gegürteten Kittel entwickelt hat (Vonbank, 1983: S. 10). Die Gesamtlänge der Tracht oblag immer dem modischen Einfluss. Im 19. Jahrhundert bevorzugte man wieder Trachten, die bis zu den Knöcheln reichten. Da Trachten ihre Ursprünge aus dem bäuerlichen Arbeitsgewand bezogen, waren davor kürzere Modelle üblich.

Einige Beigaben benötigt die Wälderin noch, um vollständig gekleidet zu sein. Beim Fürtuch oder „Blätz“ handelt es sich um ein Stecktuch, das reichlich bestickt mit beliebten herzförmigen und ornamentalen Motiven, den Miederausschnitt bedeckt. Farblich beschränkte man sich auf die Farben Rot, Braun oder Schwarz. Der heutige „Blätz“ ist sehr klein dimensioniert, da der Ausschnitt ebenfalls nicht tief ist. Der Autor Curti im Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseums (1929: S. 66) erwähnt, dass ursprünglich alle Prachtentfaltung dem Stecktuch und seiner Ausgestaltung galten. Eine Art Stecktuch findet sich in der Trachtengeschichte relativ häufig. Es kann

⁴⁶Dank der Auskünfte von Frau Steurer-Lange .

⁴⁷Dank an Frau Schwärzler, die Juppennäherin der Juppenwerkstatt.

vielleicht als variierendes Accessoire verstanden werden, dem große Beachtung geschenkt wurde.

Des Weiteren ist noch das „Goller“ zu nennen, das als engster Halsschluss, meist schwarz und mit Perlen und Gold bestickt nicht als beständiger Teil der Tracht angesehen werden kann. Das „Goller“ stand in Konkurrenz zur „Stuche“, einer Art Kopftuch, welche ebenfalls den Halsbereich bedeckte. Noch im 16. Jahrhundert war es für Frauen undenkbar, ohne Kopfbedeckung aus dem Haus zu gehen. Während die Kopfbedeckung der Städter an Leichtigkeit gewann und die Spitzen sehr beliebt wurden, hüllten sich die ärmeren Frauen am Land und die Bäuerinnen bis ins 18. Jahrhundert in die „Stuche“ ohne „Goller“. Erst mit dem Ablegen des Kopftuchs kam wieder das „Goller“ zum Vorschein. Im 20. Jahrhundert haben sich die Wälderinnen auch vom „Goller“ losgesagt und bevorzugten ein schmuckloses Dekolleté⁴⁸. Das Kopftuch hat zwar seinen Bezug zum Alltag verloren, ist aber in der Trauerzeit als „Trauerstuche“ noch in Gebrauch. Dieses Phänomen der Bedeutungsverschiebung ist nicht auf die Bregenzerwälder Tracht beschränkt. Nicht mehr zeitgemäße Details werden „ausgelagert“ in Bereiche des Außeralltäglichen, oft in die Trauerzeit.

Ein eigenständiges Detail, nicht immer sichtbar und dennoch unverzichtbar, ist der Unterrock. In der heutigen Tracht ist er kürzer, schmaler und nicht gefältelt. Grün wurde lange Zeit bevorzugt, ab dem 19. Jahrhundert galt Schwarz als ideale Farbe. Den Abschluss bildet eine rote Spitze, die gelegentlich hervorblitzt.

Die Juppe selbst ist ärmellos geschnitten, sie wird aber nie ohne Ärmel getragen. Die Ärmel oder „Stümpfer“ sind an einem „Gstädtli“ angenäht, das unter „Blätz“ und Juppe verborgen bleibt. Weiße Ärmel waren nur als Festtagstracht gedacht, als „Arbeitsärmel“ kamen ausschließlich gefärbte in Frage. Im 19. Jahrhundert verbreitete sich die Wiener Mode mit bauschigeren Ärmeln, die in Abwandlungen weitgehend bis heute beibehalten wurden. In der Juppenwerkstatt Riefensberg⁴⁹ werden die Ärmel farblich auf die Miederfarbe abgestimmt, wobei sich die Auswahl auf schwarzbödige oder weiße Ärmel beschränkt.

Der „Schalk“ stellt eine Jacke dar, die ebenso kurz wie das Mieder erst die Juppe vervollständigt. Aus dem gleichen Material wie die Juppe, wird er zu allen feierlichen Anlässen getragen. Symbolisch aufgeladen ist der „Schalk“ sogar Zeichen für die Volljährigkeit einer jungen Frau, sobald sie ihn zum ersten Mal trägt. Als

⁴⁸Nur in ganz wenigen Fällen konnte Frau Mag.^a Steurer-Lange Korallenschmuck dokumentieren.

⁴⁹<http://www.juppenwerkstatt.at> zuletzt: September 2019

kleinste und engste Version einer Jacke taugt der „Schalk“ allerdings nicht, um vor den Witterungsbedingungen im Bregenzerwald geschützt zu sein. Der „Fisel“ ist eine mit rotem Wollstoff gefütterte Jacke, die diese Anforderungen erfüllt.

Besonders auffällig an der Bregenzerwälder Tracht sind die Kappen und Hüte, die eine vollständige Tracht komplettieren. Im Preis schlug sich demnach die Bedeutung nieder, die die Kopfbedeckungen für die Tracht hatten. Das „Schapele“ zählt zu den ältesten Kopfschmucken mit Vorläufern aus dem Mittelalter und einer weiten Verbreitung auch in anderen Trachten. Seine Bedeutung als Jungfernkranz oder Brautkrone stammt aus dieser Zeit. Das „Schapele“ sieht einer kleinen Krone tatsächlich ähnlich. „Stuche“ und „Schapele“ wurden bis zum Ende des 19. Jahrhundert gemeinsam getragen, bis sich das „Schapele“ verselbständigte und an Größe zunahm. Weitere mögliche Kopfbedeckungen sind ein schwarzer, flacher, scheibenartiger Strohhut, die „Brämkappe“ aus Otterfell und die Wälder Spitzkappe, die alle nur bestimmten Anlässen vorbehalten sind.

Die einzelnen Elemente sollten nicht gänzlich nach Belieben kombiniert werden, der Heimatpflegeverein gibt hier detaillierte Hinweise bezüglich der Zusammenstellung.⁵⁰ Diese Beschreibung mit ihren historischen Anklängen gibt die Tracht der Frauen wieder. Die Tracht der Männer ist bei weitem nicht so aufwändig gestaltet und war deutlich weniger Veränderungen ausgesetzt. Nach wie vor ist es so, dass die Tradition vorwiegend von Frauen hochgehalten wird. Die unauffälligeren Männertrachten fanden auch deshalb weniger Verbreitung, da die Männer eher gezwungen waren, sich aus beruflichen Gründen an städtische Stile anzupassen. Dieses Phänomen, dass Frauen eher bereit sind, Bekleidungstraditionen beizubehalten, findet sich sowohl im japanischen wie auch westafrikanischen Kontext.

Farbgebung: „Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, stellt die Farbe zweifellos den spektakulärsten Anteil an der Kleidung dar“ (Bönisch, 2001: S. 337). Vor der Degradierung des Textilen zur Massenware verwiesen gefärbte Textilien im Allgemeinen auf den Reichtum der Trägerin, denn Farbstoffe waren teuer und äußerst aufwendig in der Herstellung, sodass naturbelassene Stoffe billiger waren.

⁵⁰Die weiße Juppe, als Schwedenjuppe bezeichnet, ist vielerorts auch außerhalb des Bregenzerwaldes bekannt durch ihre Verwendung in den 70er- und 80er Jahren als Symbolträgerin des „Alma-Käses“.

Ungefärbte und mit Erdfarben getönte Textilien kennzeichneten daher die Gewänder der weniger wohlhabenden Schichten. Die farbige Ausgestaltung der Lebenswelt zählt dennoch zu den dringlichsten Bedürfnissen und stellt seit Anbeginn ein Mysterium dar. Im 21. Jahrhundert, vom Farbenrausch gepackt, ist eine nüchterne Herangehensweise an dieses umfassende Thema denkbar schwierig.

Die ältesten organischen Färbemittel und der damit gefärbten Materialien stammen aus der Zeit der alten Hochkulturen. Die dafür über Jahrtausende verwendeten natürlichen Farbstoffe sind meist pflanzlicher Herkunft und nur einige stammen aus dem Tierreich (Hofmann, 1992: S. 228). Hofmann hat 1100 Färbepflanzen analysiert. Nur ein Teil davon wurde und wird auch tatsächlich zum Färben genutzt. Mit Direktfärbemittel aus der Walnuss und aus Gerbstoffen können lichtechte und wasserunlösliche Brauntöne erzielt werden. Die Walnuss färbt tierische und pflanzliche Fasern gleichermaßen gut. Beizmittel sind notwendig, um die farbechte Farbpalette der Färbemittel zu bereichern. In der bäuerlichen Färberei kamen frei verfügbare Zusätze wie Moorwasser, Schlamm, Urin oder gerbstoffhaltige Pflanzen zum Einsatz, um die Verbindung zwischen Faser und Farbstoff zu sichern. Die Entdeckung des Alauns für die Beize im Altertum war mitverantwortlich für die in dieser Zeit bereits hoch entwickelte Textilfärberei. Für die Grau- und Schwarzfärbung wurden Gerbstoffe zusammen mit Eisenfeilspänen und Eisenrost im Altertum sowie Eisenvitriol seit dem Mittelalter benutzt. Die Kombination Gerbsäure und Eisen wirkt sich auf Wolle bei Lichteinwirkung negativ aus, das Gewebe wird brüchig (vgl. Hofmann, 1992: S. 231ff). Leinen war hier von Vorteil, da das Gewebe keinen Schaden nahm, obwohl Zellulosefasern deutlich schlechter bezüglich der Farbaufnahme reagieren.

Hofmann berichtet von den Moorfärbereien im heutigen Slowenien bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Zu Beginn des Winters wurde eine Färbergrube in einem Moor angelegt. Die Grube wurde mit Wasser, Moorerde, Rinde und Spänen von Eichen, Nussschalen und Erlenkätzchen gefüllt und vermischt. Im Frühjahr konnten die über den Winter hergestellten Gewebe und Garne im Färberbad der Farbintensität entsprechend eingefärbt werden. Dem nächtlichen Farbbad folgte ein Trocknungsvorgang. Bis zu vier Farbgänge waren notwendig, um ein glänzend schwarzes Leinen zu erhalten. Diese Art der Färbung ist sehr alt, denn die Fellgerbung erfolgte ursprünglich in ebensolchen mit Eichenrinden, Lärchen und Schwarz- und Grauerlen durchsetzten Flüssigkeiten in Erdgruben.

Neben der Beizenfärberei ist die Küpenfärberei die zweite wichtige Methode, Faser mit Farbstoff dauerhaft aneinander zu binden. Es grenzt immer ein wenig an Magie, wenn sich in der Küpenfärbung das Farbergebnis erst in Reaktion mit dem Luftsauerstoff entfaltet. Am bekanntesten ist diesbezüglich die Blaufärbung mit Indigo, einem Farbstoff aus dem asiatischen Indigostrauch. Ähnliche Indigovorstufen finden sich in heimischen Pflanzen, dem Färberwaid und dem Färberknöterich. Die Aufbereitung erfolgt durch mehrstündige Wässerung des grünen Pflanzenmaterials. Am Boden setzt sich der Farbstoff ab. Um eine Färbereaktion mit dem textilen Material zu erreichen, muss der wasserunlösliche Farbstoff durch chemische Reduktion in eine lösliche Substanz überführt werden. Die Küpe bezeichnet dabei sowohl das Behältnis wie auch die Lösung. Für den Reduktionsprozess kamen Urin oder Pottasche als Zusätze in die Küpe, bei der Färbung pflanzlicher Fasern Vitriol aus Pyrit. Die entstehende Färbelösung, das Indig(o)weiß, hat eine gelb-grünliche Farbe. Nach dem Absenken und Heben des Gewebematerials („ziehen“) lässt sich in den ersten fünf Minuten der Farbumschlag von Grüngelb durch Oxidation zu Indigoblau erkennen. Je öfter „gezogen“ wird, umso kräftiger die Farbe.

Färberwaid, Kermes und Färberkrapp wurden seit dem 8. Jahrhundert in Europa angebaut. Seit dem Mittelalter ist der Safranbau in Niederösterreich belegt. Bis in die 1960er Jahre zählte dieser zu den besten Sorten. Seit einigen Jahren gibt es Initiativen in der nördlichen Wachau, die Safranpflanzungen zu reaktivieren versuchen⁵¹. In Krems trafen sich zum Simoni-Markt am 28. Oktober die Safranhändler des Landes (Hofmann, 1992: S. 236). Trotz des Vorhandenseins einheimischer Färbepflanzen waren die aus Asien stammenden Färbedrogen wegen einfacherer Handhabung und intensiverer Farbergebnisse immer beliebter, aber dennoch ein Privileg der Reichen. Hofmann (1992, S. 239) erwähnt eine Innsbrucker Handschrift aus 1330 u.Z., die die gesammelten Kenntnisse ihrer Zeit über die mittelalterliche Färbekunst bewahrt. Zum Schwarzfärben werden Galläpfel empfohlen und für eine blauschwarze Färbung ein Zusatz von Holunderbeeren. Dennoch befand sich die Kultur europäischer Färberpflanzen im Niedergang. Die Krappbauern litten Not trotz rigider Einfuhrverbote außereuropäischer Färbedrogen. Selbst Maria Theresias Bemühungen, den Krapp- und Waidanbau durch Erlässe zu forcieren, zeigten keine nachhaltigen Erfolge.

⁵¹<https://www.safranmanufaktur.com>

Schon damals wurde über die Verschmutzung des Wien-Flusses geklagt und die Färber mussten die Innenstadt verlassen. Sie siedelten sich weiter westlich entlang des Wienflusses an, da der Zufluss frisches, ungefärbtes Wasser versprach. Mit der modernen Farbchemie ist der Eintrag umweltschädlicher Substanzen enorm angestiegen, zumal sich das Bekenntnis zur Farbe niemand mehr versagen lässt. Die Bilder von verseuchten Flussläufen in Ländern mit niedrigen Umweltauflagen sind hinlänglich bekannt. Diesen neuen „Farbenrausch“ ermöglichten erst die Entdeckungen der modernen Farbenchemie der Anilin- und Azofarbstoffe.⁵² Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Nutzung des Steinkohlenteers, einem Abfallprodukt bei der Leuchtgaserzeugung, hervorgegangen, bietet die Farbenindustrie mittlerweile eine Farbpalette, deren Nuancenvielfalt ins Unermessliche steigt. Dennoch handelt es sich dabei nur um den Gewinn einer trügerischen Freiheit, sich jeder nur denkbaren Farbe bedienen zu können, denn damit sinkt das „Gespür“ für die angemessene Farbe. Vor der Zeit der synthetischen Farbherstellung hatte man im Bereich der Naturfarben eine bewundernswerte Perfektion erlangt. Die Individualität der Naturfarbtöne wird heute wieder hochgeschätzt. So lässt sich bei den Trachten beobachten, dass in der Naturfarben-Ära perfekte Farbkombinationen üblich waren, wohingegen „! ...! nach er Annahme der synthetischen Farben lediglich Buntheit übrig blieb“ (Bönsch, 2002: S. 337).

Von diesem Leiden blieb die Bregenzerwälder Tracht verschont. Mit dem Farbwechsel vom hellen Leinenstoff zum braunen und letztlich zum schwarzen war nie die Versuchung nach ausufernder Farbigkeit vorhanden. Die zurückhaltende Farbwahl liegt in der Art des Kleidungsstücks selbst begründet. Da nicht für das Bürgertum oder Adel gedacht, kam nur ungefärbtes, ev. sonnengebleichtes Material infrage. Braun- und in der Folge Schwarztöne ließen sich auch aus dem zur Verfügung Stehenden erzielen. Die Überformung mit nachträglich beigefügter Farbigkeit war den Bregenzerwälderinnen kein Anliegen. Im Gegenteil, es wirkt so, als ob die Herkunft der Tracht, im farblichen Spiel mit der Renaissanceästhetik und der calvinistischen Zurückhaltung, mit Stolz dargebracht wird. Schwarz galt als die führende Farbe in der Spanischen Mode, welche die am Ende des Mittelalters

⁵²BASF (Badische Anilin- & Soda-Fabrik) widmete sich seit der Firmengründung 1865 der Nutzung des Steinkohlenteers als Ausgangsstoff für Teer- bzw. Azofarbstoffe. Anilinfarbstoffe sind auf Indigobasis hergestellt. Innerhalb weniger Jahre wurde BASF zum Marktführer in der Farbindustrie. Gemeinsam mit Agfa (Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrication, gegründet 1873) und Bayer resultierte 1925 der endgültige Zusammenschluss zur I.G. Farbenindustrie.

entstehende Schneiderkunst erst zur Geltung brachte. Borten und Stickereien sind auch bei der Bregenzerwälder Tracht wichtige Zutaten im Kleidungs Ganzen. Sie können erst auf dem neutralen Farbhintergrund die Aufmerksamkeit lenken. Schwarz blieb im Barockzeitalter die bürgerliche Repräsentationsfarbe (vgl. Bönsch, 2002: S. 340). Auch wenn eine „Verbürgerlichung“ der Tracht zu dieser Zeit nicht in Sicht war, so könnten die Farbpräferenzen jener Zeit dennoch ein wenig zur Farbdominanz beigetragen haben. Letztlich ist die Beziehung zu einer Farbe eine sehr emotionale. Die Frage nach der Bedeutung muss den Bregenzerwälderinnen selbst gestellt werden.

Obwohl die Tracht als eine der wenigen durchgängig erhaltenen und „gelebten“ bezeichnet werden kann, nagt dennoch die schnelllebige Entwicklung der Textilkultur am Bestehen der Tradition. Die regionale Beschränkung begrenzt die Anzahl der Spezialistinnen, die für die Herstellung der Trachten von Nöten sind. Bis 1993 war der letzte Juppenfärbermeister, Herr Manfred Fitz aus Egg, für die Juppenwerkstatt tätig. Die Rezeptur der Zutaten für die Farblauge ist dem Juppenmuseum in Riefensberg bekannt und enthielt unter anderem Nussblätter und Blauholz. Viermal musste der Färbvorgang wiederholt werden, um bei neuen Juppen ein sattes Schwarz zu erzielen. Das diffizile Wissen und Können rund um den Umgang mit dem Juppenleinen erfordern eine Menge Fingerspitzengefühl. Bönsch (1996: S. 9) beklagt den Verlust kulturellen Wissens mit der Pensionierung des letzten Juppenfärbermeisters. Der Zunft der Färber oblag nämlich auch die Preparierung des Leinengewebes, die zweifellos die nobelste Form der Stoffbearbeitung darstellt.

Materialität: Die schlichte Eleganz der Bregenzerwälder Tracht wirkt bestechend. Lässigkeit ist ihre Sache nicht, vielmehr Geordnetheit und Stille, die in sich ruhend nur das Notwendigste zur Schau stellt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Stoffqualität. Flachs ist die Pflanze, die auch im Bregenzerwald über Jahrhunderte hinweg kultiviert wurde. Das Leinen stammte ursprünglich aus der Region; der Gebirgsflachs trat eher grob und kurzfasrig in Erscheinung und es war damit auch keine feine Stoffqualität zu erzielen. Von den 1980er Jahren berichtet Bönsch (1984: S. 70) von Leinenzukaufen aus Irland bzw. Belgien, da die österreichische Textilindustrie Leinen mit dem geforderten Feinheitsgrad nicht verweben konnte. Sie nennt eine Fadendichte von 19:21/cm². Die Schussfadenanzahl ist höher, weil diese

Fäden noch feiner sind als die Kettfäden. Seit ca. acht Jahren wird in der Juppenwerkstätte Riefensberg Leinen aus Deutschland angekauft. Arbeitserleichternd ist, dass das Leinen schon schwarz gefärbt zur Verfügung steht. Gefärbt wird in Deutschland mit herkömmlichen Anilin-Farben.

Der Vorgang des Appretierens, Glästens und Fältelns ist als Einheit zu betrachten, denn sie bedingen sich gegenseitig. Leinen ist von sehr robuster Qualität und kann dem Appreturverfahren unterzogen werden ohne Schaden zu nehmen. Dafür wird ein Sud aus Lederabfällen mit Perlleim und Eisenvitriol versetzt und auf das schwarze Leinen aufgetragen und danach getrocknet. Auch hier wird viermal geleimt, dazwischen trocknet das Leinen ausgebreitet auf den Wiesen. Nun war es wichtig, dass die 6 Stoffbahnen Webkante an Webkante aneinandergenäht werden. Bönsch (1984: S. 72) betont die Wichtigkeit, dass die Naht vor dem Glästen erfolgt und begründet dies damit, dass einerseits die Fältelmaschine sehr empfindlich ist. Andererseits ist das Ergebnis deutlich schöner, wenn die Naht in einer Falte liegt und sich nicht über mehrere Falten zieht. Der gerade Fall der Juppe würde darunter leiden. Dieser Vorgang des Nähens entfällt bei den neueren Juppen, da die Stoffbahn in einem Stück verwendet werden. Die unterschiedliche Vorgangsweise ergibt sich aus den geänderten Webbreiten. Die heute gebräuchliche Webbreite von 130-140cm gestattet die Verwendung der Breitseite für die Länge des Juppenrocks. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts waren 80cm Webbreite üblich und es musste gestückelt werden.

Den spezifischen Glanz erhält der Stoff erst durch die Behandlung mit Reibung und Druck. Das „Glästen“ erledigt heute eine Maschine⁵³, früher wurde von Hand mit heißen Steinen oder Glas die Fläche kräftig abgerieben. Diese Behandlung mit Leim schenkt dem Gewebe beinahe ewiges Leben. Die Appretur ist jedoch überaus wasserempfindlich und bei Wasserkontakt lösen sich auch die Fältelungen wieder. Bönsch (1996) vermutet deshalb, dass die Juppe zu der Zeit, als sie noch Alltagskleidung der bäuerlichen Bevölkerung war und eine gewisse Wetterbeständigkeit aufweisen musste, aus Schafwolle bestand. Messerscharfe Kanten durfte man allerdings für diese Falten nicht erwarten.⁵⁴

⁵³ Diese Maschine wurde 1909 von Josef Gebhard Fitz und Jodok Kaufmann gebaut.

⁵⁴ Appreturen sind eine Methode der Stoffveredelung und für die moderne Textilindustrie unerlässlich. Appreturen oder die Ausrüstung eines Stoffes geben dem Stoff oder Garn den letzten „Schliff“ in Form einer Oberflächenbehandlung. Damit können dem Ausgangsmaterial zusätzliche Eigenschaften verliehen werden. Dazu zählen besondere Oberflächenstrukturen, Steifheit, Dichte, Glanz, Glätte, Weichheit und Geschmeidigkeit. Stoffe können auch

In der Juppenherstellung wurde diese Entwicklung hin zu einer speziellen Oberflächenveredelung vorweggenommen, mit dem Ziel, das Endprodukt so zu verändern, dass es den Vorstellungen entsprach. Die Kenntnisse über naturnahe Appreturverfahren sind so alt wie die Stofffärbung, die streng genommen auch nur die Veränderung einer Eigenschaft darstellt.

Ergebnis der arbeitsintensiven Prozedur am Juppenstoff ist ein Gewebe mit markantem Glanz und einer Steifheit, die das Fälteln erleichtert. Dies war vor allem für die Zeit, als noch von Hand gefältelt wurde, von großer Bedeutung. Die Oberflächenveränderung gewährleistete bis zu einem gewissen Grad schmutzabweisende Eigenschaften, die in Anbetracht der eingeschränkten Waschbarkeit des Kleidungsstücks nur von Vorteil sein konnte. Die Steifheit und der Glanz schenken der Tracht einen eigenen „Körper“, der den Körper der Trägerin umspielt aber nie offenbart. Das Tragmieder war immer aus Wollstoffen hergestellt. Feinster Loden hat keinen „Strich“, das meint keinen Glanz und keine Richtung. Der ideale Hintergrund um die Stickereien zur Geltung zu bringen.

Über die Falten: Als zentrales Element in der Bregenzerwälder Tracht muss das Thema der Faltenkunst in der europäischen Kostümgeschichte eingehender beleuchtet werden, denn die Kunst des Faltenlegens war bei den Griechen mit eindeutigen Wertungen belegt.

Es war die Freiheitsliebe der Griechen, die ihren unmissverständlichen Ausdruck in der Art, sich zu kleiden fand. Dem Webstück selbst wurde große Ehre zuteil und jedes An- und Ausziehen glich einer Verwandlung des Kleidungsstücks. Vom zweidimensionalen Gewebe zur dreidimensionalen Bekleidung, ohne vorgegebenen Armöffnungen oder Ausschnitten, musste in einer aufwendigen und alle Hingabe verlangenden Prozedur die Anbringung an den Körper geschehen. Dies konnte nur gelingen, indem das Gewebe in Falten gelegt um den Körper drapiert wurde. Falten können so als ein Stück Freiheit aufgefasst werden, denn sie stellen Anforderungen an die Geschicklichkeit der/des Trägerin/s und lassen sich nicht erzwingen. Form und Bewegung des Körpers waren auf das Harmonischste durch die Kunst des Faltenlegens integriert (vgl. Bönsch, 2001: S. 24).

wasserabweisend, antistatisch, antimikrobiell oder flammhemmend ausgerüstet werden. Die meisten Appreturen sind nicht von Dauer und verlieren sich mit dem ersten Waschgang. Stoffe ohne Appretur sind kaum erhältlich, denn die gelagerten Waren müssen auch vor Schädlingen geschützt werden. Da die Appreturen nicht hautfreundlich sind, empfiehlt sich ein erster Waschgang vor dem Tragen.

In einer späteren Phase zersetzen sich nicht nur die klassischen griechischen Ideale in gesellschaftlicher Hinsicht, die Änderungen werden auch in der Kleidung sichtbar. Die wiederholte Neubildung des Faltenwurfs wurde nun ersetzt durch teilweise vorgefertigte Kleidung. Plisseefalten engten die bis dahin praktizierte Freiheit ein. Die variablen Fabelungsmöglichkeiten wichen einer permanenten Ausschnittgestaltung. Es zeigen sich sogar erste Ansätze eines glatt die Schulterpartie umspannenden Bekleidungsteils, an welches die Fältchen des Chitons angenäht zu sein scheinen. „Auf diese Weise ist ein vorgefertigtes Hemdgewand entstanden, das bereits Möglichkeiten der europäischen Gewandgestaltung vorwegnimmt (Hemdgewand, Faltentechnik, glatt und eng umschlossene Schultern mit daran gesetzter fülliger Weite, woraus sich in weitestem Sinn in Zukunft Sattel und Mieder entwickeln werden).“ (Bönsch, 2002: S. 24)⁵⁵

In diesen Ausführungen wird deutlich, dass Falten eine Bedeutung über den gestalterischen Anspruch hinaus beigemessen werden kann. „Gebändigte Falten“ in Form des Plissees und der freie Fall der Falten sind grundsätzlich verschieden zu interpretieren. Zu beachten ist der Fadenlauf in der Faltenlegung. Fixierte Falten werden immer parallel zum Fadenlauf gelegt, gleichgültig ob in Kett- oder Schussrichtung. Frei fallende Falten verhalten sich anders, wenn die Stoffausrichtung diagonal verläuft, wie beim griechischen Himation, oder in gerader Fadenlage, wie bei der römischen Toga.

Die Juppe besticht ausschließlich mit Plisseefalten und verbirgt in ihrer schlanken Erscheinung im Rockteil eine erstaunliche Stoffweite. Gefaltete Textilien benötigen immer mehr an Ausgangsmaterial als nicht gefaltete. In gewisser Hinsicht kann die Funktion der Faltenlegung dahingehend umrissen werden, dass großes Stoffvolumen in geordneter Form eine Verdichtung erfährt. Mit dem Stoffreservoir ist ausreichend Bewegungsmöglichkeit geschaffen, ohne dass eine Änderung der Proportion oder Silhouette zwingend erfolgt. Falten verführen zu einem spannenden Spiel mit den Farbnuancen. Ein flächiger Effekt ist so nicht zu erkennen, da die Flächen immer wieder durch die Falten gebrochen werden. Werden Falten derart dicht gelegt wie bei

⁵⁵Kostümgeschichtlich und schnitttechnisch interessant ist, dass Ärmelöffnungen in der griechischen Kleidung immer an der oberen Öffnung des Gewebes (im offenen Peplos oder im zur Röhre genähten Chiton) gedacht ist. Zukünftige europäische Entwicklungen hin zum Hemdgewand fanden ihren ersten Niederschlag im speziellen Ärmelansatz. Die Ärmelröhren wurden vertikal an den oberen Rand des Gewebes genäht und wiesen nach oben. Durch Absenken des Ärmelansatzes rutschte der Ärmel in der weiteren Entwicklung in die Horizontale. Ausschnittfixierung und Ärmelansatz sind die typischen Themen der europäischen Kostümgeschichte.

dieser Juppe, wirken sie grafisch. Einfarbiges Gewebe erhält außerdem einen streifigen, belebten Charakter. Auch bei der Juppe dominiert die vertikale Ausrichtung durch die Faltenlegung, die vom unteren Brustansatz bis zum Saum reicht.

Das Plissieren ist, trotz Maschineneinsatz, auch heute noch ein überaus aufwendiger Arbeitsgang bei der Herstellung einer Juppe. Das Besondere an den Juppenfalten ist ihre Feinheit. Schmale Falten reihen sich aneinander, sodass diese unglaubliche Anzahl an Falten (600-700 Stück) zustande kommt. Die Tiefe der Falten bleibt vom Saum bis zum Ansatz an die Passe gleich. Die Falten an der Juppe werden als Liegefalten bezeichnet. Die letzte betriebsfähige Fältelmaschine ist seit einigen Jahren in der Juppenwerkstatt untergebracht und tut dort ihre Dienste. Übernommen wurde die über 100 Jahre alte Maschine von der Familie Fitz aus Egg vom letzten Juppenfärbermeister.⁵⁶ Für den Leinenstoff gilt dennoch, sobald er gewaschen wird, verflüchtigen sich die Falten und eine erneute aufwendige Faltenlegung wird notwendig. Das bedeutet, dass ein Waschen der Tracht so lange als möglich vermieden wird. Falls dennoch Verschmutzungen sichtbar sind, gibt es in einschlägigen Foren Tipps und Tricks, Flecken faltenschonend zu entfernen.⁵⁷

Griechen und Kopten plissierten ihre dünnen Leinenstoffe entweder durch Einsatz einer speziellen Webtechnik oder durch das Falten und Pressen mit heißen Steinen, was naturgemäß nur eine vorübergehende Verformung sein konnte. Nässe versetzt Naturmaterialien wieder in den ursprünglichen Zustand. Der Arbeitsaufwand einerseits und die erforderliche Stoffmenge waren dafür verantwortlich, dass die auffälligen Plisseestoffe fast ausnahmslos als Zeichen materiellen Wohlstands galten. Die Herstellung von dauerhaftem Plisse, wie er heute erhältlich ist, setzt die Verwendung von Kunstfasern voraus. Nur sie gewährleisten die Dauerhaftigkeit der Faltenlegung auch nach dem Waschen.⁵⁸

⁵⁶Die technische Entwicklung der Fältelmaschine geht auf französische Plissiermaschinen zurück. Aktuell wird in der HTL Bregenz an einer neuen Fältel- und Glästmaschine gearbeitet. <https://www.regio-v.at/projects/46/trachtennaeherei> zuletzt: September 2019

⁵⁷Um das Thema der Falten abzuschließen, seien noch die Lagerungsfalten erwähnt, die aber nicht in Zusammenhang mit der Form der Kleidung, sondern mit ihrer Aufbewahrung zu sehen sind. Die mittelalterlichen Gemälde mit Abbildungen von Schürzen oder Tüchern zeigen häufig diese Spuren der Aufbewahrung in Truhen. „Frisch hervorgeholt und auseinandergefaltet, zeigen sie noch die Faltenbrüche. (Fuchs, 2000: S. 60)“ Damit versinnbildlichen diese Falten wohl Reinheit und Unbescholtenheit.

⁵⁸Das Angebot an Plissierwerkstätten in Wien erschöpft sich mittlerweile in einer einzigen derartigen Einrichtung im 8. Bezirk von Renate Houska. In der Werkstätte kann man noch in den Charme textiler Fachgeschäfte aus vergangenen Tagen eintauchen. Frau Houska scheut sich auch nicht die Kunst des Plissierens in Anbetracht eines sterbenden Handwerks zu demonstrieren. Die Werkstätte ist bis unter das Dach gefüllt mit Musterrollen aus speziellem Karton, die die Herstellung verschiedenster Plisseeformen erlauben. In einem

Europäische Schnittführung aus Sicht der Textilarchäologie:

Textilarchäologische Funde sollen uns hier nicht allzu lange aufhalten, sind aber für die Gewandentwicklung in Europa von Bedeutung, da aus ihnen nicht nur Veränderungen in der Tracht⁵⁹ herausgelesen werden können. Sie sind darüber hinaus auch Zeugnis von Bevölkerungsverschiebungen (vgl. Hägg, 1996: S.145). Der Übergang von Lederverwendung zu textilen Techniken kann nur als fließend und überlappend angenommen werden. Beide Materialien weisen besondere Eigenschaften bezüglich folgender Parameter auf: Tragemöglichkeiten, Verfügbarkeit, Anpassungsfähigkeit, thermische Eigenschaften und Witterungsfestigkeit, Dehnbarkeit, Reißfestigkeit, Handhabung und Herstellung, und besonders aussagekräftig, der Gestaltungsmöglichkeit. Diese Besonderheiten sind insofern schnitttechnisch relevant, als Tierhäute und gewebtes Material eine andere Herangehensweise erfordern. Tierhäute erlauben eine formgenaue Anpassung an den menschlichen Körper. Die Ärmelbluse und der Lendenschurz sind steinzeitliche Prototypen, deren Grundschnitte aus der Verwendung von Tierhäuten hergeleitet werden können (**Abb. 34**). Der Lendenschurz hatte im Norden ältere Vorbilder und konnte auch unter Einbeziehung textiler Techniken bis in die Bronzezeit weiterbestehen z.B. in der Art des Schnurrocks⁶⁰. Die reichlichen Einschnitte in das flächige Material die zur Herstellung einer Ärmelbluse notwendig sind, können sich nur unter Verwendung eines Grundmaterials entwickelt haben, das die Gefahr des Ausfransens oder der Auflösung nicht in sich barg. Damit ist die Schnittform eindeutig auf die Verwendung von Tierhäuten zurückzuführen. Die Verbindungsnahte auf derartigem Material gleichen noch heute jener der Inuit (vgl. Hägg, 1996: S. 143). Lendenschurz und Ärmelbluse deuten somit auf die Kontinuität der neolithischen Trachtsitten bis in die Frühbronzezeit.

Mit dem Auffinden von Nadelpaaren in bronzezeitlichen Gräbern geht eine Änderung der Trachtsitten einher. Unter dem Einfluss von Kulturströmungen aus dem Vorderen Orient verbreiteten sich der Einsatz großflächig gewebter Stoffbahnen und deren Trageweise. Der Peplos-Umhang mit der Fixierung durch Schulternadeln ist zu

betagten kastengroßen Dämpfer werden die gefalteten Kunstfaserstoffe dauerhaft fixiert.
<https://www.yelp.at/biz/plisee-renate-houska-wien> zuletzt: September 2019

⁵⁹Tracht wird hier verstanden als wichtiges Kennzeichen für die Zugehörigkeit zu einer Bevölkerungsgruppe und umfasst sowohl textile, wie auch Schmuck- und Metallartefakte.
⁶⁰Schnurröcke oder Schürzen sind aus pflanzlichem oder tierischem Material, geflochtene oder in sonstigen primären Textiltechniken hergestellt. Die einzelnen Schnüre sind an der Ober- und Unterkante bandartig zusammengefasst.

Beginn der Bronzezeit in zentralen Teilen Europas ein neues Element. Die älteren Gewandteile (Lendenschurz und Ärmelbluse) wurden beibehalten und belegen eine grundlegende Bevölkerungskontinuität. Der Lendenschurz verschwindet Ende der Bronzezeit aus dem Fundmaterial, die Peplostracht bleibt dagegen in regionalen Abwandlungen über die gesamte Eisenzeit hindurch in Gebrauch (vgl. Hägg, 1996: S. 143).

Für die schnitttechnische Herleitung des europäischen Hemdes finden sich schon in der griechischen Tracht Ansätze. Die Fibel als variables Halterungsinstrument an der Schulter ist einer permanenten Ausschnittgestaltung gewichen und nimmt damit die europäische Gewandgestaltung vorweg mit glatt und eng umschlossener Schulterpartie und den daran angesetzten Ärmelröhren. In der römischen Kostümgeschichte verfestigen sich die vorgefertigten Tragemöglichkeiten, die dem damals geltenden Welt- und Menschenbild entsprachen. Nicht mehr die Freiheit des Einzelnen ist bestimmend, sondern das Staatsganze, das sich mit allgemein gültigen Richtlinien bis in die Privatsphäre ausbreitete. Die Praktikabilität des Getragenen stand im Vordergrund, die weithin bekannte Toga war ein Feiertagsgewand, das zu tragen ohnehin nur den römischen Bürgern gestattet war. Die römische Tunika unterscheidet sich grundlegend vom gewickelten und drapierten Gewand der Griechen, deren Stofffülle von diversen variablen Gürtungen gehalten wurde. Im Gegensatz dazu liegt die Tunika auf der Schulter auf. Dies bedeutet die Hinwendung zu einer gutsitzenden Schulternaht und den Verzicht auf Überlängen an den Seiten, die mühsam drapiert werden mussten. Die Tunika findet sich in allen Gesellschaftsschichten und kann als homogene Gewandform gefasst werden (vgl. Bönsch, 2001: S. 42ff). Der dringliche Bezug zum Thema der Naht stellt sich hier eindeutig, denn griechische Gewänder kamen ohne Nähte aus, es war sogar oberste Priorität, das Gewebe unversehrt zu lassen. An der Tunika hingegen sind schnitttechnisch relevante Nähte für die Konstruktion des Kleidungsstücks festzumachen.

Die Gewandsilhouette des frühen Mittelalters war an die Spezies „Mensch“, ohne in Frauen- und Männergewänder zu unterscheiden, angepasst. Ein langes, fließendes, Ober- und Unterkörper mehr oder weniger bedeckendes Hemd war zentraler Bestandteil. Die europäische Kostümgeschichte ist die Geschichte der Hemdgewänder schlechthin, beherrscht von einheitlichen, „geschlechtsneutralen, anatomieverschleiernenden Hemdgewändern“ (Bönsch, 2002: S. 86) als Ausdruck

einer Weltauffassung, die die Menschen in einer gottgewollten Ordnung sehen, in welcher ein Hinterfragen noch keinen Platz hat.

Ende des Mittelalters kristallisierte sich erstmalig eine eigenständige Frauenkleidung aus dem geschlechtsneutralen Hemdkittel heraus, der bisher nur in der Materialwahl, der Ausgestaltung und Proportion zwischen den Geschlechtern unterschied. Dies wird als die „große europäische Trachtenwende“ bezeichnet, die ihre Analogien in den geopolitischen Ereignissen des zerfallenden mittelalterlichen Europas fand. Im 14. Jahrhundert etablierten sich Gestaltungselemente im Frauenkostüm, welches die gesamte europäische Kleidergeschichte durchzieht. Das Dekolleté wurde als wichtigstes Detail der weiblichen Mode entdeckt. Der vergrößerte und vertiefte Halsausschnitt bringt die Notwendigkeit mit sich, Brust und Taille knapper zu umfassen. „Die technische Durchführung dieser Modellierung erreichte man mit raffinierten Formnähten, die sich aus der starren Keiltechnik heraus entwickeln ließen (Bönisch: 2001, S. 80)“. Das weite und überlange Rockvolumen hatte man beibehalten und es wurde zum Kennzeichen der weiblichen Bekleidung. Das männliche Pendant war die Hose in ihren unterschiedlichen Ausformungen. Die Renaissancemode kann mit der kostümgeschichtlich bedeutsamen Trennung von Rock und Mieder, als großer, bis in die heutige Zeit gültigen Entwicklung, aufwarten. Die Miederlänge variierte, sie ist schon bekannt als schmal und eng gefasster Schulterbereich, der sich über den Busen bis zur Taille ausdehnen kann. Rock und Mieder können sowohl als getrennte Teile wie auch als Ganzes gesehen werden. Falten waren zentrales Gestaltungselement in der Renaissance (vgl. Bönsch, 2001: S. 138ff). Diese Beschreibung passt wunderbar zur Juppe, wenn auch mitbedacht werden muss, dass sie nicht höfischen, adeligen oder bürgerlichen Prinzipien folgte, eine Orientierung daran aber nicht von der Hand zu weisen ist.

Die Nähte: Im Gegensatz zu Kimono und Bandgewebe fordert die Bregenzerwälder Frauentracht eine körpernahe Formung. Die Silhouette in den westeuropäischen Trachten war seit dem ausgehenden Barock weitgehend unverändert. Ein massiver Rock mündet in eine klar abgesetzte Taille mit anschließend körpernah geschnittenem Oberteil. Das Mieder reicht tatsächlich nur 2-3cm unter den Armausschnitt und bedeckt nur den Brustansatz. In dieser Kürze liegt aber auch ein Vorteil, denn damit erübrigen sich Schnittmodelle, die die Größe des Busens berücksichtigen. Die arbeits- und ressourcenintensive Ausgestaltung einer Festtracht

konnte sich kaum jemand mehrmals im Leben leisten. Diese Trachten wurden darum entweder im Laufe einer Biografie an die figürlichen Gegebenheiten angepasst oder an Nachkommen übertragen. Eine textile Aussteuer musste schließlich für ein ganzes Leben reichen und oft auch noch darüber hinaus für die nächste Generation. Der Zwang zur Anpassung an verschiedene Körperformen verhinderte aber den Variantenreichtum und die Umsetzung der technischen Feinheiten wie sie in bürgerlichen Schnittkonstruktionen üblich waren.

Das Besondere an der Schnittkonstruktion des Tragnieders ist seine Einfachheit, die mit der Keiltechnik größte Anpassungsvariabilität ermöglicht (**Abb.35**). Die Keiltechnik ist viel älter als die Tradition der Formnähte, die immer das Kleidungs Ganze im Fokus hat. Die Keiltechnik reduziert das Kleidungsstück auf ein Minimum, ähnlich dem „Kleinsten-gemeinsamen-Vielfachen“. Aus der simpelsten Variante, die damit auch das Typische und Wesentliche transportiert, kann mittels eingesetzter Keile an die gegebene Notwendigkeit, die Statur in ihren Eigenheiten, angepasst werden. Ein eingesetzter Keil kann einerseits Stofffülle und Weite verleihen, wie bei Trachtenhemden, aber auch an eng geschnittenen Objekten Anpassungsleistungen erfüllen. Es handelt sich um ein äußerst variables Element, da für die Keile keine Schnittvorlage benötigt wird. Da bis vor nicht allzu langer Zeit das „textile Rechteck“⁶¹ der Maßstab aller Kleiderformen war, bezog man sich immer auf die Größe dieses Rechtecks und trachtete danach, mit kleinen Hilfen, Keilen, Bewegungsfreiheit und die zugrundeliegende Idee in Einklang zu bringen. Die Arbeit mit der Keiltechnik stammt aus der frühesten Textilkultur des europäischen und arabischen Raums und wird heute noch in der Juppenwerkstatt Riefensberg angewandt.⁶²

An der Schnittform lässt sich Vorder- wie auch Rückenteil erkennen. An der Schulter wird zwischen Vorder- und Rückenteil der Keil eingenäht. Allerdings werden diese Nähte nicht verstürzt von der linken Seite genäht, sondern unversäubert überlappend aufgesetzt. Daraus ergeben sich zwei Nähte, deren Schnittkanten sichtbar sind. Frau Schwärzler, die Juppennäherin, versicherte, dass das feine Tuch des Mieders, ein fein gewebter Wollstoff, nicht ausfranst. An der Juppe aus dem Museum waren auch tatsächlich keine Schäden an der Schnittkante zu erkennen.

⁶¹Als „textiles Rechteck“ bezeichnet man die durch die Webgeräte vorgegebene Webbreite. Die Länge determinierte die Länge des Kettfadens, der je nach Webgerät auch ein paar Meter lang sein konnte (siehe Kapitel über das westafrikanische Bandgewebe).

⁶²Mit Dank an Frau Schwärzler, der Näherin der Juppenwerkstatt, und an Fr. Steurer-Lang

Diese beiden Nähte wurden schon an der Jahrhundertwende mit der Nähmaschine ausgeführt.

Alle Nähte, die den Einsatz der Nähmaschine erlauben, werden in der Juppenwerkstatt Riefensberg auch mit dieser ausgeführt. Das betrifft die Armlöcher (**Abb. 36**), die auch auf der Juppe von 1901 nach innen geklappt und mit Nähmaschine abgenäht wurden. Das ausgebleichte blaugraue Baumwollköpergewebe wurde als Futtertextil mit kleinen, regelmäßigen Saum- bzw. Überwendlingstichen an der Innenseite der Ärmelnaht fixiert. Das ist, die Seitennaht ausgenommen, die einzige deutlich sichtbare Naht. Alle anderen Nähte sind weitgehend unsichtbar, wenn auch nicht verdeckt. Die Abfolge der einzelnen Arbeitsschritte erfolgt nach einem strengen Schema, das sich im Laufe der Jahrhunderte herauskristallisiert hat und nur wenige Veränderungen erfahren musste. Reich mit floralen Mustern bestickt ist das Juppenbändel in dezenten Farbtönen gehalten, aber dennoch auffällig auf dem schwarzen Gesamtensemble. Das Juppenbändel besteht aus einem Samtband, das in feinsten Fälteltechnik, an den Rundungen bzw. je nach Mode sogar Ecken, eingehalten wird. Dazu werden beide Seiten des Bandes mit nicht allzu kleinem Vorstich umnäht. Durch das Einhalten des Fadens legt sich das Band in die gewünschte Form und es ergibt sich eine feine Faltenlegung, die durch den Flor des Samts nicht als solche zu erkennen ist. Die Stickereien lenken zusätzlich von der Streifigkeit des Bandes ab. Am Vorderteil sind keine weiteren Nähte sichtbar.

Der Rückenteil ist von besonderer Bedeutung und um der wichtigen „Keadera“ (**Abb. 37**) gerecht zu werden, sollten die Haare auch immer hochgesteckt oder unter den Kopfbedeckungen getragen werden. Wie schon erwähnt, scheinen „Keadera“ und das Juppenbändel das Leben zu symbolisieren, denn während der Trauerzeit müssen sie verdeckt werden. Die „Keadera“ ist der wertvollste Schmuck an der Juppe, die jeglichen anderen Schmuck in Form von Halsbändern oder Ketten erübrigt. Obwohl die „Keadera“ die rückwärtige Mitte bezeichnet und betont, befindet sich darunter erstaunlicherweise keine Naht.⁶³ Ursprünglich aus brauner und schwarzer Seide mit etwas Gold in dichten Litzen gearbeitet, wird seit Anfang des 20. Jahrhunderts fast nur noch Metall verwendet. In Makrameeknüpfttechnik entsteht ein breites, mit feinen Musterungen durchbrochenes Band, das zwar über die Länge von 10-12cm nicht hinauskommt, aber dennoch, durch die Feinheit des Materials, sehr arbeitsintensiv ist. Klöppel kommen nur deshalb zum Einsatz, um mit möglichst

⁶³Curti (1929: S. 64) meint dagegen, dass früher schon eine Naht bestanden hat.

langen Metallfäden schonend hantieren zu können. Die Tätigkeit des Knüpfens erledigen heute darauf spezialisierte Frauen für die Juppenwerkstatt Riefensberg. Am Rückenteil besticht eine weitere Stickerei, die ebenfalls mit feinen Metallfäden und wenigen bunten Seidenfäden ihr Auslangen findet, aber ungemein ästhetisch wirkt (**Abb. 38**). Nur wenig oberhalb ist die Naht des Keileinsatzes zu sehen, die mit der Maschine genäht wurde, durch die überlappende Arbeitsweise aber kaum auffällt.

Die interessanteste Naht am Juppemieder ist die Seitennaht. Sie ist der Flexibilität und Anpassungsfähigkeit der Juppe an verschiedene Körperformen geschuldet. Alle Nähte und Stickereien sind von großer Perfektion, da sie für andere Personen offen sichtbar sind. Die unter dem Arm verborgene Naht ist kaum einsehbar und eignet sich daher für Nähte, die im Laufe des Lebens einer Juppe auch einmal getrennt werden müssen. Eine andere Naht käme dafür nicht in Frage. Insofern ist ein Unterschied auszumachen zwischen schmückenden und formenden Nähten und solchen, deren Trennung möglich oder wahrscheinlich erscheint. Auf diese Eventualität wird schon in der Herstellung Rücksicht genommen, indem die Kanten der Armlöcher mit dem Innenfutter so gearbeitet sind, dass eine Vergrößerung ohne erheblichen Aufwand durchzuführen ist. An der unteren Kante des Juppenmieders schließt die Fältelung des Rockteils an. Hier lässt sich ein „Spiel“ (Stoffreserven) gut in den Falten verbergen bzw. ist durch die „Rickung“ der Falten dieses „Spiel“ schon vorhanden. Eine Vergrößerung um zwei Zentimeter pro Seitennaht stellt somit kein Problem dar.

Bei vorliegender Juppe sind die Stoffuntertritte, d.h. die Nahtzugaben an den Rändern gering. Vermutlich wurde die Juppe schon einmal umgeändert. Die Seitennaht ist von Hand gearbeitet, da solche Nähte viel leichter zu trennen sind als Maschinnähte und es sich um eine nur wenige Zentimeter lange Naht handelt. An der Außenseite sichtbar sind einige größere Kreuzstiche (**Abb. 39**). Diese Naht lässt sich als reversibel bezeichnen, denn sie ist so genäht, dass das Trennen für eine Größenanpassung relativ leicht auszuführen ist.

Reversible Nähte sind vorzugsweise von Hand ausgeführt, um das Trennen zu erleichtern. Längere reversible Nähte können auch mit der Maschine genäht werden, allerdings mit einer großen Stichlänge. Für Nähte mit kleinen Stichlängen ist davon auszugehen, dass sie bleibende Nähte darstellen, insbesondere wenn diese Nähte in Verbindung mit Stickereien stehen. Jedes Trennen einer Naht hinterlässt Spuren. An

einem eng geschnittenen Bekleidungsteil in Schulterhöhe würden derartige Nahtspuren umso deutlicher auffallen.

Vor wenigen Jahrzehnten noch war beim Kauf eines Kleidungsstücks der Blick auf die Nahtzugabe unerlässlich, ob noch etwas „herauszulassen“ wäre, ein bisschen Stoffreserve vorhanden ist. Derartige Überlegungen sind heute nicht mehr üblich, aus vielerlei Gründen. Es erfordert ein wenig nähtechnisches Geschick und ein Grundverständnis über die Funktion eines Schnittes, denn es eignen sich nicht alle Nähte dazu, verändert zu werden. Oft reicht die Anpassung nur einer Naht nicht aus. Verkleinerungen sind nicht unbedingt leichter zu bewerkstelligen als Vergrößerungen. Eine komplexe Schnittführung lässt dann ein derartiges Vorhaben oft scheitern. Die Notwendigkeit der Anpassung gilt vorrangig für körpernah geschnittene Kleidungsstücke. Oversized-Mode ist hier toleranter. Ein richtiger Sitz der Kleidung im traditionellen Sinn hat immer weniger Priorität. Eine Anpassung der Nähte ist damit kaum mehr erforderlich.

Das Schneiderhandwerk kennt die verschiedensten Nähte, je nach Eigenheit der Naht, die sich letztlich aber auf wenige reduzieren lassen (siehe oben). Besonders interessant erscheinen mir diejenigen, die am Endergebnis nicht oder nicht mehr sichtbar sind und mit dem übergeordneten Begriff der Hilfsnähte bezeichnet werden. Eine dieser Nähte betrifft das Übertragen der Schnittkontur und seiner Markierungen auf beide Stoffteile, meist Vorder- und Rückenteil. Im westlichen Österreich wird das als „Schlupferln“ bezeichnet. Die Stofflagen liegen dafür rechts auf rechts⁶⁴ aufeinander und werden mit Vorstichen, mit doppeltem Heftfaden, entlang der gekennzeichneten Schnittlinien und deren Markierungen genäht. Dabei bleibt bei jedem zweiten Stich eine Schlaufe des Heftfadens stehen. Nach der Beendigung des Nähens werden die zwei Stofflagen auseinandergezogen und mittig geschnitten, sodass auf jeder rechten Stoffseite die Reste der Naht in Form kleiner abstehender Fäden sichtbar sind. Der Vorteil des Schlupferlins besteht darin, dass sowohl auf rechter wie auch auf linker Stoffseite die Markierungen temporär sichtbar sind. Nachteilig ist natürlich der enorme Zeitaufwand. Abgelöst wurde das Schlupferln von der Verwendung des „Radl- oder Durchschlagpapiers“. Ein mit Kreide beschichtetes Papier wurde unter die zwei, rechts auf rechts mit Stecknadeln fixierten Stofflagen gelegt. Auf die obere Stofflage konnte mit Schneiderkreide der

⁶⁴Die rechte Stoffseite bezeichnet diejenige, die im Endprodukt außen zu sehen ist.

Schnitt übertragen werden. Auf die untere Stofflage wurden die Markierungen mit dem Stoffradl „durchgeradelt“ und gespiegelt markiert.

Die „Schlupferlnaht“ (siehe Abb. 8) ist eine temporäre Naht und sie dient ausschließlich der Kennzeichnung der Schnittvorgabe. Die kleinen Fäden lassen sich nach der Fertigstellung großteils leicht aus den endgültigen Nähten zupfen. Eine weitere temporäre Naht ist die Heftnaht. Sie bereitet die Naht, die dann meist mit der Nähmaschine genäht wird, vor, um den richtigen Sitz zu prüfen, um etwaige Änderungen noch vor der Maschinnaht durchführen zu können. Jedes Trennen beschädigt das Gewebe, besonders wenn es sich um sehr feine Stoffarten handelt. Die exakte Passform eines Kleidungsstücks ist heute nur noch für exklusive Modelle gefragt. Unsere Sensibilität diesbezüglich hat in bedauerlichem Ausmaß abgenommen. Die Farbgebung spielt nun eine bedeutendere Rolle, ist symbolhafter, plakativer und leichter zu erkennen. Der gute Sitz eines Anzugs oder eng geschnittenen Kleides lässt sich nur aus geringer Distanz ausmachen. Die gute Passform eines Juppenoberteils hingegen ist durch seine Kleinheit und die stärkenden verzierenden Elemente gesichert. Andere Trachten mit längerem Miederteil müssen der individuellen Figur deutlich besser angepasst sein. Die „Wiener Naht“ kann man als typische Trachten-Formnaht bezeichnen. Auf Vorder- wie Rückenteil verläuft sie beiderseits in einem Bogen von der halben Ärmelnaht bis zur Taille. Da sie sehr figurbetonend wirkt, ist sie äußerst beliebt. Anpassungen der Wiener Naht werden vorzugsweise an der Seitennaht vorgenommen, aber sie ist in ihrer Flexibilität deutlich eingeschränkt. Diese mangelnde Anpassungsfähigkeit der Kleidungsstücke mit einer Wiener Naht ist auf die Länge des Mieders zurückzuführen.

An das Tragmieder der Bregenzerwälder Tracht sind die Stoffbahnen angenäht. Bei der Juppe aus dem Volkskundemuseum handelt es sich um sechs Bahnen, die in Kettrichtung angeordnet und vernäht sind. Folglich finden sich hauptsächlich Webkanten an den Rocknähten. Die Webbreite betrug damals ca. 80cm. Neuerdings wird der Rock aus einem Stück gefertigt, allerdings mit der Längsausrichtung nach dem Schuss. Insofern ist die Arbeitersparnis durch den Wegfall der Nähte im Rockteil gegeben, aber nur deshalb möglich, weil sich die Webbreite auf 140cm

vergrößert hat. Damit befinden sich die Webkanten an den Nähten die an Tragmieder und Rocksäum grenzen.

Die Rockteile der Juppe aus dem Museum sind teilweise von Hand mit einfachen Vorstichen genäht (**Abb. 40**). Es handelt sich um drei Handnähte und drei Maschinnähte. Die zwei seitlichen Stoffbahnen sind schmaler als die anderen vier, die alle mit einer Webkante abschließen. Erstaunlicherweise sind auch die geschnittenen Stoffkanten nicht versäubert und zeigen dennoch keinerlei Auflösungserscheinungen wie Ausfransen oder dgl., was sicherlich auf die Materialbehandlung des Appretierens und Glästens zurückzuführen ist. Die Vorstiche der Handnähte sind 4-5mm lang und mit schwarzem Zwirn genäht. Diese Nähte obliegen zwar keiner besonderen Belastung wie etwa eine Schulternaht, dennoch finde ich erstaunlich, dass eine einfache Vorstichnaht ohne Kantenversäuberung keinerlei Schaden genommen hat. Auch wenn angenommen werden muss, dass die Juppe nicht allzu häufig in Verwendung war, so ist dieses Vertrauen in die Haltbarkeit einer einfachen Naht wegweisend und inspirierend.

Wechselwirkungen zwischen Mode und Tracht: Die Modewelt charakterisiert ständiger Wandel und Innovationen, die sie lebendig und attraktiv erscheinen lässt. Sie generiert ihre Kraft aus der Unbeständigkeit, aus dem scheinbar Unvorhersagbaren, wenn auch Wiederholungen üblich sind, so ist ein Erstarren in seinen Formen unmöglich. Tracht suggeriert im Gegensatz dazu Beständigkeit. Allerdings zeigt ein Blick ins 19. Jahrhundert, dass dieser Gegensatz ein Konstrukt des 20. ist, „dass Tracht sehr wohl dem damaligen Zeitgeist entsprach und mit der Zeit ging“ (Langenegger, 2006: S. 59). Zu Beginn des 19. Jahrhundert konstituierten sich die Trachten parallel zu den politischen und gesellschaftlichen Umstrukturierungen und waren Teil der modischen Kleiderentwicklung. Diese wechselseitige Beeinflussung zwischen Mode und Tracht barg die Gefahr, die eigenen Wurzeln preiszugeben. Kernelemente der jeweiligen Tracht durften sich nicht verändern, wie an der Bregenzerwälder Tracht zu beobachten, blieb sie sich selbst treu. Attribute waren veränderlich, die Schnittbasis blieb darüber hinaus weitgehend gleich. Diese Tatsache unterscheidet die Bregenzerwälder Tracht vom Schicksal vieler anderer Trachten, die sich bald in Modeströmungen gefangen sahen und kaum noch auf durchgängige und wiedererkennbare Formen aus vergangenen Jahrhunderten verweisen können.

Das aufstrebende Bürgertum verdrängte den nicht nur in der Mode tonangebenden Adel und wurde Träger eines einheitlichen städtischen Kleidungsstils. „Die Volkstrachten entwickelten sich parallel zur städtischen Mode auf Initiative der bürgerlichen Oberschicht. Begeistert von der ländlichen Kultur entdeckte sie deren Kleidung als schicke Modevariante. Im Zuge dieser Bewegung änderte sich auch das Selbstverständnis der ländlichen Bevölkerung und führte zu einer Aufwertung ländlicher Eigenart.“ (Langenegger, 2006: S. 65) Anfang des 19. Jahrhundert hatte sich bereits eine große Zahl und Vielfalt regionaler Kleidungsstile herausgebildet. Regionaltypische Trachten waren schon früh ein wichtiges „Wiedererkennungszeichen“ für Außenstehende in der Fremdenverkehrswerbung. Für die einheimische Bevölkerung handelte es sich hingegen um ein Symbol der Zugehörigkeit und der gesellschaftlichen Bindung. Dazuzugehören geht einher mit strenger Reglementierung und sozialer Kontrolle. In vielerlei Hinsicht bedeutete die Tracht abzulegen, die speziellen gesellschaftlichen Bindungen aufzukündigen. Damit werden die Normen der Gemeinschaft hinfällig. Mit der zunehmenden Industrialisierung stieg die Unabhängigkeit des Individuums von diesen Normen. In der Folge stiegen die textilen Ausdrucksmöglichkeiten des Individuums und bekamen mehr Raum. Die Trachtenvereinigungen haben sich ab den 1920er Jahren erfolgreich in ihren heimatschützenden Bestrebungen durchgesetzt. Tracht zu tragen, geriet zunehmend in den Dunst einer patriotischen und traditionsbewussten Gesinnung, die im radikalen Gegensatz zu den erstarkenden Emanzipationsbestrebungen der Frauen standen.

Dennoch bleibt die Tracht ein Ausdrucksmittel, deren Elemente sich auch die Modeindustrie bedient. Wer heute von Trachten spricht, meint Ideen und Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses. Denn Trachten fanden früh ihren Weg aus dem individuellen Gebrauch oder der häuslichen Aufbewahrung in die Ordnungssysteme privater und öffentlicher Sammlungen (Tschofen, 2008: S. 8). In diesen Sammlungen entwickelte sich die Dynamik eines „kulturellen Erbes“, die Rückwirkungen auf die soziale Praxis außerhalb der Museen zeitigte. Soziale Systeme sind ständig im Fluss, daher wirkte diese Wahrnehmung der zu „Objekten“ degradierten Kleidungsstücke auf die Wahrnehmung und den Gebrauch ähnlicher Objekte zurück. „Eine reine (Volks-)Tracht hat es nie gegeben, vielmehr hatte der Begriff von Anbeginn seiner modernen Karriere an sehr unterschiedliche – doch

zusammengehörige Phänomene zu bezeichnen, ein Gewirr von Bildern, Zeichen und Ideen.“ (Tschofen, 2008: S. 11).

4. Schlussbetrachtungen

Der Prozess des Nähens:

Vergegenwärtigt man sich den Prozess des Nähens, so tauchen symptomatisch verklärende Bilder auf, die stark kontemplative Aspekte hervorkehren. Die Handnaht birgt tatsächlich solche Potentiale, die der Maschinnaht eher abgesprochen werden. Mag sein, weil der Umgang mit Maschinen einen unfreien Charakter hat. Gebunden an deren Rhythmus und nicht im Einklang mit den innersten Befindlichkeiten, erscheint dieser Zustand nicht erstrebenswert. Dennoch verlangt auch die mit der Maschine genähte Naht Konzentration und ein Flow-Effekt stellt sich durchaus auch hier ein. Die Investition in Planung und Konzept ist für Hand- und Maschinnaht gleichermaßen notwendig. Vielleicht ist die Arbeit an der Nähmaschine dem Ziel ein Stück näher, da es so erscheint, als würde vom Einlegen des Nähguts und dem Beginn der Naht bis zu seinem Ende nicht viel mehr als der Druck auf das Fußpedal liegen. Durchaus vergleichbar mit dem Fußpedal des Autos, das sich so einfach und selbstsicher bedienen lässt, um damit der Mühsal des Fußwegs zu entgehen. Die Faszination ist groß und verlockend, die Bedienung stellt keinerlei Herausforderung dar, der Komfort lässt den Zweck der Sache aus dem Blickfeld geraten. Moderne Nähmaschinen bieten viele Extras, die das Nähen erleichtern. Dennoch ist eine Beschäftigung mit der vorausgesetzten Technik unerlässlich. Wie einfach ist dagegen ein Spaziergang oder die Naht mit der Hand. Sie haben Gemeinsamkeiten, denn beide verlangen Ausdauer, Zielorientiertheit und ein gewisses Ausmaß an Zeitressourcen.

Damit haben wir eine sehr nostalgische Sichtweise eingenommen, die allerdings die Realitäten des Alltags außer Acht lässt. Denn Nähen war nie bloße Freizeitbeschäftigung, sondern – gemäß der Redewendung „täglich hart erarbeitetes Brot“ - und ein Faktor des Überlebens. Die Wertschätzung und idealistische Überfrachtung, die dem Handgemachten entgegengebracht wird, ist jüngerem Datums und beschränkt sich auf die westliche Welt, weil die Handarbeit hier nicht mehr selbstverständlich praktiziert wird. Den textilen Sektor betreffend darf natürlich nicht vergessen werden, dass jede Jeans durch die Hände vieler, meist weiblicher Näherinnen geht. Als Industrieprodukt kennzeichnet sie aber die Gleichartigkeit des Kleidungsstücks und die Austauschbarkeit der ausführenden Person. An Industrienähten lässt sich keine textile „Handschrift“ ablesen, sie versinkt in der Anonymität. Von diesen Nähten umgeben, ist die Sehnsucht nach individuellem

119

Ausdruck, auch als einem politischen Statement, groß. Der Anspruch auf Perfektion ist hierin nicht mehr leitendes Kriterium. Es sind nicht mehr nur die Spezialist/innen, die sich an die Umsetzung gewagter textiler Phantasien setzen. Die Hilfe aus dem Internet ist allen zugänglich. Insofern erfreut sich die Kultur des Nähens wieder größerer Beliebtheit. Perfektion ist nicht gefordert, das „Fehlerhafte“ versinnbildlicht sogar das Handgemachte. Nicht mehr das „Können“ ist Motor dieses Tuns, sondern das „Wollen“ treibt an. Die Aufweichung des Perfektionsstrebens und die tieferen psychologischen Ebenen des handwerklichen Schaffens haben gerade der Tätigkeit des Nähens große Bedeutung im Rahmen von Ergotherapie und in der Kunst eingebracht.⁶⁵ Das Nähen ist insofern etwas Besonderes, als es zu den primären Kulturtechniken zählt. Es bedarf keiner komplizierten Werkzeuge und es ist den Menschen sehr nahe, beinahe eingeschrieben. Diese Qualitäten prädestinieren das Nähen für den vielfältigen und vielschichtigen Einsatz. Metaphorische Dimensionen können hier durchaus mitgedacht werden.

Das Prozesshafte des Nähens folgt einem inneren Bild, das in Abständen überprüft zu werden verlangt. Die Ansprüche an das bereits Genähte werden mit der Idee des fertigen Objekts abgeglichen. Es obliegt dem Können und der Erfahrung, wie sich der Weg dahin gestaltet. Begleitet vom prüfenden Blick ist dieses innere Bild, die Vorstellung vom Ergebnis, die Idee, immer präsent.

Die Vorstellung des gefertigten Kleidungsstücks steht für den komplexen Aushandlungsprozess zwischen Tradition und Individuum, den Versuch, „die Balance zwischen Anpassung und Abgrenzung zu finden“ (Sommer, 2010: S. 242), im Anderen und in mir. Mode steht immer im Spannungsfeld der Gesellschaft und ist unwillkürlich und unvermeidbarer Ausdruck eigener Verortung innerhalb dieser. Mitte des 19. Jahrhundert verdrängte die Haute Couture die schneidernden, Nähenden und stickenden Personen mit ihren handwerklichen Produkten aus dem Zentrum der Bekleidungswelt. In dieser neuen Konstellation musste „der Couturier als autonomer Ideengeber und kreativer Entwerfer, das heißt der Gestalter des Produkts, ! ...! selbst nicht notwendigerweise schneiden oder nähen“ (Loschek, 2007: S. 214) können. Mit der Haute Couture begann folglich der Schwund der alleinigen

⁶⁵ In der Ergotherapie wird der Prozess des Handnähens in kleinste Schritte zerlegt, um sie bewusst erfahrbare und wiederholbar zu machen. Hierbei wird sichtbar, dass diese kleinen, einfach wirkenden Arbeitsschritte, wenn sie bewusst ausgeführt werden, eine komplexe Koordination manueller Bewegungen erfordert.

Wertschätzung des handwerklichen Könnens und verlagerte sich auf die die meist viel größere Wertschätzung von Idee und Entwurf.

Der Idee des Kleidungs Ganzen sind die textilen Nähte untergeordnet. In den gesellschaftlichen Grundlagen der kostümgeschichtlichen Betrachtungsweise können neben der technischen Umsetzbarkeit vor allem kulturelle Präferenzen für die Art der Schnitfführung ausschlaggebend verantwortlich gemacht werden. Als kleinstes, aber sicherlich nicht unbedeutendstes Element ist hier die textile Naht zu sehen. Als das Formende, das Formgebende, weil Einzelteile in bestimmter Beziehung verbindende, kann die textile Naht als ein nicht unwesentliches Moment in der Bekleidungsgeschichte Gültigkeit beanspruchen. Das Formen durch Verbindung ist grundlegende Aufgabe der Naht. Die Wahl der Nahtart ist wiederum eingebettet in kulturell determinierte Vorlieben, die sich aus größeren kulturellen Zusammenhängen erschließen können.

Eine Frage der Beziehung:

Die textile Naht im Kontext des Textil Ganzen betrachtend erscheint sie als Zeichen der Bedürftigkeit und Unvollständigkeit. Denn wenn das Webstück als Verbindung zwischen Himmel und Erde, als Kristallisation des Universums und als Manifestation archaischen Denkens angesehen wird, dann bräuchte dieses All-in-one keiner weiteren Beifügung mehr. Alles andere lenkt von der Grundaussage des Umfassenden, auch Umhüllenden, weil des Ganzen, nur ab.

Naht leistet aber vielleicht doch etwas darüber hinaus: die Erweiterung, die Beifügung, die Anpassung. Diese Möglichkeiten sind im antiken Denken nicht postuliert, denn das Textile war vollständig und benötigte keiner Attribute. Alle Dimensionen fanden Repräsentation in der spezifischen Trageweise. An den menschlichen Körper geschmiegt war das Gewebe so vollkommen und unverletzbar wie der antike Mensch in seinem Selbstanspruch. Im Respekt und der Demut vor der gewebten Fläche spiegelt sich die Auffassung jener Epoche. Mit dem Abrücken von dieser Haltung der Vollkommenheit des Zweidimensionalen erscheint das Udenkbare möglich, nämlich der Schnitt in die festgefügtten Ordnungen und auch die Möglichkeit einer Neuorientierung.

Wie kommt es dazu, dass sich das Verständnis des Vollständigen aufzulösen beginnt, und eine Naht notwendig wird, um einen nun defizitär empfundenen Zustand zu kompensieren? Hier kommt der Blick der Anderen ins Spiel, der Blick derjenigen,

die dem zweidimensionalen Gewebe nicht diese Bedeutung beimaßen. Wie oben erläutert, begleitete das Genähte die Menschheit von Anbeginn, nicht in Form vernähter Gewebe, sondern in Form vernähter Felle. Die griechische und römische Kultur war umgeben von Gesellschaften, die Gewebtes mit Nähten an ihre Bedürfnisse anpassten. Keltische Hosen galten in Folge der Distinktion nicht nur als geschmacklos, mehr noch, sie waren Symbol der Barbarei. Das Postulat und die ideologische Dominanz des „Ungenähten“ ließ keine weitere Entwicklung bezüglich Gewandformen zu. Erst die Integration äußerer Einflüsse und das Annehmen neuer Wertigkeiten erschloss neue Dimensionen. In diesem Sinne, musste auch Naht neu gedacht werden. Die Naht, auch hier eingebettet in ein gesellschaftliches Konstrukt, dessen Stärke die Anpassungsfähigkeit und nicht das Starre ist.

Wenn Loschek (2007: S. 21) schreibt, dass „der Blick hinter das Vertraute der Dinge ! ...! eine andere Wertebene sichtbar“ macht, so steht diese Aussage der Intention des Textes sehr nahe. Das Selbstverständliche und Allgegenwärtige der Naht in den Fokus der Aufmerksamkeit zu holen, benötigt Disziplin, weil ein Abgleiten in Form, Musterung und Qualitäten des Trägermaterials nur schwer zu vermeiden, aber in bestimmtem Ausmaß auch erhellend ist. Abgesehen von Ziernähten stellt die Naht immer eine Verbindung her, sie setzt zwei oder mehrere Flächen in Beziehung. Und diese Beziehungen determinieren die Naht. In die Welt der textilen Nähte einzutauchen und deren Bezüglichkeiten offenzulegen, benötigt Zeit. Um den Besonderheiten und Geheimnissen der Ausführung auf die Spur zu kommen, war es auch notwendig, zwischen den Zeilen zu lesen, falls Fachleute zu befragen nicht möglich war.

Die Nähte der Kleidungsstücke im Vergleich:

Dem Entschluss, mich auf diese drei Kleidungsstücke zu konzentrieren, ging eine kurze Sondierungsphase voraus. Die gewählten Kleidungsstücke sollten sich von der konventionellen europäischen Sichtweise abheben. Mit rudimentären Vorinformationen brachte die genauere Befassung Erstaunliches, Unerwartetes zu Tage: Der Kimono stand nicht so exemplarisch für Kimononähte wie angenommen, Nähte auf Bandgeweben sind nicht schlampig genäht, eine neu angefertigte Tracht wird von Hand genäht - nach der sehr ursprünglichen Tradition der Keiltechnik. Um das „Typische“ erkennen zu können, mussten oft mehrere Stücke einer Gattung zu Rate gezogen werden. Mit der Verschiedenheit stellt sich aber auch die Frage nach

der Vergleichbarkeit: Jedes Stück hat seine Besonderheiten, die sich nicht einfach auf ein anderes Objekt übertragen lassen.

Zumeist handelte es sich auch nicht bloß um eine Naht, sondern um verschiedene Nahtarten an verschiedenen Stellen. Auch hier lässt sich nicht direkt ein Vergleich zwischen allen drei Objekten anstellen, weil die unterschiedliche Schnittführung keine Vergleiche zulässt. Somit ist die Frage nach der Vergleichbarkeit in den Hintergrund getreten, denn die Ausgangsbedingungen divergieren zu stark, um eine derartige Herangehensweise zu gestatten. Eine vergleichende Auflistung wird einem kulturgeschichtlich determinierten Artefakt auch nicht gerecht. Als solches ist die textile Naht zu betrachten: Sie ist eingebettet in ein kulturelles System, das nach den ihm eigenen Parametern und Konstanten eine Form der Flächenverbindung entstehen ließ, die nach wie vor Veränderungsprozessen unterworfen ist. Die Veränderungen betreffen heute größtenteils den Stellenwert, den das Handwerk in Kultur und Gesellschaft einnimmt. Der technologische Fortschritt ist Teil dieser neuen Sicht- und Produktionsweisen.

Rekapitulierend kann festgehalten werden, dass die Nähte des Kimonos auf starken kulturellen Prägungen zu beruhen scheinen. Grundlegende Kleidungsformen verweisen auf chinesische Ursprünge. Die Besonderheit der japanischen Denkweise ist allerdings eine sehr ressourcenschonende, sie wird als „mottainai“ bezeichnet und ist in vielerlei Hinsicht Teil des Alltags. Diese Grundhaltung wirkt sich auf die Textilproduktion wie auch auf die Verarbeitung aus. Es bleibt zu vermuten, dass die bescheidenen japanischen Verhältnisse, wie sie bis ins 20. Jahrhundert hinein als prägende Lebenshaltung anzunehmen waren, für die Beständigkeit dieser Grundhaltung verantwortlich sind. So fallen für den klassischen Kimono im Stoffzuschnitt keine Stoffreste an. Der Schnitt verläuft gerade, ohne jeglicher Rundungen. Der überschüssige Stoff an der Schräge der vorderen Mitte wird in den Kragen eingearbeitet, sodass ein Kimono in seine rechteckigen Teile zerlegt durchaus mehrmals umgearbeitet werden kann. Die Webbreite klassischer Kimonostoffe entspricht diesem Anspruch, nichts zu vergeuden. Alle Seitennähte, außer den schmalen mittleren Vorderteilen, haben Webkanten. Auch an der Kente-Bekleidung werden ausschließlich Nähte von Webkanten geschlossen. Am Kimono mit Vorstichen, am Kente-Stoff mit Überwendlingstichen. Die Materialgrundlage ist für beide Kleidungsstücke Seide. Der Vorstich der Kimononaht begünstigt das Wiederauftrennen, eine Möglichkeit, die für die Konzeption eines Kentestoffes nicht relevant

ist. Für Träger/innen eines Kentetextils steht die flächige Verbindung der einzelnen Bänder im Vordergrund. Die Musterbänder bilden gemeinsam eine Fläche, die zeilenhaft die einzelnen Musterabschnitte der zahlreichen Bänder zu einem „lesbaren“ Ganzen fügen. Die Naht am Kentetextil ist beidseitig tragbar. Nähnstechnisch ist der Kentestoff sehr minimalistisch ausgeführt. Außer den Verbindungsnahten gibt es keinerlei Versäuberungs- oder Saumnaht. Großen Belastungen oder Kräften ist der Stoff in der Regel nicht ausgesetzt, dennoch sollen die Nahtverbindungen halten, weswegen sie mit doppelt- oder dreifach-verzwirntem Garn genäht sind. Zuschnitte sind nicht erforderlich. Sogar die Länge der einzelnen Bänder ist durch die Web- und Mustertechnik vorgegeben. Überwendlingstiche lassen sich auch ohne Arbeitsfläche, einfach sitzend ohne Tisch, pragmatisch vernähen. Wichtig daran ist, dass die Reihenfolge der Bänder stimmt. Der Überwendlingstich zählte schon in prähistorischer Zeit bei den Hallstatt-Textilien zu den mit Abstand am meisten verwendeten Sticharten. Die sich wiederholenden Sequenzen im Handlungsablauf eines Überwendlingstichs sind kurz und lassen sich nicht weiter vereinfachen, im Gegensatz zur Vorstichnaht am Kimono. Dies scheint eine einzigartige Spezialisierung des Nähprozesses zu sein, indem Füße und Zehen für den ganzen Nähprozess miteinbezogen werden. Diese Art zu nähen konnte sich nur bezogen auf gerade Nähte entwickeln. In der europäischen Herangehensweise wurde die textile Naht immer der Idee untergeordnet. Die textile Naht musste sich, früher als in Westafrika oder Japan, der technologischen Entwicklung beugen. Maschinennähte lassen sich nicht leicht trennen und eignen sich deshalb besonders für Nähte, die dauerhaft erhalten bleiben sollen. An der Juppe sind alle Nähte mit der Maschine genäht, die nicht zwingend einer Handnaht bedürfen. Dennoch besteht eine Juppe zum überwiegenden Teil aus Handnähten. Im Unterschied zu Kente und Kimono weist die Juppe eine körpernahe Silhouette auf. Der zugrundeliegende Schnitt ist dabei sehr einfach. Der Rockteil bezieht sich ebenfalls auf ein bzw. bei der ursprünglichen Juppe mehrere Webzuschnitte, die teilweise mit Vorstichnähten und auch Maschinennähten die Webkanten vernähen. Die klassische Trachtennaht ist im Gegensatz dazu die Wiener Naht, die formgebend körpernah den Oberkörper der Frauen modelliert und betont. Diese Naht ist nur mit einem der Körpergröße entsprechenden Schnitt umzusetzen. Das Mieder der Juppe ist aufgrund seines Alters der Tracht auch ohne Schnitt auszuführen. Die Keiltechnik kennt nur gerade Nähte und ist trotzdem sehr anpassungsfähig. Durch sie können sowohl

Kleidungsstücke an Weite gewinnen als auch sehr nah an den Körper herangeführt werden - wie bei der Juppe. Das Juppenmieder ist klein, durch seinen Ursprung im Tragemieder, eines Trägers des Rockteils, aber auch sehr aufwändig gestaltet und bezieht seine Wertschätzung zu einem Gutteil aus der dafür notwendigen Handarbeit. In diesem Sinne sticht die Bregenzerwälder Tracht aus der Vielzahl an indifferenten trachtartigen Kostümen hervor. Das Alter der Tracht beschert ihr in den letzten Jahrzehnten wieder mehr Aufmerksamkeit und vor allem dominiert das Bedürfnis diese Tracht als Ausdruck eines Lebensstils in ursprünglichen Formen weiterzuführen.

Das ausgefeilte Handwerk der Schneiderei, wie auch jedes andere, ist von Perfektionsstreben geleitet und kann nur durch harte, langwierige Arbeit erlernt werden. Romantisierende Vorstellungen sind hier fehl am Platz und treffen hart auf die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Kimonoschneiderei hat ebenso Nachwuchsschwierigkeiten wie die Juppenschneiderei in Vorarlberg. Die Schneiderin in Riefensberg teilte mit, dass noch weitere drei Schneiderinnen Juppen anfertigen, dass die Auftragslage wieder gut sei und junge Näherinnen gesucht wären. Die Tätigkeit scheint allerdings nicht allzu attraktiv. 30 Arbeitsstunden sind notwendig, um eine Juppe fertigzustellen. 75% der Nähte sind Handnähte, weil auch hier das Nähen unsichtbarer Nahtverbindungen wichtig ist. 15 Stunden werden für das Mieder veranschlagt, für den Rockteil ebenso viele. Die Näherin berichtet, dass sie ihre Arbeit sehr gern macht, dass sie von zuhause aus arbeiten kann. Sie hat auch vom „fließenden Tun“ gesprochen, von einer schönen Tätigkeit, die sehr viel Wertschätzung erhält. Handwerk kann also beides: emotional bereichern und einwandfreie Ergebnisse liefern. Der Fokus liegt naturgemäß auf letzterem, obwohl die psychologisch emotionale Seite zunehmend an Aufmerksamkeit gewinnt.

Jedes der drei Kleidungsstücke kämpft in gewissem Ausmaß ums Überleben. Textile Nähte sind davon naturgemäß ebenso betroffen, da sie an das jeweilige Kleidungsstück in seinem kulturellen Umfeld gebunden sind.

Abbildungen:

Abb. 1:



Abb. 2:

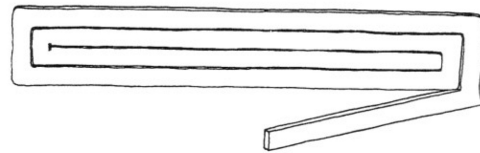


Abb. 3:

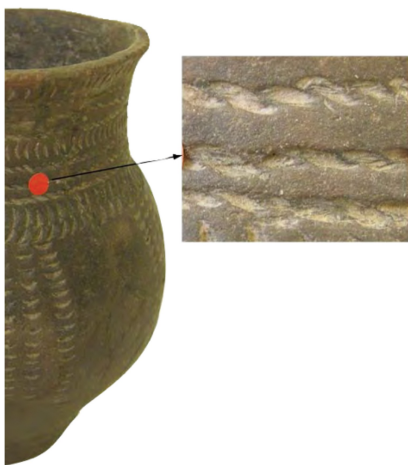


Abb. 4:

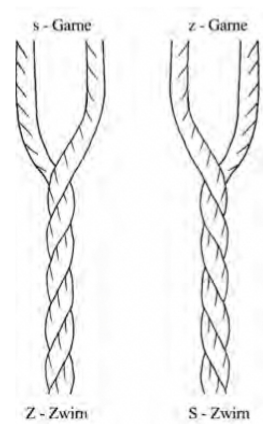


Abb. 5:

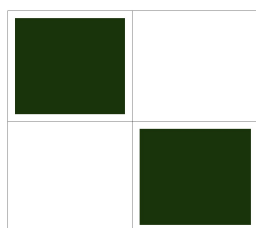


Abb. 6:



Abb. 7:

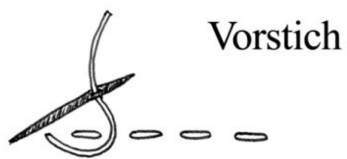


Abb. 8: Schlupferlstich

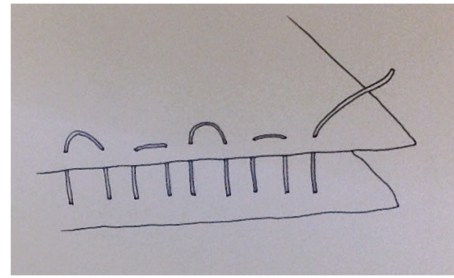


Abb. 9: Smok

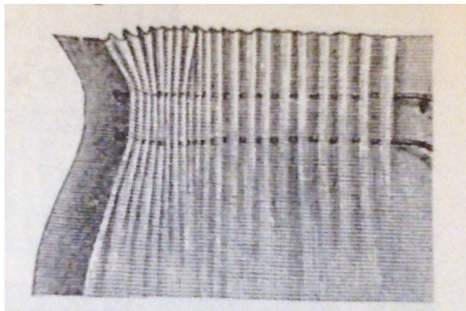


Abb. 10: Steppstich Rückseite

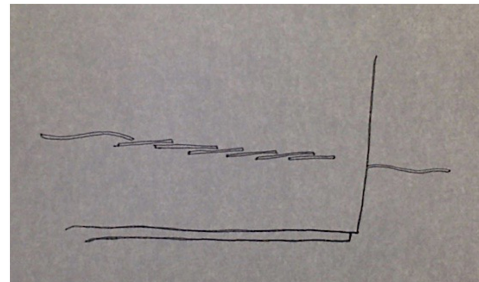


Abb. 11:

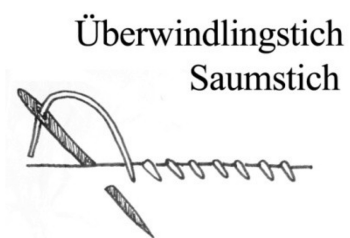


Abb. 12:

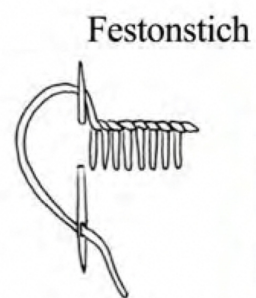


Abb. 13: einfache Naht, gesäumt



Abb. 14: französische Doppelnaht

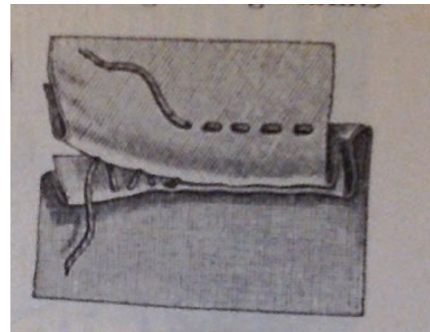


Abb. 15: Stoßnaht

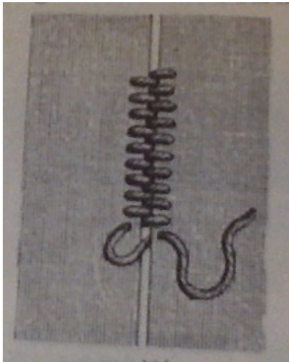


Abb. 16: Kappnaht

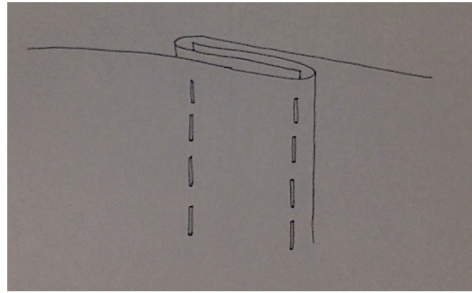


Abb. 17: Vorderansicht



Abb. 18: Rückenansicht



Abb. 19: Vorderansicht



Abb. 20: Rückenansicht



Abb. 21:

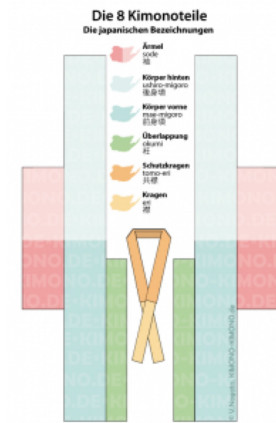


Abb. 22: Kise-Naht-Falte

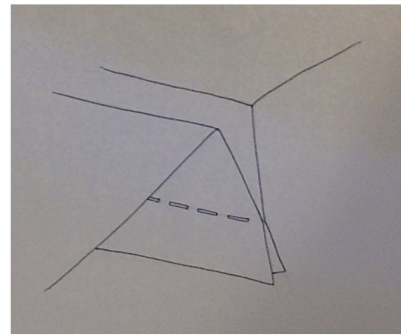


Abb. 23:



Abb. 24:



Abb. 25:



Abb. 26:



Abb. 27:



Abb. 28:



Abb. 29:



Abb. 30: Vorderseite:



Abb. 31: Rückseite:



Abb. 32:



Abb. 33:



Abb. 34:

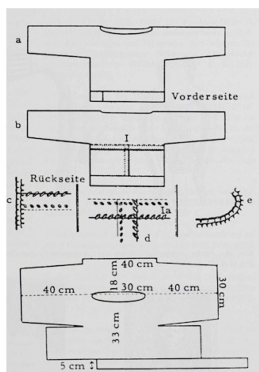


Abb. 35:

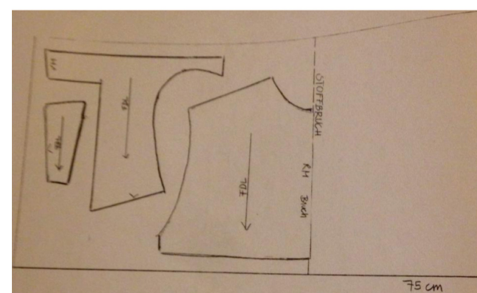


Abb. 36:



Abb. 37:



Abb. 38:



Abb. 39:



Abb. 40:



Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Ruß-Popa, 2011: S. 172: Leder; genäht.
- Abb. 2: Ruß-Popa, 2011: S. 132: Lederriemenzuschnitt.
- Abb. 3: Grömer, 2010: S. 41: Schnurbandkeramik.
- Abb. 4: Grömer, 2010: S. 80: S- und Z-gedrehtes Garn.
- Abb. 5: H. Fischer: Patrone für Leinwandbindung.
- Abb. 6: Grömer, 2010: S. 74: Latènezeitliche Schere aus Mannersdorf, Österreich.
- Abb. 7: Grömer, 2010: S. 205: Vorstich.
- Abb. 8: H. Fischer: Schlupferlstich.
- Abb. 9: Dillmont de Thérèse, 1983: S. 21: Smok.
- Abb. 10: H. Fischer: Rückseite des Steppstichs.
- Abb. 11: Grömer, 2010: S. 205: Überwindlingstich bzw. Saumstich.
- Abb. 12: Grömer, 2010: S. 205: Festonstich.
- Abb. 13: Dillmont de Thérèse, 1983: S. 15: einfache Naht, gesäumt.
- Abb. 14: Dillmont de Thérèse, 1983: S. 19: Französische Doppelnaht.
- Abb. 15: Dillmont de Thérèse, 1983: S. 17: Stoßnaht.
- Abb. 16: H. Fischer: Kappnaht.
- Abb. 17: Foto: Weltmuseum Wien: schwarzer Kimono: Seide, Baumwolle; Vorderansicht.
- Abb. 18: Foto: Weltmuseum Wien: schwarzer Kimono: Seide, Baumwolle; Rückenansicht.
- Abb. 19: Weltmuseum Wien (Foto: H. Fischer): roter Kimono: Seide: Vorderansicht.
- Abb. 20: Weltmuseum Wien (Foto: H. Fischer): roter Kimono: Seide: Rückenansicht.
- Abb. 21: <https://kimono-kimono.de/8-kimonoteile-namen-positionierung/>
- Die 8 Kimonoteile © KIMONO-KIMONO, V.Nagata
- Abb. 22: H. Fischer: Kise-Falte.
- Abb. 23: Weltmuseum Wien (Foto: H. Fischer): Kente-Bandgewebe: Seide.
- Abb. 24: Weltmuseum Wien (Foto: H. Fischer): Khasa-Bandgewebe: Schafwolle.
- Abb. 25: Posnansky Merrick: in: History, Design, and Craft in West African Strip-Woven Cloth: 1992, National Museum of African Art, Smithsonian Institution: Washington, D.C.
- Abb. 26: Weltmuseum Wien (Foto: H. Fischer):): Kente-Bandgewebe: Seide; Detail.

Abb. 27: Weltmuseum Wien (Foto: H. Fischer): Khasa-Bandgewebe: Schafwolle; Detail.

Abb. 28: Ross, 1998: S. 88: Bandgewebe von Hand genäht.

Abb. 29: Ross, 1998: S. 88: Bandgewebe mit Maschine genäht.

Abb. 30: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Juppe: Leinen, Wolle; Vorderansicht.

Abb. 31: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Juppe: Leinen, Wolle; Rückenansicht.

Abb. 32: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Juppenbändlstickerei: Baumwollsamt, Baumwollgarn, Metallfäden.

Abb. 33: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Ricken: Leinen.

Abb. 34: Hägg (1996): <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-ai-354312>, S 143

Abb. 35: Foto: Frau Schwärzler

Abb. 36: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Juppenmieder: Wolle, Baumwolle, Leinen.

Abb. 37: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Rückwärtige Mitte: Makramee-Knüpfarbeit aus Metallfäden.

Abb. 38: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): Schulternaht: Metallfäden auf Wolle.

Abb. 39: Volkskundemuseum Wien (Foto H. Fischer): Seitennaht: Tragmieder

Abb. 40: Volkskundemuseum Wien (Foto M. Maislinger): plissierter Rockteil: Leinen.

Literatur:

Adler Peter und Barnard Nicholas: African Majesty: 1992, Thames and Hudson Ltd., London

Anawalt Rieff Patricia: Weltgeschichte der Bekleidung: 2007, Haupt Verlag: Bern

Benton Minnich Helen: Japanese Costume an the Makers of Its Elegant Tradition: 1963, Chares E. Tuttle Company: Tokyo

Berndt Jürgen (Hg): Japanische Kunst II: 1975, Verlag Anton Schroll & Co: Leipzig

Bertaux Pierre: Fischer Weltgeschichte Band 32: Afrika: 1999, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main

Bolland Rita, in: History, Design and Craft in West African Strip-Woven Cloth: 1992, National Museum of African Art, Smithsonian Institution: Washington D.C

Bönsch Annemarie: Formengeschichte der europäischen Kleidung: 2001, Böhlau-Verlag: Wien

Bönsch Annemarie: Die Juppe – Das Oberkleid der Bregenzerwälder Frauentracht: 1985, Österreichisches Bundesinstitut für den Wissenschaftlichen Film 1984, Begleitveröffentlichung: Wien

Clarke Duncan: The Art of African Textiles: 1997, Thunder Bay Press: San Diego

Cliffe Sheila: The Social Life of Kimono: 2017, Bloomsbury Publishing: New York

Coulmas Florian: Die Kultur Japans: Tradition und Moderne: 2014, C.H. Beck: München

Curti Notker: Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseum: 1929, Landesmuseumsverein und Verband der Vorarlberger Museums- und Heimatschutzvereine: Dornbirn

Dillmont de Thérèse: Enzyklopädie der Handarbeiten: 1983, Otto Maier Verlag
Ravensburg: Mulhouse

Durstone Diane: Mottainai: The Fabric of Life: 2011; Gallery Kei & Sri, Portland
Japanese Garden: Oregon

Flaig Egon: Weltgeschichte der Sklaverei: 2011, Verlag C.H.Beck oHG: München

Fuchs Martina: Volkstrachten: 2000, Diplomarbeit an der Hochschule der Künste:
Berlin

Gardi Bernhard: Boubou – c'est chic: Gewänder aus Mali und anderen Ländern
Westafrikas: 2000, Christoph Merian Verlag: Basel

Gildemeister Johann: Der Heilige Rock zu Trier und die zwanzig andern Heiligen
Ungenähten Röcke: 1844, Verlag von Julius Buddens: Düsseldorf

Grömer Karina: Prähistorische Textilkunst in Mitteleuropa: 2010, Naturhistorisches
Museum: Wien

Hägg Inga: Textil und Tracht als Zeugnis von Bevölkerungsverschiebungen; in:
Archäologische Informationen 19/1&2: 1996
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-ai-354312> (zuletzt August 2019)

Hammerschmied Julia: Koptische Textilien der Sammlung Lehmann, Masterarbeit
aus Konservierung und Restaurierung: 2018, Hochschule für Technik und Wirtschaft:
Berlin

Hammitzsch Horst, Hg.: Japan-Handbuch Land und Leute, Kultur- und Geistesleben:
1990, Franz Steiner Verlag: Stuttgart

Oesterreicher-Mollwo: Herder Lexikon: Symbole: 1990, Verlag Herder: Freiburg im
Breisgau

Hofmann Regina: Färbepflanzen und ihre Verwendung in Österreich, in:
https://www.zobodat.at/pdf/VZBG_129_0227-0269.pdf : 1992, Zoologisch-Botanische
Gesellschaft Österreich

Holenstein A., Meyer Schweizer R., Weddigen T., Zwahlen S. M. (Hg.): Zweite Haut
– Zur Kulturgeschichte der Kleidung: 2010, Haupt Verlag: Bern

Janagi Sóetsu: Die Schönheit der Einfachen Dinge: 1990, Gustav Lübke Verlag:
Bergisch Gladbach

Janata Alfred, Hirschberg Walter: Technologie und Ergologie in der Völkerkunde,
Band 1: 1986, Dietrich Reimer Verlag: Berlin

Janata Alfred / Feest Christian: Technologie und Ergologie in der Völkerkunde, Band
2: 1989, Dietrich Reimer Verlag: Berlin

Japanese National Commission für Unesco: Japan it's Land, People and Culture:
1973, University of Tokyo Press: Tokyo

Kastner Anny: Faser- und Gewebekunde: 2008, Verlag Handwerk und Technik:
Hamburg

Keßler Herbert: Die Trachten in Vorarlberg: 1984, Vorarlberger
Landestrachtenverband: Bregenz

Koren Leonard: Wabi-sabi für Künstler, Architekten und Designer: 1997, Ernst
Wasmuth Verlag: Tübingen

LaGamma Alisa und Giuntini Christine: The Essential Art of African Textiles- Design
without End: 2008, The Metropolitan Museum of Art, New York, YaleUniversity Press:
New Haven

Lamb Venice: West African Weaving: 1975, Gerald Duckworth & Co. Ltd.: London

Langenegger Birgit, Antonietti Thomas: Tracht tragen: 2006, hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte: Baden

Längle Elisabeth in: Tracht in Österreich: Geschichte und Gegenwart: 1984, Christian Brandstätter Verlag: Wien

Leroi-Gourhan André und Arlette: Eine Reise zu den Ainu: 1995, Ammann Verlag: Zürich

Lipp Franz: Tracht in Österreich: Geschichte und Gegenwart: 1984, Christian Brandstätter Verlag: Wien

Loschek Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon: 1987, Reclam: Stuttgart

Loschek Ingrid: Wann ist Mode?: 2007, Dietrich Reimer Verlag: Berlin

Mentges Gabriele (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen: 2005, Edition Ebersbach: Bamberg

Morris William: Arts and Crafts Essays: 1893, Rivington, Percival & Co: London

Neugebauer Johannes-Wolfgang: Die Kelten in Österreich: 1992, Verlag Niederösterreichisches Pressehaus: St.Pölten

Picton John in: History, Design and Craft in West African Strip-Woven Cloth: 1992, National Museum of African Art, Smithsonian Institution: Washington D.C

Ross H Doran: Wrapped in Pride: 1998, UCLA Fowler Museum of Cultural History: Los Angeles

Ruß-Popa Gabriela: Die Haut-, Leder- und Fellfunde aus dem ältereisenzeitlichen Kernverwässerungswerk im Salzbergwerk von Hallstatt: 2011, Diplomarbeit an der Univ. Wien, Inst. f. Ur- und Frühgeschichte

Sacico Ito: The Kimono, History & Style: 2012, Pie International: Tokyo

Seiler-Baldinger Annemarie: Systematik der Textilen Techniken, Basler Beiträge zur Ethnologie, Bd.32: 1991, AG Verlag: Basel

Semper Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik – Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst: 1860, Verlag für Kunst und Wissenschaft: Frankfurt a.M.

Steurer-Lang Maria Rose, Mätzler Martina: d'Jüppô: 2013, Heimatpflegeverein Bregenzerwald, Juppenwerkstatt: Riefensberg

Takano Saikoh: Japanese Quilting: Sashiko: 1993, British Library Publication: London

Tellenbach Michael, Schulz Regine, Wieczorek Alfried: Die Macht der Toga: 2013, Verlag Schnell und Steiner: Mannheim

Tschofen Bernhart, in: Schappele, Chränsle & Co: 2008, Bucherverlag: Hohenems

Vonbank Elmar: Trachten aus Vorarlberg, Ausstellung anlässlich des ersten Euro-Trachtenfestes: 1983, Vorarlberger Landesmuseum: Bregenz

Willems Christoph: Der heilige Rock zu Trier: eine archäologisch-historische Untersuchung: 1891, Verlag der Paulinus-Drucker: Trier

|