

xviii.ch

JAHRBUCH DER SCHWEIZERISCHEN GESELLSCHAFT
FÜR DIE ERFORSCHUNG DES 18. JAHRHUNDERTS

ANNALES DE LA SOCIÉTÉ SUISSE POUR L'ÉTUDE
DU XVIII^E SIÈCLE

ANNALI DELLA SOCIETÀ SVIZZERA PER LO STUDIO
DEL SECOLO XVIII

VOL. 9/2018

SCHWABE VERLAG

LA SUISSE MANUFACTURIÈRE AU XVIII^E SIÈCLE.
LECTURES CROISÉES

HANDWERK UND TECHNIK IN DER SCHWEIZ
DES 18. JAHRHUNDERTS.
INTERDISZIPLINÄRE PERSPEKTIVEN

ARTIGIANATO E TECNICA NELLA SVIZZERA
DEL XVIII SECOLO.
LETTURE INTERDISCIPLINARI

GASTHERAUSGEBER / ÉDITEURS INVITÉS / CURATORI
Rossella Baldi (SIK-ISEA; Université de Neuchâtel)
Laurent Tissot (Université de Neuchâtel)

REDAKTION / RÉDACTION / REDAZIONE
Meike Knittel (Universität Bern)
Timothée Léchet (Universitäten Bern und Basel)
Sylvie Moret Petrini (Université de Lausanne)
Miriam Nicoli (Universität Bern)
Nadir Weber (Université de Lausanne)

SCHWABE VERLAG



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
www.sagw.ch



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch



Sostenuto dall'Accademia svizzera
di scienze morali e sociali
www.sagw.ch

© 2018 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
Layout: Dunja Cometti
Satz: Gabriel Dubois
ISBN 978-3-7965-3817-9
ISSN 1664-011X

Inhalt / Table / Indice

Editorial / Éditorial / Editoriale 7

**La Suisse manufacturière au XVIII^e siècle. Lectures croisées
Handwerk und Technik in der Schweiz des 18. Jahrhunderts.
Interdisziplinäre Perspektiven**

**Artigianato e tecnica nella Svizzera del XVIII secolo.
Letture interdisciplinari**

Rossella Baldi: Introduction 11

Sylvain Wenger: Encourager la nouveauté?

Aux origines de la Société pour l'avancement des arts,
de l'agriculture et des manufactures de Genève 19

Grégoire Gonin: Or blanc, chiffres rouges.

La porcelaine de Nyon ou l'impossible commerce du luxe (1781-1813)? . . 33

Chonja Lee: Bedruckte Baumwolle.

Bild- und medientheoretische Überlegungen zu einem Textil
im scheinbaren Widerspruch zur Textilität 53

Roger Smith: Les artisans étrangers au service de James Cox.

Entrepreneurs et transfert international de savoir-faire
techniques au XVIII^e siècle 73

Gilles Bertrand: Le voyage au service de la technique.

Les missions d'ingénieurs des Ponts et chaussées français
en Italie à l'époque de Napoléon 101

Nathalie Vuillemin: Techniques d'observation et technique linguistique.

À la recherche d'une approche objective de la couleur des minéraux 123

Bedruckte Baumwolle. Bild- und medientheoretische Überlegungen zu einem Textil im scheinbaren Widerspruch zur Textilität

Chonja Lee (Universität Bern)

Indiennes auf Schloss Prangins

Im Frühling 2018 wurde im Schloss Prangins, Sitz des Schweizerischen Nationalmuseums in der Westschweiz, eine grosse Ausstellung zum Thema der Indiennes eröffnet.¹ Gezeigt wurden die aus der Sammlung Xavier Peticol neu angekauften bedeutenden Bestände an indischen, französischen und Schweizer Indiennes, ergänzt mit Stoffen, Kleidern, Musterbüchern, Zeichnungen und Malereien sowie Archivalien der Schweizer Indiennes-Manufakturen. Die Schau bot die in der Schweiz bisher einmalige Gelegenheit, bedruckte Baumwollstoffe aus der Zeit des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts und die damit verbundene materielle Kultur in höchster Qualität und Breite zu studieren. Im Folgenden wird versucht, anhand ausgewählter Exponate erste Überlegungen für eine bisher noch ausstehende Bild- und Medientheorie der Indiennes zu entwickeln.²

Ein Besucher der Vernissage fragte, ob denn alle Indiennes mit Bildern Geschichten erzählen würden. In der Tat liegt ein Schwerpunkt der Sammlung Peticol auf den narrativen Druckgrafik-Textilien. Geschichten erzählen jedoch nicht nur die aufgedruckten Bildabfolgen, sondern auch die floralen Ornamente der Indiennes sowie die Bildträgerstoffe selbst als materielle Zeugen einer Technik, die insbesondere im 18. und frühen 19. Jahrhundert blühte. Textilmanufakturen im Gebiet der Alten Eidgenossenschaft, darunter insbesondere auch in den zugewandten Orten Genf und Mülhausen hatten massgeblichen Anteil an Produktion und Handel bedruckter Baumwollstoffe in Europa, unter anderem aufgrund der Herstellungs-

1 Ausstellungsdauer: 22.04.–14.10.2018. Siehe Helen Bieri Thomson u.a. (Hg.), *Indiennes. Un tissu révolutionne le monde !*, Château de Prangins, Musée national suisse, La Bibliothèque des Arts, 2018.

2 Ich möchte mich bei Rossella Baldi, Noémie Etienne und Katarzyna Włoszczyńska für den wertvollen Gedankenaustausch im Vorfeld des Artikels bedanken. Teresa Ende danke ich für ihr fachkundiges Lektorat.

Import- und Gebrauchsverbote und Beschränkungen, die beispielsweise in Frankreich von 1686 bis 1759 und in England von 1721 bis 1774 galten. *De facto* wurde die Prohibition jedoch nicht gänzlich umgesetzt – der Nachfrage nach der «verbotenen» Ware war sie ohnehin nicht abträglich. Die Geschichte der Indienne-Produktion ist ein paradigmatisches Beispiel für den Erfolg Schweizer Manufakturen des 18. Jahrhunderts, die dank des Zustroms an Hugenotten-Flüchtlingen mit Fachwissen und Kontakten ins Ausland und wegen der hiesigen günstigen politischen Rahmenbedingungen prosperieren konnten.³

Die Baumwollstoffe sind im Hinblick auf die industrielle Revolution, ihre sozio-ökonomische und politische Dimension sowie als Zeugen kultureller Austauschprozesse bereits in zahlreichen Studien untersucht worden, doch dem Bildprogramm der Indiennes ist bislang wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden. Was bedeutet es eigentlich, dass die Indiennes im 18. Jahrhundert Interieurs und Kleider, darunter auch Trachten, zierten? Die spärlichen kunsthistorischen Forschungen zu dem Thema erschöpfen sich zumeist in ikonografischen Analysen. Um die bedruckten Baumwollstoffe des 18. Jahrhunderts aus ihrer Zeit heraus tatsächlich verstehen zu können, bedarf es der Beachtung technischer, ästhetischer und politischer Zusammenhänge. Im Folgenden gilt es daher, Kunst-, Technik-, Konsum- und Kolonialgeschichte zu kombinieren, um erste Ideen zu einer Bild- und Mediengeschichte der Indiennes zu formulieren.

Im Widerspruch zur Textilität? Interkulturelle und -mediale Imitationen

Theorien des Textilen sind in den letzten Jahren populär geworden, bedruckte Baumwollstoffe jedoch wurden hierbei oft ausgelassen oder eher auf ihre globalen «Verstrickungen» reduziert.⁴ Für die Indiennes fehlt uns also eine Bild- oder Medientheorie – dies ist symptomatisch und hat mit den Spezifika dieser Textilgattung zu tun. Die mit geschnitzten Holzmodellen bedruckten Baumwollstoffe scheinen im Widerspruch zu einem Paradigma der Textilität zu stehen, wie es

3 Siehe auch André Hollenstein, *Mitten in Europa. Verflechtung und Abgrenzung in der Schweizer Geschichte*, Baden, Hier und Jetzt, 2014.

4 Siehe Beverly Lemire, *Fashion's Favorite. The Cotton Trade and the Consumer in Britain 1660–1800*, Oxford, Oxford University Press, 1991; Amelia Peck (Hg.), *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade 1500–1800*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2013; Giorgio Riello, *Cotton. The Fabric that Made the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

beispielsweise von dem Sozialanthropologen Tim Ingold beschrieben wurde. Das Textile wird bei ihm zu einem Paradebeispiel für etwas, dessen prozessuale Herstellung nachvollziehbar ist. Das Weben, verstanden als Schneiden und Binden eines faserigen Materials, fungiert hierbei als Gegenmodell zum Hylomorphismus.⁵ Gerade letzteres, das «Aufzwingen einer Form», geschieht allerdings bei den Indiennes: Im Vergleich mit anderen textilen Techniken wie Weben, Stricken, Sticken oder Färben verschwinden Material und Machart der Indienne hinter einer Oberfläche von Bildern. Die Farben und Muster der Indienne konstituieren sich nicht *durch* das textile Medium, sondern sind vom Support *unabhängige* Applikationen. Die medienontologische Spannung der Indienne beruht darauf, dass sie zwar ein Textil ist, ihre Bilder aber keine textilen Eigenschaften aufweisen.⁶

Der Trägerstoff wurde nicht nur durch meist bunte Muster bedeckt, sondern so manche Indienne erfuhr ausserdem eine spezifische Schlussbehandlung. Eindrücklich zu sehen war dies in der Ausstellung auf Schloss Prangins anhand eines prächtigen Exemplars eines sogenannten Kaminfeger-Caracos [Abb. 1]. Die Jacke besticht durch ihre wächsern wirkende Appretur. Hierfür wurden die Fäden und die Farbe mit Hilfsmitteln wie Stärke, Fischleim oder Wachs unter dem Druck eines Achatsteins ineinander gepresst, bis sie eine glänzende Oberfläche bildeten. Diese ledern wirkende Haut ist so glatt und dunkel glänzend, dass sie an die Ästhetik von Lackarbeiten erinnert und die stofflichen Qualitäten der Baumwolle gänzlich verschwinden.⁷ Der ehemals fließende Stoff wird zu einer Art Schale und verliert seine Semitransparenz. Wenn die Indiennes also nicht in das Schema der Textilität passen, was könnte ein geeignetes theoretisches Modell für dieses Medium sein? Wie können wir es medienontologisch von seiner materiellen Grundlage her denken? Was ist die Indienne und wie kommt der bedruckte Stoff zu seiner Gestalt? Tim Ingold hat vorgeschlagen, nicht vom fertigen Produkt auszugehen und dieses rückwärts zu analysieren, sondern stattdessen das Objekt «vorwärts» zu lesen, das

5 Siehe Tim Ingold, «The Textility of Making», in: *Cambridge Journal of Economics*, 34, 2010, S. 91–102, hier S. 92.

6 «Textil» bezeichnet in der Regel ein Ding, ein Material oder eine Eigenschaft. Siehe Lorenz Engell, Bernhard Siegert, «Editorial», in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert (Hg.), *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 6, 1 Schwerpunkt Textil, 2015, S. 5–9, hier S. 5.

7 Siehe Noémie Etienne, Chonja Lee, «Lüster, Lack und Liotard: Techniken und Texturen zwischen Asien und Europa», *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Dossier Chinoiserie, 1, 2018, S. 4–11.



Abb. 1 — Damenjacke aus dunkelbrauner Indienne mit Blumenmotiv, Ärmelabschluss mit Samt eingefasst, Schweiz (?), spätes 18. Jahrhundert, Holzdruck, 40 x 38 cm, Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich (Inv.-Nr.: DEP 2883.4).

heisst, in seinem prozessualen Gemachtwerden zu erfassen.⁸ Wenn wir das Kunsthandwerk der Indienne als Ganzes verstehen wollen, dann sind der Entstehungsprozesse der fertigen Objekte, der Stoff, die Farbe und das Muster sowie der Schnitt und Gebrauch einzubeziehen.

An dieser Stelle werden wir uns allerdings auf das Bedrucken von Textilien konzentrieren, da allein dieses bereits hochkomplex ist und aus direktem Druck, Bleichen, Beizen, Reservedruck, Bemalung und dem beschriebenen Satinieren oder Calandrieren besteht. Die mannigfachen Operationen, die höchste handwerkliche, chemische und technische Präzision erfordern, umfassen zahlreiche Arbeitsschritte, die jeweils von Spezialisten ausgeführt wurden. Sie konnten unmöglich in Heimarbeit erfolgen, wie es beispielweise beim Stricken oder Weben der Fall

8 Siehe T. Ingold, *Textility*, S. 97.

war, denn sie setzten sowohl ein zuweilen geheimes Fachwissen voraus als auch international gehandelte Rohstoffe, spezielle Gerätschaften und Maschinen. Mit dem heutigen Produktionswissen können wir die Indienne natürlich im Sinne Ingolds «vorwärts» lesen und ihre Entstehung Schritt für Schritt erklären; mit dem Wissen der Konsumenten des 18. Jahrhunderts hat das allerdings nicht viel gemein.⁹ Diese konnten zwar gute von minderer Qualität unterscheiden und hatten Präferenzen für bestimmte Stoffe und Designs, aber die tatsächliche «Gemachtheit» der Stoffe blieb auf geheimnisvolle Weise rätselhaft und machte dieses Produkt umso begehrter.

Aber wie beschrieben die Zeitgenossen der boomenden Indiennage die Tätigkeit ihrer Herstellung und daraus resultierenden Produkte? Denis Diderots *Encyclopédie* definierte 1765 die bemalten Tücher *toiles peintes* als «in Europa produzierte Imitationen von Indiennes».¹⁰ Insbesondere in den Anfangsjahren der europäischen Produktion lag der Fokus auf der Substitution und Imitation der indischen Ware. Christophe-Philippe Oberkampf, der Gründer der bekannten Manufaktur in Jouy-en-Josas nahe Versailles, benutzte dieselbe Vokabel, als er bezeugte, sein Erfolg gründe in der Imitation persischer Stoffe.¹¹

Imitationen von Designs anderer Herkunft fanden nicht nur über Länder-, sondern auch über Fabrikgrenzen hinweg statt. Versierte Zeichner, Stecher, Drucker, Koloristen sowie andere Handwerker zirkulierten rege zwischen Manufakturen des In- und Auslandes. Im Vergleich zu Lyon, wo der urheberrechtliche Schutz für Seidenstoffe zwischen 1712 und 1787 eingeführt wurde, waren in der Alten Eid-

9 Für eine Charakterisierung unterschiedlichen Wissens bei Produzenten und Konsumenten von Waren siehe: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, S. 41–46.

10 Pierre Augustin de Boissier de Sauvages, «Toiles peintes imitées des indiennes qui se fabriquent en Europe», in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel, Samuel Faulche & C^e, 1765, Band 16, S. 374–379. Die klare Unterscheidung zwischen *indiennes* und *toiles peintes*, wie wir sie in der *Encyclopédie* finden, war in der Schweiz nicht verbreitet, wo die Worte, neben vielen anderen Bezeichnungen, eher als Synonyme benutzt wurden. Siehe John Jordan, Gabi Schopf, «Fictive Descriptions? Words, Textiles, and Inventories in Early Modern Switzerland», in: Thomas Ertl, Barbara Karl (Hg.), *Inventories of Textiles – Textiles in Inventories. Studies on Late Medieval and Early Modern Material Culture*, Göttingen, Vienna University Press, 2017, S. 219–238.

11 «Les perses que j'ai d'abord imitées et que j'ai fini ensuite par copier ont fait ma réputation même chez l'étranger.». Christophe-Philippe Oberkampf, zit. nach Aziza Gril-Mariotte, *Les toiles de Jouy. Histoire d'un art décoratif, 1760–1821*, Rennes, PUR, 2015, S. 149.

genossenschaft weder technische Innovationen noch Designs geschützt.¹² Die «Bonnes-herbes»-Muster der Oberkampfschen Manufaktur wurden beispielweise sehr gern kopiert, unter anderem von der Fabrique-Neuve in Cortaillod nahe Neuchâtel. Es gehörte auch zu den fabrikkinternen Entwurfsprozessen, dass die Zeichner eigene oder fremde Designs abwandelten, um so mit geringem Aufwand und kostengünstig die Nachfrage nach neuen Mustern und Farben zu befriedigen. Daneben wechselte das Fachpersonal selbst zwischen den Fabriken. Dies geschah in einem Masse, dass die sogenannte *débauchage*, die Abwerbung spezialisierter Handwerker in fremde Länder, zunehmend in Fachgremien diskutiert wurde und die Republik Bern 1763 gar ein Mandat dagegen erliess.¹³

Der Begriff der «Imitation» ist nicht nur im Sinne der Enzyklopädisten auf das Medium der Indienne anwendbar, indem die Europäer dem originalen, namensgebenden indischen Stoff nacheiferten, sondern weist auch eine intermediale Dimension auf. Mit den bedruckten Baumwollstoffen konnten die Drucker mühelos andere textile Techniken wie Stickerei, Seidenweberei oder *chiné à la branche* (europäischen Ikat) imitieren.¹⁴ In Prangins sahen wir ausserdem interessante Hybride, etwa eine bedruckte Baumwolle, deren floral-arabeske Designs zuweilen mit Stickereien konturiert wurden. Auch die Bezüge einer Sitzgarnitur überraschen; sie sind in einer Flickentechnik gefertigt und zeigen aufgestickte Ornamente, Vasen und Blumen aus Indiennes-Versatzstücken mit Seidenstickerei-Ergänzungen. Übereinandergelegte Stoffbänder ahmen ein Korbgeflecht nach und ergänzen das Spiel zwischen Druck, Applikation und Stickerei durch eine weitere dreidimensional-objekthafte Variation.¹⁵

Die Indiennes boten für Interieurs, insbesondere auch für Zweitresidenzen, eine kostengünstige und farbintensive Alternative zu teuren herkömmlichen Wandbespannungen wie Seidendamast.¹⁶ Später wurden die Indiennes selbst durch die billigere Technik des Papierdruckes substituiert. Der Bildträger Baumwolle wurde durch blosses Papier abgelöst – der materielle Support des Designs wurde somit,

12 Siehe Kim Siebenhüner, «Zwischen Imitation und Innovation. Die schweizerische Indienne-Industrie im 18. Jahrhundert», in: *WerkstattGeschichte 74. Produktive Imitationen*, Essen, Klartext Verlag, 2018, S. 7–27, hier S. 19.

13 Ebd., S. 17.

14 Siehe A. Gril-Mariotte, *Toiles de Jouy*, S. 99–102.

15 Siehe H. Bieri Thomson u. a. (Hg.), *Indiennes*, S. 46–47.

16 Siehe N. Étienne, «Technology», in: Stacey Sloboda (Hg.), *A Cultural History of the Interior in the Enlightenment*, London; New York, Bloomsbury, 2019 (im Druck).

nota bene aus Gründen der geringeren Materialkosten, zunehmend dünner. Die Tapeten imitierten allerdings häufig Stoffmuster. Ein wunderbares Beispiel einer um 1789 von Jean Baptiste Réveillon hergestellten Tapezierung, die eine Indienne der Manufaktur Oberkampf imitiert, ist im Freiburgischen Château de Mézières zu sehen. Imitationen der Indiennes können auch im globalen Kontext festgestellt werden, beispielsweise in Hawaiianischen Tapa Rindenbaststoffen aus dem 18. Jahrhundert, deren Macher offensichtlich die floralen Muster der begehrten Indienne mit Naturselbstdruck imitieren.¹⁷

Es ist also gerade die Maskerade der Textilität und die mimetische Imitation von anderen Stoffen über Landes-, Fabrik- und Textilgattungsgrenzen hinweg, die die Indienne im 18. Jahrhundert zu einer solch erfolgreichen Ware machte. Auf die Vorzüge des Baumwolltuchs – wie Leichtigkeit, niedriger Preis und waschechte Farben – wurde schon mehrfach hingewiesen,¹⁸ daneben ist es aber das Handwerk und die Stofflichkeit des Druckes selbst, welche die Indienne von anderen Textilien unterscheiden und ihren Boom mit erklären. Die Indiennes waren dank dem Aufdruck von Designs prädestiniert dazu, auf einen sich rasch wandelnden Geschmack zu reagieren. Sie konnten schnell für zahlreiche Märkte kulturell adaptiert werden mit Designs, die auf die jeweiligen lokalen Vorlieben zugeschnitten waren. Nachdem die Indiennes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine neue Buntheit und zunehmend florale Designs in die Garderoben und Häuser gebracht hatten,¹⁹ waren es in der zweiten Jahrhunderthälfte, bedingt durch die technischen Neuerungen, zunehmend monochrome Stoffe mit Druckgrafiken, die insbesondere die Interieurs in einem gänzlich neuen Stil erscheinen liessen. Der textile Druck vollzog in Europa die Innovationen der Drucktechniken in den bildenden Künsten nach, weshalb die Stoffe, die sich den Paradigmen der Textilität zu entziehen scheinen, im Folgenden in Bezug zu künstlerischen Druckverfahren betrachtet werden.

17 Ich bedanke mich bei meiner Kollegin Claire Brizon für diesen Hinweis.

18 Mit der schwindenden Festigkeit der Stoffe wurden diese jedoch auch anfälliger auf Abnutzung und mussten häufiger ersetzt werden, weshalb bereits im 18. Jahrhundert von einem Massenkonsum gesprochen werden kann. Siehe Daniel Roche, *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the «Ancien Régime»*, Cambridge, Cambridge University Press 1996, S. 137 und 261–262.

19 Ebd. S. 127, 138 und 145; siehe auch D. Roche, «Popular Dress», in: Peter McNeil (Hg.), *Fashion. Critical and Primary Sources*, Oxford, Berg, 2009, S. 68–97, hier S. 92.

Ein Stoff als Drucksache: Intermedialität und Verwandtschaft mit künstlerischen Drucktechniken

Verschiedene technologische Innovationen verstärkten die Nähe der Indiennes zu Drucksachen. 1752 hatte Francis Nixon in Irland den Kupferplattendruck für Baumwolle erfunden, den die verschiedenen Textilzentren Europas allmählich einführten, und 1783 patentierte der Engländer Thomas Bell den Walzdruck, der insbesondere für kleine *Mignonnettes*-Muster genutzt wurde.²⁰ Englische Kartendrucker hatten bereits im 17. Jahrhundert, allerdings nicht mit waschechten Farben, Kupferplatten-Drucke auf Seide umgesetzt.²¹ Ab 1827 sollten Seidenstoffe, die in der *taille douce*-Technik gewoben waren und so eine Radierung nachahmen konnten, als spannungsvolle Hybride zwischen der Technik des Webens und der Ästhetik des Kupferplattendrucks hinzukommen. Im Gegensatz zu den Motiven für Indienne-Stoffe wurde hier in der Art eines *trompe-l'œil* der weisse Rand der Radierung mit der Bildunterschrift für die Stoffadaption übernommen.²² Dank der neu eingesetzten, an die Buchdruckindustrie angelehnten Verfahren für den Druck auf Baumwolle ergaben sich auch ähnliche Vorteile, so insbesondere eine kostengünstige Produktion. Die steigende Nachfrage nach Indiennes wurde im Zuge der Industrialisierung mit einer gesteigerten Produktivität von bis zu 80 Prozent gedeckt.²³

Der Architekturtheoretiker Gottfried Semper hat das Weben um 1860 bekanntermassen zur Ur-Technik deklariert, die stets andere Künste inspiriert habe, jedoch selbst völlig unabhängig von ihnen sei.²⁴ Auch in dieser Beziehung scheint die Indienne mit ihrer durch die neuen Drucktechniken noch akzentuierten Nähe zur

20 Siehe G. Riello, *Cotton*, S. 181.

21 Siehe Mary Schoeser, «The Mystery of the Printed Hankerchief», in: Mary Schoeser, Christine Boydell (Hg.), *Disentangling Textiles. Techniques for the Study of Designed Objects*, London, Middlesex University Press, 2002, S. 13–22. Die Genfer Musées d'art et d'histoire verfügen über ein schönes Beispiel einer nach Jean-Étienne Liotard bedruckten Seide aus der Zeit um 1778 (E 96-0194).

22 Siehe Birgit Schneider, «Muster, Textilien und Codierung. Elemente einer alternativen Mediengeschichte der Reproduktion», in: Jörg Probs (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2011, S. 246–265.

23 Siehe G. Riello, *Cotton*, S. 181.

24 Siehe Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, Bd. 1, S. 13.

künstlerischen Produktion eine Ausnahme zu bilden. Ende des 18. Jahrhunderts wurden direkte Anleihen bei der bildenden Kunst häufig, wie beispielsweise Stoffdrucke nach mythologischen und antikisierenden Szenen oder auch nach Bildern bekannter Künstler bezeugen, darunter Jean Honoré Fragonard, François Boucher und Thomas Gainsborough.

Die seit der Renaissance verbreitete Auffassung vom Kunsthandwerk als abhängiger Kunstform, welche die freien Künste imitiert, erodierte im 18. Jahrhundert zunehmend.²⁵ Für die Indienne scheint sich allerdings mit den neuen Drucktechniken abermals die Imitation als fruchtbares Erklärungsmodell zu erweisen. Die dekorative Kunst bediente sich frei bei der bildenden Kunst und ihren populären Druckerzeugnissen. Mit den figurativen Designs wurde die Ikonografie der Indiennes um Bilder aus aktuellen Zusammenhängen erweitert: Ein Besuch Ludwigs XVI. oder der erste Flug einer Montgolfiere wurden auf Stoff gedruckt und zogen somit in die Gemächer der Konsumenten ein. Auch die Produktionsprozesse der Indienne selbst wurden zum Gegenstand der Darstellung.²⁶ Zu beliebten Motiven gehörten zudem Illustrationen von Büchern und Operetten, wie die Geschichte von *Paul et Virginie*. Die Manufaktur Petitpierre & C^{ie} hatte die beliebte Novelle von Bernardin de Saint Pierre aus dem Jahr 1788, in der er eine Liebesgeschichte auf der tropischen Insel Mauritius schildert, um 1795 drucken lassen und zwar auf der Grundlage einer Operettenfassung des Themas [Abb. 2].

Es gibt verschiedene Imitationen und Adaptionen des *Paul et Virginie*-Stoffes. Interessant ist etwa eine seitenverkehrte Version aus Nantes, wobei es sich bei den Figuren um Kopien des Petitpierre & C^{ie}-Designs handelt, bei den Pflanzen dagegen um anverwandelte Entwürfe.²⁷ Diese Beispiele zeigen zum einen erneut den beschriebenen Mechanismus der Imitation auf, zum anderen tritt hier die Schnittstelle zwischen Tuch und Druck in den Fokus. Die Zeichnung, also das Design, ist nicht loszulösen vom Material: Die Bilder sind manchmal leicht verschoben, oder die Farbe ist fett oder ungleichmässig appliziert, sie klebt auf und in den verwobenen Fäden. Das je nach Tuch mal feinere, mal gröbere Gewebe ist überlagert durch die sich gleichfalls überschneidenden Linien der charakteristischen Schraffuren der Kupferstiche. Besonders reizvoll entfaltet sich das alternierende Spiel von Fadenge-

25 Siehe Katie Scott, «Image – Object – Space», in: P. McNeil (Hg.), *Fashion*, S. 98–107, hier S. 100.

26 Ein Beispiel hierfür ist Oberkampfs Stoff *Les travaux de la manufacture* von 1783.

27 Das genannte Beispiel befindet sich im London Victoria & Albert Museum (T. 486-1919).



Abb. 2 — *Paul et Virginie*, Nantes, Manufaktur Petitpierre & C^{ie} um 1795, Design Nr. D59, roter Kupferplattendruck, gesteppt, 189,5 x 150,5 cm, Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich (Inv.-Nr.: LM 171599.1-2).

webe und Kupferstichnetz bei Stoffen, die nicht gänzlich bedruckt sind, sondern zwischen den Motiven einige Partien von Baumwolle frei lassen. Die Linien des Grabstichels formen Felsen, Wellen, Vegetation, Architektur, Kleid und menschliche Haut. Letztere wurde Mitte des 18. Jahrhunderts in medizinischen Fachbüchern und Enzyklopädien neu mit einer an Webstoff orientierten Terminologie selbst als «Gewebe» beschrieben.²⁸ In Prangins kann man gut nachvollziehen, wie ab 1800 für die Indiennes verflochtene Hintergründe in Mode kamen, die den Trägerstoff mit einem Netz im Stil aus kleinen Motiven eines kleinen Stoffrapports oder architektonischen Elementen überblenden, auf dem sich wiederum Ornamente ranken und figurative Szenen in Medaillons und Rahmen präsentieren.²⁹

28 Ich danke Mechthild Fend für diesen Hinweis. Siehe Mechthild Fend, *Fleshing out Surface. Skin in French Art and Medicine 1650–1850*, Manchester, Manchester University Press, 2017, S. 45.

29 Siehe auch A. Gril-Mariotte, *Toiles de Jouy*, S. 83.

Das *Paul et Virginie*-Beispiel von Prangins weist eine Steppnaht auf, die nicht wie üblich in Rauten oder orthogonalen Linien verläuft, sondern entlang der Konturen der Szenen, was ihnen eine reliefartige Erhabenheit verleiht. Tuch und Motiv sind dadurch auf einzigartige Weise verbunden. Dass die Indienne-Stoffbahnen in der Ausstellung wie Tafelbilder präsentiert sind, lässt zuweilen vergessen, dass es sich hier um einen für den Gebrauch bestimmten Stoff handelt, der dazu vorgesehen war, über Möbel und Wände gespannt zu werden und als Vorhang Falten zu werfen. Die figurativen Druckgrafik-Baumwollstoffe wurden nicht für Kleidung genutzt; Repräsentationen von Körpern auf dem Körper zu tragen wäre offenbar eine eigentümliche Doppelung gewesen.

Die angesprochene Intermedialität der Indiennes machte nicht etwa an einer textilen Grenze halt. Populäre Motive wie jenes von *Paul et Virginie* waren sowohl auf Radierungen und Baumwollstoffen als auch auf Keramiken zu finden. Das heisst, Ikonografie und Technik transgressierten verschiedene Materialien der dekorativen Künste – so wurden Kupferstiche und Radierungen beispielsweise ab 1756 auch auf Porzellan übertragen. Innerhalb der sogenannten Umdruckdekore wurde wiederum die sogenannte *chintzware* hergestellt, die, wie der Name schon andeutet, florale Motive der Baumwolldrucke aufnahm.³⁰ Mit den neuen produktiveren und viel günstigeren Technologien des Kupferplatten- oder Rollendrucks wurden nicht nur figurative Druckgrafiken, sondern auch kleinste florale oder geometrische Motive im Rapport gedruckt. Kulturell bedeuteten die nun mittels eines europäischen Verfahrens häufig mit Färberkrapp hergestellten Stoffe eine weitere Form der Aneignung. Die bis anhin beliebten Designs hatten trotz ihrer Anpassung, beispielweise durch den Druck lokaler Flora, den Beigeschmack des Fremdländischen bewahrt. Mit der neuen Technik des Kupferplattendrucks schloss das stark auf asiatischem Wissen basierende Handwerk an eine genuin europäische Kunsttradition und Ästhetik an, was auch an den Werdegängen der involvierten Künstler und Handwerker abzulesen ist.³¹

30 Ein schönes Beispiel der Manufaktur Ludwigsburg, datiert auf 1760–70, befindet sich im Victoria & Albert Museum (C.130&A-1945).

31 Die English East India Company erwägte bereits vor 1782 die Technik des Kupferplattendrucks für Baumwollstoffe in Indien einzuführen. Siehe Peter C. Froud, «The Earliest Copper-Plate in India», in: *Journal of Indian Textile History*, 5, 1960, S. 72.

Mediale Praktiken des Nutzens und Sehens

Welche Bedeutungsunterschiede resultieren nun aus dem Umstand, dass eine Druckgrafik auf Stoff, und nicht auf Papier, gedruckt wurde? Oder anders gefragt, was bedeutete es für die Druckgrafik, dass diese nun auf Stoff appliziert wurde? Welche Rolle spielen die verschiedenen Bildträger bei der Bedeutungsgenerierung und wie unterscheiden sich bedruckter und unbedruckter Stoff in ihren Konnotationen? In der Geschichte der künstlerischen Druckgrafik gab es bereits früher Versuche, auf Leinen und Baumwolltuch zu drucken, beispielsweise durch den niederländischen Maler und Radierer Hercule Pieterszoon Seghers (ca. 1589 – ca. 1638). Gravuren wurden seit ihrer Entstehung zur Multiplikation von Kunstwerken verwendet. Die für die Indienne-Produktion geltende «Imitation» ist hier deshalb im Sinne von «Reproduktion» zu verstehen. Mit der industriellen Applikation auf Stoffe verlor die Druckgrafik ihre Fragilität, sie wurde zu einem lichtechten wandelnden Bilderteppich.

Ein weiterer Unterschied ist ausserdem die Übergrösse der Kupferplatten für die Textildesigns, die mehr als einen Meter hoch sein können. Die Entwürfe selbst allerdings sind jenen für Papierdrucke sehr ähnlich. Auffallend ist jedoch, dass die Bilder nun als wiederholender Rapport auf die Stoffbahnen appliziert wurden. Dadurch transformierten sich Historienbilder und Genreszenen in der seriellen Wiederholung zu einem Ornament, das seine Figuren in Abhängigkeit von Betrachternähe und Stofffaltung preisgab. Die Druckgrafik ist zwar als Multiplikationstechnik angelegt, bei den Erzeugnissen handelt es sich jedoch um Einzelblätter. Somit ist der im Rapport aneinandergereihte Kupferplattendruck eine eigentümliche Überführung in die Ästhetik gewebter oder bedruckter Textilien. In der medien-spezifischen Praktik des Drucks von Motiven auf Stoffen überlappten sich nun auch zwei unterschiedlich konnotierte Kulturtechniken: jene der weiblich konnotierten Volkskunst des Webens und jene der als männlich aufgefassten Zeichnung der «Hochkultur». ³² «Weicher» Stoff und «harte» Zeichnung fanden somit in diesem Konglomerat zusammen.

Wie trat die Indienne in Interaktion mit anderen Materialien, ihren Konsumenten und den jeweiligen Nutzungsumfeldern? Der Siegeszug dieser Stoffe in Europa ist ein Phänomen, das, wenn auch in unterschiedlichen Qualitäten, im Laufe des 18.

32 Siehe Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London, The Women's Press, 1984.

Jahrhunderts fast alle Klassen und sowohl Männer als auch Frauen erreichte.³³ Dementsprechend waren die Designs der Stoffe Bilder für die Massen. Während der Prohibition entfalteten sie sich vielerorts allerdings vorerst vor allem in der Sphäre der Privatheit auf Morgenmänteln oder Bettüberwürfen.³⁴ In ihrer Multifunktionalität schmückten Indiennes in Form unterschiedlicher Kleidungsstücke den Körper und ganze Interieurs, ob als Sessel-, Bettbezug oder Wandbespannung, aber auch in verborgenen Bereichen, wie als Auskleidung von Schubkästen, Truhen oder Dienstbotenzimmern. Daher ist es ein herausragendes Merkmal der Indiennes, dass ihre bunten Bilder omnipräsent, ja alltäglich waren. Indienne-Stoffe waren, wenn nicht gewachst, ausgesprochen weich und fließend im Vergleich zu Leinen oder Wolle – sie zu berühren bereitete ein taktiles Vergnügen.³⁵ Der Zugang und Umgang mit den Indiennes der Benutzerinnen und Benutzer war ein ganz anderer als beispielsweise jener zu einer Druckgrafik auf Papier, die aus einer Mappe herausgenommen, betrachtet und wieder lichtgeschützt verstaut wurde. Als textile Gebrauchsgegenstände spielten hier selbstredend andere Mechanismen und Gebrauchsformen eine Rolle. Durch das kostengünstige Medium der Indiennes konnten allerdings Techniken und ästhetische Elemente der bildenden Kunst den visuellen Alltag der Konsumenten mit prägen. Als Träger von Bildern, die weitgehend unabhängig sind von seiner Gewebestruktur ist die Indienne sowohl der Malerei auf Leinwand als auch dem Film³⁶ verwandt. Im Gegensatz zu diesen bewegen und falten sich die Bilder der Indiennes jedoch im täglichen Gebrauch durch die Benutzerinnen und Benutzer und bedienen sowohl Optik als auch Haptik. Kurzum: Mit den Indiennes wurde das Bild massenweise taktil, und plötzlich gab es überall Ansichten im Raum aufgespannter, gebogener und wehender multipler Bilder. Im Gegensatz zu einem Gemälde oder einer Druckgrafik wurden die Bilder der Indiennes durch den Gebrauch animiert, denn die Stoffe wurden bewegt, verdeckt, umgeschlagen und warfen Falten. Als Interieur-Ausstattung entfalteten

33 Frauen besaßen allerdings bedeutend mehr bedruckte Baumwolle in ihrer Garderobe als Männer. Für eine Analyse der Situation in Paris siehe: D. Roche, *The Culture of Clothing*, S. 126–127, 138 und 144–145; Ders., *Popular Dress*, S. 75.

34 Siehe K. Siebenhüner, «Calico Craze? Zum geschlechtsspezifischen Konsum bedruckter Baumwollstoffe im 18. Jahrhundert. Ein Blick von England zur Alten Eidgenossenschaft», *L'homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, 27, 2016, S. 33–52.

35 Ebd., S. 93.

36 Siehe Giuliana Bruno, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.



Abb. 3 — Himmelbett bezogen mit dem Stoff *Le Combat de Trinquemalé*, Nantes, Manufaktur Petitpierre & C^{ie}, Anfang 19. Jahrhundert, Design Nr. D3 (um 1785), signiert Pierre-Joseph Maader, roter Kupferplattendruck, gesteppt, Sammlung Xavier Peticol, Saint-Pandelon.

die druckgrafische Bilder tragenden Stoffe eine Wirkung, die zugleich auf Fern- und Nahsicht angelegt war [Abb. 3]. Aus der Entfernung betrachtet bilden die monochromen Muster im Rapport eine beinahe abstrakte, zuvorderst dekorative Fläche. Bei dem in Prangins ausgestellten prestigeträchtigen Himmelbett – eine der häufigsten Verwendungen der *Indiennes* im Interieur – kann man gut erkennen, wie Bilder horizontal sowie vertikal verlaufen und ein «Haus im Haus» bilden,³⁷ beschnitten sind und vereinzelt Gebrauchsspuren sowie ausgebleichte Partien das Bildprogramm praktisch unleserlich machen. Aus der Nähe betrachtet, können die einzelnen Szenen *en détail* gelesen und der ganze Bildzyklus nach und nach entschlüsselt werden – die Gewebestruktur der Baumwolle allerdings erschliesst sich erst aus allernächster Nähe.

Wenn wir unseren Blick weiten und uns nicht allein auf ikonografische Analysen von Motiven konzentrieren, sondern die *Indiennes* in ihrer Materialität, Dreidimensionalität und medialen Fluidität betrachten sowie in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Gebrauchsgegenstände tatsächlich ernst nehmen und verstehen, dann relativiert sich das scheinbar Untextile dieses Mediums: *Indienne*-Produkte waren dazu bestimmt, den Körper schmückend zu verhüllen und das Interieur zu kleiden. Gleichzeitig bleibt das reizvolle Oszillieren zwischen Stoff und Bild charakteristisch für dieses Medium und die für den einzelnen Stoff konstatierte intrinsisch ästhetische Eigenschaft der Impression, der Unterdrückung des Materials mittels eines Aufdrucks, gilt analog auch für den Raum: Die *Indiennes* «unterdrücken» Gegenstände, menschliche Körper und Raum, wenn sie sie mit einem eindringlichen flächendeckenden Design überziehen und so eine ästhetische Einheit bilden.

Medienanthropologische Austauschprozesse: Eine Ästhetik der Unterdrückung

Die *Indienne* fordert das Konzept der Textilität nicht nur auf der vorgängig geschilderten materiellen und technischen Ebene heraus. Ihre historische Verwendung als Tauschware gegen Menschen im transatlantischen Sklavenhandel kann auch als Ausgangspunkt genommen werden, um textilbasierte Konzepte über den globalen Textilhandel wie jenes der auf der verbindenden Netzwerkme-

37 Siehe Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988, S. 275–276.



Abb. 4 — Indienne-Design für den westafrikanischen Sklavenhandel, Nantes, Manufaktur Favre Petitpierre & C^{ie}, 1780-1820, Holzdruck auf Papier, 26 x 24 cm, Musée de l'Impression sur étoffes, Mülhausen (Inv.-Nr.: 1724-80).

tapher beruhenden «Interwovenness»³⁸ kritisch zu überdenken. Hier möchte die Autorin den auf dem Verfahren der Impression basierenden Begriff der «Oppression» oder Unterdrückung als den adäquateren Terminus einführen. Der Mensch macht den Stoff und dieser verfertigt im Sinne der Medienanthropologie wiederum den Menschen.³⁹ Das Medium entfaltet seine gesellschaftliche Funktion nicht nur als Kleid, sondern hier auch in den Austauschprozessen der interkulturellen Kommunikation und der Kommodifizierung des Menschen durch seine Versklavung. Das in Prangins ausgestellte Exemplar einer sogenannten *indienne de traite* ist einer von nur sehr wenigen erhaltenen europäischen Stoffen, die für den Tausch

38 Siehe A. Peck (Hg.), *Interwoven Globe*.

39 Siehe L. Engell, B. Siegert (Hg.), *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 4, 1, Schwerpunkt Medienanthropologie, 2013.

gegen afrikanische Sklaven produziert wurden. Daneben ist auch ein Design für den westafrikanischen Markt zu sehen [Abb. 4]. Diese Zeichnung verdeutlicht nicht nur Imitationen des Fremdländischen, sondern konstruiert es auf multiple Weise.⁴⁰ Mit Lendenschurzen gewandete Träger transportieren einen Herrscher auf einer Sänfte. Weitere exotisierende Elemente wie ein Papagei und ein fantastische Früchte tragender Baum sowie ein Trommelspieler ergänzen diese Darstellung im Stile der «edlen Wilden». Das Motiv ist eines von 162 Designs für den Sklavenmarkt, die in einem Buch der Manufaktur Favre Petitpierre & C^{ie} überliefert sind.⁴¹ Es wurde vermutlich zwischen 1800 und 1825 zusammengestellt, wobei die Abdrücke auf Papier Ende des 18. Jahrhunderts datiert werden müssen.⁴² Es ist auffallend, dass die Holzmodellabdrücke eine grobe Ausführung zeigen. Im Prangins ausgestellten Abdruck sehen wir eine laienhafte Behandlung der Körper, die in scharfem Kontrast zu den sophistizierten Designs der Holzschnitte und insbesondere der Kupferplattendrucke für den europäischen Markt steht.

Die Ästhetik der Indiennes wandelte sich, wie bereits dargelegt wurde, im 18. Jahrhundert im Gleichschritt mit den technischen Entwicklungen der Druckverfahren. Dazu kamen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beispielweise noch die maschinell hergestellten, sogenannten exzentrischen Motive, die ihre *raison d'être* insbesondere im Druck von Banknoten und Wertpapieren finden sollten,⁴³ sowie Druckmotive, die auf dem Studium von Fotografien beruhten.⁴⁴ Diese Innovationen bedeuteten jedoch nicht, dass die alten Techniken nicht weiterhin benutzt worden wären. Der herkömmliche Holzdruck beispielsweise blieb bis ins 19. Jahrhundert persistent: zum einen aufgrund der viel geringeren Materialkos-

40 Siehe auch A. Gril-Mariotte, «Le vocabulaire décoratif des indiennes de traite», in: Donatella Bernardi, N. Etienne (Hg.), *X, Z, Y. Eternal Tour 09*, Neuchâtel, Gilles Attinger, 2009, S. 73–80.

41 Die 1763 in Nantes von zwei Expatriierten aus Neuchâtel gegründete Indienne-Manufaktur Petitpierre Frères & C^{ie} schloss 1818 ihre Tore. Die davon unter der Leitung von Abraham-Louis Favre abgespaltene Manufaktur Favre Petitpierre & C^{ie} bestand bis 1848 fort.

42 Das genannte Beispiel befindet sich im Château des Ducs de Bretagne, Musée d'Histoire de Nantes (941.8.9).

43 Siehe Courtney Wilder, «The Fingerprint of the Machine, Mercurial Textility, and Printed Dress Fabrics, 1815-1851», in: *Annual Conference of the Association for Art History Session Textility*, Courtauld Institute London, 5.–7.4.2018.

44 Siehe A. Grill-Mariotte, «Adolphe Braun und die Tradition der Blumenbilder. Die photographische Revolution im Kunstgewerbe», in: Ulrich Pohlmann, Paul Mellenthin (Hg.), *Adolphe Braun. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert*, München, Schirmer/Mosel, 2017, S. 31–37.

ten pro Sujet, zum anderen zur Fertigung von rustikalen Designs. Insbesondere für den westafrikanischen Markt, dessen distinkten Motive auffallend sind, wurde diese Technik weiter benutzt.

Bei den *indiennes de traite* können verschiedene Modi der Darstellung unterschieden werden: Die europäischen Designer rezyklierten europäische Motive und Chinoiserien, übersetzten mythische und mitunter auch christliche Motive in pseudo-afrikanische Kontexte und imaginierten Menschen, Landschaft, Flora und Fauna des afrikanischen Kontinentes. Dabei entwickelten sie Adaptionen afrikanischer Ikonografie mit spezifischen Mustern und Farben sowie Symbolen, die in lokalen Kulturen und Religionen eingebettet waren. Vermeintlich rein schmückende Ornamente wie gefühlte Rauten mit Punkten verwiesen für die Konsumenten auf spezifische Bedeutungen wie jene der Pythonhaut oder Schildkröte, beides mit besonderer Symbolik aufgeladene Tiere. Dazu kommt eine spezifische Farbikonografie rund um Schwarz, Rot und Weiss, die auf kosmologische Vorstellungen verweist und in der Demokratischen Republik Kongo beispielsweise heute noch fortlebt.⁴⁵

Durch die interkulturellen Übersetzungsprozesse aus marktwirtschaftlichen Gründen transportierten manche Textilien also ornamentale Semantiken, die den afrikanischen Endkonsumenten zwar zugänglich, den europäischen Machern aber mutmasslich verschlossen blieben. Die vielerorts verbreitete soziale Kommunikation mittels Textilien wurde im globalen Markt des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zwar fortgeschrieben, jedoch zugleich auch subvertiert. Es ist bemerkenswert, dass die meist protestantischen Hersteller auf ihren Textilien religiöse Bilder für den afrikanischen Markt produzierten, während europäische Missionare dort zeitgleich versuchten, die «heidnischen» Bilder auszutreiben. Bedruckte Baumwollstoffe als Tauschware im Sklavenhandel scheinen zwischen den Kategorien zu stehen: zwischen Stoff und Bild, Figuration und Abstraktion sowie den unterschiedlichen Konstruktionen von symbolischer Bedeutung. Das Beispiel der Designs für den Sklavenhandel verdeutlicht auf drastische Weise, dass sich Geschichte und Bedeutungsgehalt der *Indiennes* nicht allein mit technischen und

45 Siehe Céline Cousquer, *Nantes: une capitale française des indiennes au XVIII^e siècle*, Nantes, Coiffard Librairie, 2002, S. 155; siehe Helen Elands, «Duth Wax Classics. The Designs introduced by Ebenezer Brown Flemming circa 1890–1912 and their Legacy», in: *African-Print Fashion Now! A Story of Taste, Globalization, and Style*, Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2017, S. 52–61.

medienästhetischen Beobachtungen erfassen lassen, da sie interkulturelle und politische Fragestellungen von höchster Brisanz bergen.

Die Schau auf Schloss Prangins war eine herausragende Gelegenheit, um die materielle Dimension der Stoffe hautnah zu erleben, die so viel mehr sind als ihre blossen Designs. Sich auf interdisziplinäre Methodologien wie bild- und medienwissenschaftliche Fragen einzulassen, fördert eine globale Perspektive auf die bedruckten Baumwollstoffe, ihre Fabrikation und Konsumation sowie ihre wechselseitigen Bezüge mit den bildenden Künsten. In der Indienne-Herstellung – einer der Pfeiler der «Suisse manufacturière» im 18. Jahrhundert – finden die beiden unterschiedlichen Techniken des Webens und des Farbdruckes mit ihren jeweiligen ästhetischen Partikularitäten und personellen wie politischen Verstrickungen zusammen. Der Indienne-Stoff ist in dieser Beziehung mehr als das, was die Konzepte Textilität oder Imitation zu beschreiben vermögen. Er stellt im Wortsinne einen komplexen Hypertext dar – ein Über-Gewebe, das nicht einer linearen Struktur folgt, sondern in seinen Schichten von Gewebe, Farbpigment, Appretur und Bild zahlreiche Querverweise enthält.

Dr. Chonja Lee, Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern, Mittelstrasse 43, CH-3011 Bern,
chonja.lee@ikg.unibe.ch