

The Antique Pattern Library

For more information, please see our website at: <http://www.antiquepatternlibrary.org>



This is a scan of an antique book that is, to the best of our knowledge, in the public domain. The scan itself has been photo-edited for readability, and is licensed under the **Creative Commons** Attribution-NonCommercial-ShareAlike License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/> or send a letter to Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

You may share copies or printouts of this scan freely. You may not sell copies or printouts.

Donated by

Annick Chartier

KREUZSTICH UND FILETMUSTER AUS GRAUBÜNDEN

HERAUSGEGEBEN VON DER BÜNDNERISCHEN VEREINIGUNG
FÜR HEIMATSCHUTZ

V O R W O R T

Mit lebhaftem Interesse verfolgt die Bündnerische Vereinigung für Heimatschutz die Pläne und Vorarbeiten für die Beteiligung der Frauen Graubündens an der Großen Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit, der „Saffa“ in Bern 1928. — Keine schönere Gelegenheit hätte sich bieten können seine Sympathie zu zeigen und zum würdigen Gelingen des Unternehmens beizutragen, als den Plan zu verwirklichen, den Frau Dr. Hitz-Caflisch in Klosters trug, ein Musterbuch bündnerischer Kreuzstichstickereien herauszugeben. Seit Jahren hatte sie mit seltenem Fleiß und größter Liebe ein reiches Material, vornehmlich aus dem Prättigau, zusammengetragen. Sollte man da nicht zugreifen, nach weitem Schätzen suchen, und zum Kreuzstich das Filetmuster beifügen? Rasch folgte dem Entschluß das Handeln. Frau Dr. Hitz begnügte sich nicht mit dem Geleisteten und der gegebenen Anregung, sie setzte sich unermüdlich ein, ihr fiel zur Hauptsache das Ordnen des Materials und die Aufsicht über die Verarbeitung der gezeichneten Vorlagen zu, wie sie jetzt in der reichen Zahl von 60 Tafeln daliegen. Ihr treuer Helfer als Zeichner war Herr A. Stingelin in Klosters.

Wenn das Werk über ein gewöhnliches Musterbuch hinausgewachsen ist, so verdanken wir dies der Mithilfe noch anderer Kräfte. In P. Notker Curti in Disentis stellte sich ein trefflicher Kenner der bündnerischen Textilkunst zur Verfügung, und der Text aus seiner Feder wird als kulturhistorische Monographie für das weitgehende Wissen seines Verfassers zeugen. Daß Prof. H. Jenny in Chur auch diesem Werke bündnerischer Heimatkunst mit Rat und Tat fördernd zur Seite gestanden ist und ihm seine reichen Erfahrungen zur Verfügung stellte, ist nachgerade selbstverständlich gewesen. Die Fülle der Vorlagen aber spendeten allenthalben im ganzen Lande die glücklichen Besitzer der verzierten Schätze, die bereitwilligst Schränke und Truhen aufboten, das Gewünschte zur Verarbeitung herzuleihen. So fügte sich zur Sammlung von Frau Dr. Hitz Material aus dem Kloster Disentis, dem Rätischen Museum, der Muster- und Modell-Sammlung Chur, des Antiquariates Val. Sutters Erben, Samaden, der Frau Könz-Brunner, Guarda, und vieler Anderer im ganzen Kanton, nicht zuletzt auch aus dem Misox und dem Puschlav.

Wäre diese umfassende Menge aber zusammengekommen, wenn nicht eifrige Hände allerorten die Sachen zusammengesucht und andere nicht in oft sehr mühsamer Arbeit die Muster zeichnerisch aufgenommen hätten? Da schuldet man Dank vorab wieder Frau Dr. Hitz-Caflisch, dann den Damen Fr. G. Koller, St. Moritz, Fr. P. Jörgler, Chur, Fr. M. A. Marca, Mesocco, Frau G. Menghini, Poschiavo, und andern mehr.

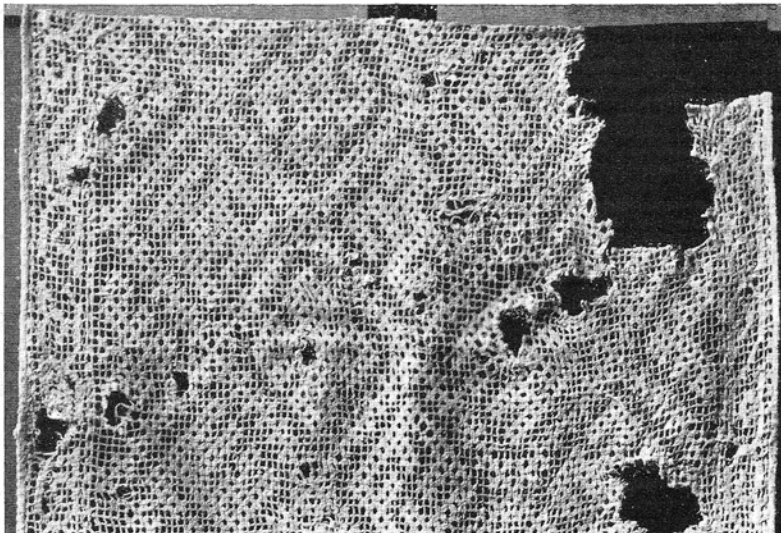
Dank auch gebührt allen Freunden und Gönnern, die durch finanzielle Beiträge es überhaupt ermöglichten, das Werk in Arbeit zu geben und einen Preis festzusetzen, der ihm die Wege in weitere Kreise ebnet, wo eifrige Stickerinnen tätig sind.

So entstand durch das Interesse und die uneigennützigte Mitarbeit vieler die vorliegende Mappe über Kreuzstich- und Filetmuster aus Graubünden. Mit ihr hofft die Bündnerische Vereinigung für Heimatschutz ein würdiges und ehrendes Dokument rätischer Frauenarbeit auf den Ausstellungstisch der „Saffa“ zu legen. Über die „Saffa“ hinaus aber sollte dieses bilderreiche Werk die einst so reich und vielseitig geübte Kunst der Stickereiverzierung der Gefahr des Vergessenwerdens entreißen, mit der Fülle der Vorlagen die Freude an der vielgestaltigen Zier neu erwecken und beleben und den alten Fleiß und Kunstsinn bündnerischer Ahnfrauen zu neuem Blühen in den Händen ihrer Enkelinnen anreizen.

CHUR, Ende des Jahres 1927.

Im Auftrage der
Bündnerischen Vereinigung für Heimatschutz

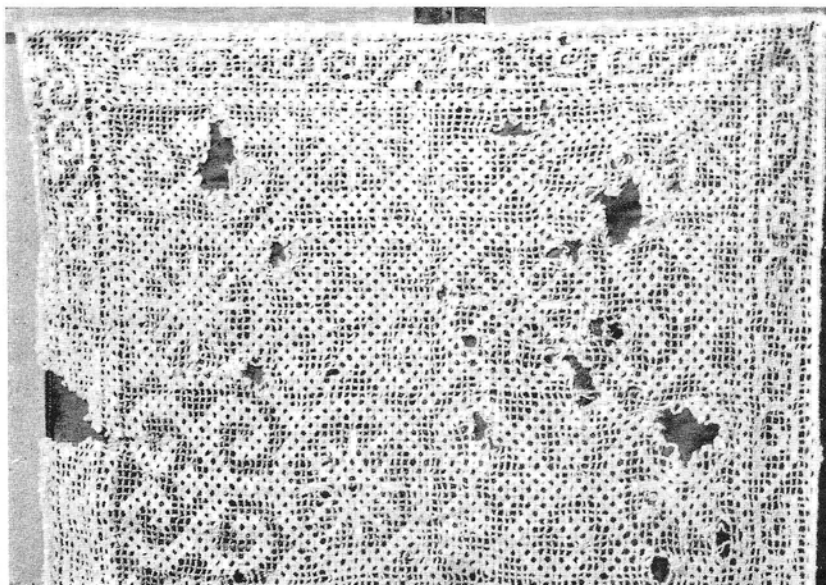
Dr. J. B. JÖRGER jun.



I. VOLKSKUNST

Schon viele Jahre sind verflossen, seit zum erstenmal der Ruf erschallte: „Die Kunst dem Volke“, und viel Zeit und Mühe wurde aufgewandt, diese Forderung in die Tat umzusetzen. Ein gewisser Erfolg ist nicht ausgeblieben, aber Hochkunst ist dem Volk doch etwas Fremdes, sie dringt nicht mehr in alle Klassen, wie einst die alte Volkskunst. Diese wieder zu beleben, das wäre eigentlich das Richtige, weil an ihr das Volk mehr verloren hat, als man auf den ersten Blick vermuten würde, denn Volkskunst ist nicht nur eine tieferstehende Form der Hochkunst, sie hat ihrer Schwester gegenüber manche Vor-, auch manche Nachteile. Ihre Quellen sind reicher, weil sie aus dem ganzen Volke schöpft, ihre Farben sind kräftiger, stärker ihre Töne, weil das Volk stets Farbe und Schatten liebte. Weil aber das Volk an die Scholle gebunden ist, muß notwendig sein Gesichtskreis enger werden und die Ausdrucksfähigkeit geringer. Deshalb das zähe Festhalten an alten Formen, Farben und Fertigkeiten. Da finden sich Formen aus uraltem Volksgut mit solchen aus der romanischen und gotischen Stilperiode, aus der Zeit des Barock, des Rokoko und Biedermeier zusammengestellt, und übereinander geschachtelt, kindlich naiv angeordnet und aneinandergereiht. Bald werden sie vereinfacht, mit Vorliebe stilisiert und gehäuft, denn nichts verabscheut die Volkskunst mehr als leere Stellen und lückenhafte Zeichnung. Man prüfe nur eine alte Stickerei auf ihre Motive (siehe Tafel XII b). Die beiden Vögel zu Seiten der Vase sind ein antikes, von der byzantinischen Kunst bis in den Barock hinein oft gebrauchtes Motiv. Der Vase entsteigen die typischen drei Blumen, denn drei stilisierte Blumen liebt die Volkskunst über alles, der Zahl und der Form wegen. Der Doppeladler ist eine frühe asiatische Kunstform, im Mittelalter namentlich als Wappentier oft gebraucht und weiter stilisiert bis zu den zackigen Flügelformen. Und Hirsch und Hund auf der Borte lassen wahrlich an Vereinfachung und Stilisierung nichts zu wünschen übrig. Es sind also auf einem Stück Motive der verschiedensten Kunstperioden mit reinem Volksgut gemischt, alles bunt durcheinandergestellt und frei weitergebildet. Sein Leben, seine Arbeit, sein Werkzeug, seine Tiere, seine Blumen stellt das Volk dar. Es arbeitet künstlerisch für die wichtigsten Augenblicke des Lebens und möchte in seinen Werken sich und den Nachkommen manches sagen und manches erzählen. Wohl die meisten der reichverzierten Stücke sind als Angebinde oder für den Hochzeitstag angefertigt worden, um für Haus und Familie dauernd etwas Schönes zu besitzen, denn beim Volk hat der Gedanke: das bleibt auf dem Hof, daran freuen sich noch die Kinder, seine alte Zugkraft noch nicht verloren. Auch für den Kirchgang an Sonn- und Feiertagen möchte man etwas Besonderes haben, um schon durch Kleidung und Ausstattung aus dem Alltag her-

aus in eine feierlichere Stimmung zu kommen, in eine Stimmung, wie man sie gerne in die Kirche mitnimmt. Dafür gibt die Kirche wiederum dem Volke die reichste Anregung. Für den Täufling und für die lieben Toten hat schon manche kunstreiche Hand ihr Bestes geleistet, und für die Ausstattung einer Madonnenstatue oder einer Mutter-Gottes-Trägerin ist manche Nachtstunde emsig gearbeitet worden; an Motiven für sein Tun hat es dem Volke nie gefehlt. Von Farbe und Fertigkeit soll bald etwas verlauten.



II. DIE TEXTILE VOLKSKUNST

In Mitteleuropa ist leider heute die Volkskunst sozusagen tot, manchenorts schon lange vergessen. Der moderne Verkehr, der das letzte Alpental erschlossen, die steilste Höhe erklimmen, die reißendsten Bäche überbrückte, hat ihr das Grab geschaufelt, denn im Wettkampf mit der billigen, gleißenden Fabrikware mußte sie den kürzern ziehen und langsam verelenden. Am längsten hat sie auf textilem Gebiet standgehalten, denn Weben, Sticken und Stricken sind ureigenste Frauenarbeit und reines Hauswerk, wo Rohstoff und Verarbeitung im Haus und für das Haus beisammen sind. Nur selten wurde bei uns für fremde Leute gewirkt und gestickt, geklöppelt und geknüpft, und selbst dann sind die Stücke nur in der Nachbarschaft vertrieben worden. Deshalb besitzen gerade die textilen Arbeiten die Eigenschaften der Volkskunst in hohem Maße. Von den Formen wurde schon an einem Beispiel gehandelt. An Farben wählte man stets, was auf dem meist weißen Grund sich wirksam abhob und mit Naturfarben leicht herzustellen war. In alter Zeit bevorzugte man besonders Blau zum Sticken und Figurenwirken, ein sattes, kräftiges Blau meist durch Sieden in Indigo

und Urin hergestellt. Die Barockzeit sah lieber Rot und färbte den Faden in chromsaurem Kali und Rotholz. Daneben erscheint auch Gelb und Braun, mit Berberitzenwurzeln (spinatsch) und Krapp hergestellt, oder Grün, das man durch Gelb und Blau erzielte. Für Wirkereien blieben Rot und Blau stets die beliebtesten Farben. Für Stickereien hingegen hat man gerade in Bündeln oft Dunkelbraun und Schwarz verwendet. In schwarzer Seide oder solchem Leinenfaden sind viele der ältesten und schönsten Kreuzsticharbeiten ausgeführt, und das nicht nur für die Trauer, sonst wäre diese Farbe nicht so oft zum Besticken von Prozessionshalbtüchern und Altartüchern verwendet worden, wo Zeichen der Trauer weder statthaft noch gebräuchlich sind. Aber man fühlte es heraus, daß dunkelbraune Seide auf dem glänzend weißen Linnen kräftig und doch nicht aufdringlich wirkte, was bei einer Mischung von Rot und Blau kaum ausbleiben wird.

Und erst die Fertigkeiten! Wie viele Techniken wurden nur an einem einzigen Engadiner Leintuch verwendet (Tafel IV). An erster Stelle steht natürlich für Stickereien der Kreuzstich, weil er leicht zu erlernen, leicht anzuwenden und vom Muster leicht auf den Stoff zu bringen ist. Ihm folgen Blattstich und Kettenstich, der mit der Tamburiernadel wirkungsvoll und einfach hergestellt werden kann. Aber nicht genug an den Stickereien. Zwischen die gestickten Borten drängen sich Grätchen und Spitzen in Filet- und Klöppel-, in Näh- und Knüpfarbeit. Besonders beliebt war in Graubünden „punto avaro“, eine sonst seltene Technik, ein Mittelding zwischen Nähen und Knüpfen. Aber auch eigentliche Nähspitzen finden sich in großer Zahl oft in feinsten, tadellosen Ausführungen, sodaß wir uns nur wundern können, wieviel Fleiß und Ausdauer auf ein einziges schmales Börtchen verwendet wurde. Heute ist die Zeit kostbarer, vielleicht auch die Geduld geringer geworden, da liebt man leichte Technik und ein Verfahren, das bald zum Ziele führt und doch eine gute Wirkung gewährleistet. Kreuzstich und Filet sind deshalb das Gegebene, leicht zu lernen, von großer Gestaltungsmöglichkeit und wirkungsvoll, wenn nur beim Kreuzstich mit abgezählten Fäden gearbeitet wird und die gleichgerichteten Stiche alle oben oder alle unten liegen. Ein feines Netz und Füllung im Webstich mit Leinenfaden verfehlen beim Filet nie eine gute, kräftige Wirkung.

Besonders trifft dies bei alten Mustern zu. Unter ihnen reichen geometrischen Rautenfüllungen bis ins XIV. Jahrhundert hinauf. Im XV. treten stilisierte Bäumchen und Rosetten in einem Liniennetz auf, bei uns das beliebteste spätgotische Muster (siehe Textbilder). Die gepaarte Ranke ist besonders in der Frührenaissance beliebt, während der Barock die laufende Akantuswelle in unzähligen Formen wiederholt, nicht so gedankenreich wie die Renaissance, dafür aber reich und füllend und glänzend, im Gegensatz zum Biedermeier mit seinen dünnen geknickten Stengeln und sparsamen Blättchen.

Die Renaissance liebte besonders auch das Tiermotiv, vor allem in gegenüberliegenden Paaren (Tafel Xf, Tafel XIVb, Tafel XI). Nicht, als ob sie dies Motiv erfunden hätte; die Hirsche und Leuen, die Vögel und Einhörner sind aus früheren Stilen entlehnt, nur realer dargestellt und naturgetreuer behandelt. Nelkentöpfe und Blumensträuße zwischen den reißenden Bestien sind Volkskunst und Volksphantasie, die über Größenverhältnisse sich leicht hinwegsetzt.

Der Barock hatte für das Tiermotiv nicht viel übrig; er sah gern reichere Linien, höchstens ein Vogel fand Gnade und fristete bis ins Biedermeier-Zeitalter hinein sein hüpfendes Dasein. Doch mußte er es sich oft gefallen lassen, daß die Volkskunst aus dem Schwanz eine stilisierte Blume und aus den Flügeln reine, freie Schnörkel schuf.

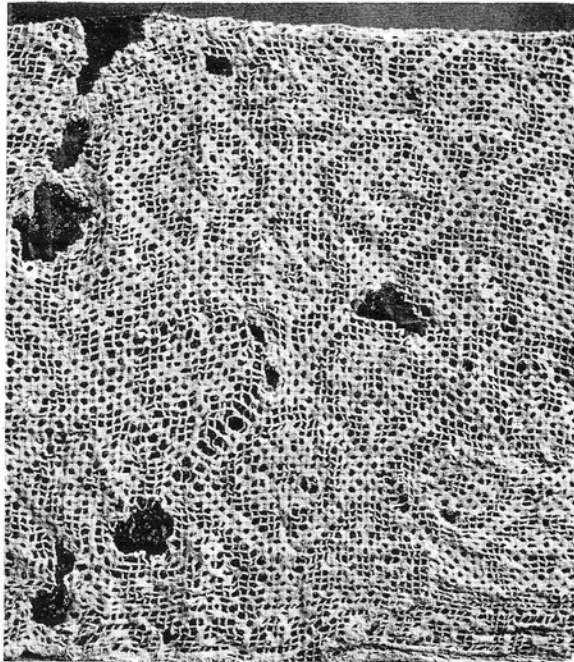
Von den Pflanzenmotiven erfreute sich der Granatapfel einer großen Beliebtheit (Tafel XIII e und VI). Schon in der Gotik als Stoffmuster viel verwendet, war er ein Lieblingskind der Renaissance, und rettete sich, etwas vereinfacht und realistischer behandelt, durch die ganze Barockzeit hindurch. Die Gotik bettete ihn auf reiches Laubwerk und faßte ihn ornamental ein. Die Renaissance behandelte ihn einfacher und setzte Apfel an Apfel, selbst das Empire verwendete ihn noch als dünnes Streumuster.

Für die Nelke haben die Bündner stets eine große Vorliebe gehabt (Tafel XIV a, Xg und VIII). Stilisiert und in fast geometrischer Form dargestellt, läßt sie sich für Borten, Kanten und Ecken in reicher Abwechslung verwenden und ist auch seit dem XVI. Jahrhundert unzählige Male verwendet worden. Und da gerade in Bünden in spätgotischer Zeit das Distelmotiv ähnlich gestaltet und ebenso häufig verwendet wurde, liegt eine Entwicklung von der Distel zur Nelke nahe.

Die Tulpe (Tafel XI), die Schwertlilie und den Türkenbund (Tafel V) führte der Barock ein, während realistische Rosen die Lieblingsblume der sentimental Biedermeierzeit sind, besonders wenn noch einige Vergißmeinnicht sich in die Rosenranke fügen.

Man darf sich aber gar nicht wundern, wenn in einer schweren Barockranke ein fast romanisch stilisierter Leu einerschreitet oder ein spätgotischer Doppeladler in ein Biedermeier-Muster sich einschleicht. Die Volkskunst findet überall ein Motiv, das ihr gefällt und setzt die Stücke bunt zusammen.

Als Material für textile Volkskunst kommt nur Leinwand oder Schafwolle in Betracht. Für gewobene Decken meist farbige Wolle, für Stickereien, wenn es sich nicht um Kleidungsstücke handelt, meist feste, selbsterzeugte Hausleinwand und kräftiger Leinenfaden, denn einen ganz feinen Faden kann eine abgearbeitete Frauenhand nicht herstellen, mag sie ihn mit der Spindel locker drehen oder fest mit dem Rädchen, dafür fehlt ihr das Gefühl. Je mehr man sich indes dem Süden nähert, um so beliebter wird auch für bäuerliche Arbeit die Seide als Stickmaterial, hat doch früher in Oberitalien auch die Bäuerin ihren Bedarf an Seide selbst gezogen und gesponnen. Zudem wollte man bei Vorsteckern, Halstüchern und Schürzen den milden Glanz der Seide nicht gern missen, obwohl gerade in Graubünden leinene Schürzen und Halstücher, allerdings mit brauner oder schwarzer Seide bestickt, für kirchliche Festlichkeiten noch lange in Gebrauch blieben. Doch damit haben wir schon dem nächsten Kapitel vorgegriffen.



III. TEXTILE VOLKSKUNST IN BÜNDEN

Als neben der Hochkunst die Volkskunst erwachte, es war am Ende des Mittelalters, war Bünden auf einer gewissen politischen und wirtschaftlichen Höhe, man konnte sich fürs öffentliche und private Leben etwas leisten. Darum gehen die erhaltenen Reste der textilen Volkskunst in den Bündnerbergen bis in jene Zeit hinauf. Zwei kleine Decken aus dem Lungnez, sie mögen dem vierzehnten Jahrhundert angehören, zeigen geometrische Füllmuster und sind in einer Technik hergestellt, die später selten gebraucht wurde, weil sie ungemein zeitraubend ist. (Siehe Textbilder.) Das Netz wurde nämlich nicht mit der Filetnadel hergestellt, sondern durch Zusammenschieben der Zettel und Einschlagfäden gebildet, nachdem durch Fadenziehen das Gewebe gelockert war. Dann wurde mit Schlingstich das Muster mit weißem Leinengarn in das Netz gestickt und das übrige Gitterwerk mit farbigem Leinfaden umwickelt, blau und rot bei den ältesten Stücken, blau bei den späteren aus dem 15. Jahrhundert. Gegen Ende dieses Jahrhunderts begann man auch in kleinbürgerlichen und bäuerlichen Kreisen ans Leben mehr Anforderungen zu stellen. Für Wäsche und Leinenzeug brauchte man Grätchen und Borten, und die Modelbücher, die erst in Italien, später auch in Deutschland aufkamen, enthalten eine Menge schöner, gewählter Muster. Seit 1525 folgt eines dem andern in langer Reihe, doch geben sie nicht Anleitungen für einzelne Techniken, sondern nur feine, reiche Renaissanceformen, die sich für Kreuzstich so gut wie für Durchbruch verarbeiten ließen. Die Mode verlangte damals reiche Stickereien in Gold und farbigem Leinfaden für Damengöller und Herrenhemden. Auch die Brisli der weiten Ärmel, besonders aber die schmalen Leinenschürzen, die weißen Damenhauben und Vorstecker verlangten gestickte Borten in Holbeintechnik oder Kreuzstich, denn damals

zum erstenmal kam bei Herren und Damen die Wäsche zur Geltung. Daneben brauchte man die gleichen Muster auch für Tischtücher und Kissenüberzüge, für Handtücher und Leintücher. Und während die Mode bald an Stelle der gestickten Wäsche Spitzen setzte an Stuartkragen und Krös, haben sich die alten Muster auf Hand- und Leintüchern, auf Kissen und Tischüberwürfen besonders in Graubünden zähe gehalten. Es ist also alt überkommenes Kulturgut, das verwertet wurde, darum finden sich mehr oder weniger im ganzen Kanton ähnliche Motive, nur wurden in der einen Talschaft die, in der andern jene Muster vorgezogen. Das Engadin stand anderen Einflüssen offen als das Oberland, das Misox anderen als das Prätigau, und diese Einflüsse haben die allgemeinen Muster verschieden verwenden und zusammenstellen gelehrt. Auch die wirtschaftlichen Verhältnisse spielen hier eine große Rolle. Sind sie allzu gedrückt, lassen sie keine Volkskunst aufkommen oder töten sie, wenn sie vorhanden. Wer bitter um des Lebens Notdurft kämpfen muß, hat keine Zeit für die kleinen Zierden an Wäsche und Hausrat und verliert auch bald das Interesse daran. Bünden ist gewiß in seiner Allgemeinheit kein reiches Land, und was der Bergbauer aus seiner steinigen Scholle herausbringt, hat er schwer erarbeitet. Wo also nicht Geld aus der Fremde reichlich zufließt, hat die Volkskunst unter den knappen Lebensbedingungen schwer gelitten, wo aber ein guter Verdienst im sonnigen Süden oder in der Großstadt Muße schaffte für künstlerische Arbeit, hat sie sich reich, oft überreich entwickelt.

Obwohl deshalb fast in jedem Tal andere Bedingungen ein anderes Schaffen aufgelöst haben, möchte ich doch an der alten Einteilung „gemeiner dreier Bünde“ festhalten. Beginnen wir also mit dem

Gotteshausbund

(Tafel I, II, III, IV, V, VI, VII, z. T. IX und XI.)

Geschichtliche Entwicklung, politische Zugehörigkeit und Religion spielen bei Kulturverbindungen eine große Rolle, aber religiöse und politische, selbst nationale und geographische Scheidewände sind nicht unübersteigbar, ihnen zum Trotz trifft man oft ganz auffallende Kulturverbindungen. So ist das Engadin kulturell viel mehr östlich als südlich orientiert; nicht nur die Sgraffiti, die Steinhäuser und Erker erinnern stark an Südtirol, auch die Brautkränze mit Gewürznelken, die Silbernadeln für die Capadüsli und nicht zuletzt die Stickereien weisen nach Osten. Leicht möglich, daß dabei das Kloster Münster an der äußersten Landesgrenze einen wichtigen Vermittlungsposten bildet, hat doch manche Münstertaler und Engadiner Jungfer dort ihre Fertigkeit in Handarbeiten erworben. In der ganzen Schweiz findet man keine Leintücher, die den Engadiner gleich mit ihren überbreiten Zierstücken, wohl aber sind diese Riesenstücke im nahen Südtirol heimisch. Auch die Handtücher, die einst neben dem Gießfuß an der Wand oder am Büffet hingen, sind nirgends so vollständig überstickt wie im Engadin.

Dabei zeigt sich eine ausgesprochene Vorliebe für den Kreuzstich und für die alten Renaissance-Muster wie nirgends in Bünden. Die Engadiner müssen herausgeföhlt haben, daß diese etwas herbe Technik und die strengen Formen des sechzehnten Jahrhunderts besser zu ihren Bergen und Häusern passen als die leichteren Formen einer späteren Zeit. — Kontrastreich sind auch die Farben gewählt. Neben

schwarzer Stickerei auf weißer Leinwand kommt Rot und Blau fast ausschließlich vor, und selbst im 19. Jahrhundert ist man nur selten von dieser bunten Wahl abgegangen. Haben doch die Engadinerinnen auch ihre roten Röcke am längsten in Bünden getragen.

Während das Münstertal sich enge ans Engadin anschließt, ist es doch die Brücke hinüber nach Tirol, auf der die Muster ins Engadin gelangten, bildet das Oberhalbstein (Tafel XI und XII) den Übergang zu den Tälern des Rheins. Die Sprache steht zwischen Ladin und Surselvisch, die Häuser sind schon gemischt in Holz und Stein und die Oberhalbsteiner Volkskunst neigt mehr nach Norden als nach Süden. An Stelle der reichen Kreuzstichmuster treten Fileteinsätze und Filetspitzen, meist noch in stramm stilisierten Formen, bei Spitzen aber oft schon in schweren Barockranken. Nicht nur die Berge, auch die Verschiedenheit der Religion hat den Blick dem Wasser entlang talabwärts nach Norden gelenkt. Die Freude am Überreichen, an der Häufung der Formen und Farben ist verschwunden. Aber die Linien sind barocker geworden, der Einfluß der reichen italienischen Kirchen ist nicht zu verkennen. Stark südlich ist naturgemäß Puschlav orientiert. Nicht nur die Laute, auch die Bauten verraten dort das nahe Italien. Darum sind auch die textilen Arbeiten so streng in italienischer Renaissance, als stünden sie in einem südlichen Modelbuch von 1600. Ähnlich steht es im

G r a u e n B u n d

(Tafel VIII und IX)

im Misox. Die reichgestickten Fäschen und Kissen sind, streng in den Formen, meist gute italienische Renaissance. Nur die häufigen Nelken und der beliebte Kontrast von Schwarz und Weiß mutet mehr bündnerisch an als man im Tal der Moesa erwarten würde, ist doch der Tessin gar nahe.

Ganz anders, nur wenig südlich, aber stark westlich ist das Oberland eingestellt (Tafel X, XII, XIII, XIV). Das Steinhaus ist dort Ausnahme, die Sprache schweizerisch beeinflusst, die Politik tendierte stets nach der Urschweiz hin und in die italienischen Barockkirchen haben die Walliser Altäre einen wärmeren schweizerischen Ton gebracht. Was Wunder, wenn die Spitzen und Stickereien in manchem den urschweizerischen gleichen. Das Bedürfnis nach Zier und Schmuck in Haus und Stube hat im Verhältnis zum Engadin stark nachgelassen, alles ist nordischer, aber ein schmales Börtchen ins Tischtuch, ein farbiges Grätchen ins Kopfkissen, haben sich auch ärmere Haushaltungen noch geleistet, und eine gestickte Schürze für den Festtag, ein Halstuch mit reicher Girlande nannten die meisten Frauen und Jungfrauen ihr eigen. Große Leintücher mit feinen Nähspitzen oder breiten Fileteinsätzen bewahrt noch manche Familie in ihren Truhen. Die alten Renaissance-Muster sind allerdings seltener, eine reiche Barockranke, durch verschiedene Sticharten in ihrer Wirkung gehoben, ist unbestritten prunkvoller und deshalb für Feiern in Kirche und Familie begehrt. Doch fehlen die alten Nelken- und Tiermuster nicht in schwarzer Seidenstickerei und in Fileteinsätzen. Aus dem Grauen Bund stammen auch jene altertümlichen Netzstickereien mit Menschen und Tieren, Blumen und Vögeln, die echtste Volkskunst atmen (Tafel IX b), doch nicht aus dem Oberland, sondern aus dem Schams, das mehr nach dem Misox und Engadin

orientiert ist. Am Vorderrhein liebte man wirkungsvollere Muster. Und daß für einen echten Oberländer Altar mit gewundenen Säulen und goldenen Figuren eine schwere Barockspitze besser paßte, haben die Oberländerinnen herausgeföhlt, und es brauchte die ganze Nüchternheit des 19. Jahrhunderts, bis sie sich zur mageren Biedermeier-ranke bekehrten. Um so mehr Anklang hat diese Ranke im

Zehngerichtenbund,

besonders in Davos und im Prätigau (Tafel X) gefunden. Schon lange germanisiert und von Davos walsersisch beeinflußt, hat sich das Land politisch schwer durchgerungen, wie kein anderes Bündnertal. Deshalb ist im Prätigau das Bedürfnis nach Stickerei und zierlichem Bettzeug verhältnismäßig neu, stammen doch die meisten Bettschnüre — besonders für diese wünschte man einen dekorativen Schmuck — erst aus dem 19. Jahrhundert. Deshalb der starke Biedermeiereinschlag, der den Prätigauerstücken seinen Stempel aufdrückt. Da die Bettschnur nur eine einseitige Entwicklung in die Länge zuläßt und von oben nach unten betrachtet wirken soll, nicht von rechts nach links wie die meisten Einsätze und Spitzen, so ist eine befriedigende Lösung nicht leicht, man hilft sich deshalb durch Aufeinander-setzen von alten kleineren Motiven aus allen Reichen, oder man greift zur geschwungenen oder geknickten Ranke. Leider ist sie oft etwas mager ausgefallen, denn eine Bettschnur mit immer wechselnden Zeichnungen zu füllen und doch die einigende Ranke nicht zu verlieren, setzt an die Phantasie und die Gestaltungsgabe große Anforderungen. Trotz alledem wirkt die meist rote Zeichnung auf dem weißen Leinenstreifen recht nett und gibt der Decke etwas Bäuerlich-habliches, etwas Heimeliges. Und heimeliger möchte gerade die Volkskunst das Haus gestalten. So sehen wir die textile Volkskunst in Bünden sich ganz verschieden gestalten. Auch in seinen Stickereien und Spitzen hat das Land seinen Ruf bewahrt, ein Abbild der Schweiz im kleinen zu sein, wo Süd und Nord, romanische und deutsche Kultur zusammenstoßen und sich durchdringen, wo drei Sprachen ihre Schätze bieten, und all das ohne Vergewaltigung in friedlichem Beisammensein und einander Verstehen. Das bunte reiche Engadinertuch, die feinstilisierte Misoxerborte, die barocke Oberländerspitze und die heimelige Bettschnur aus dem Prätigau erzählen so manches aus Geschichte und Gewerbe von friedlichen und waffenklirrenden Zügen, auf denen die Bündner sich Luft geschafft für ihre wirtschaftliche und politische Tätigkeit. Und was sie an künstlerischen Anregungen heimbrachten, hat sich in den Bergen so reich entwickelt und so mannigfache Niederschläge hinterlassen, daß es schade wäre, die Schätze in Truhen und Kästen vergehen zu lassen. Und da noch viel des Schönen zu haben wäre, wünschen wir dieser Mappe in ähnlichem Gewand eine Schwester, die auch andere Techniken lehren und etwas mehr von Farbe sprechen dürfte.

Und damit mögen diese Blätter in die Bündnertäler ihren Weg suchen. Geschichtlicher Sinn ist immer dem Bündner eigen gewesen, mag er am Rhein oder Inn wohnen, mag er romanisch, deutsch oder italienisch sprechen. An den geschichtlichen Sinn möchte sich auch dieses Werk wenden, daß neu erstehe, was die Voreltern ersonnen und erarbeitet haben. Darum darf es getrost anklopfen an Schloß und Hütte in Berg und Tal.

STIFT DISENTIS, im November 1927.

P. Nother Curti.

INHALTSVERZEICHNIS DER VORLAGENTAFELN

Tafel 1

- a) Motiv von einer Decke aus Samaden
Sammlung Sutter
- b) Galaleintuch aus Sent
Rhätisches Museum
- c) Leintuchspitze aus Fellers (Tafel IX a)
Privatbesitz Fellers
- d) Kleine Borte aus dem Engadin
- e) Kleine Borte aus Sent

Tafel 2

- a), b), c) Motive aus dem Engadin
- d) Deckenborte aus dem Engadin

Tafel 3

- a) Borte aus dem Engadin
Engadiner Museum
- b) Borte eines Galaleintuches
Sammlung Sutter

Tafel 4

- a) Borte von einem Himmelbettvorhang, Cierfs,
Münstertal
Sammlung Sutter
- b) Filetdecke aus Samaden
Sammlung Sutter

Tafel 5

- a) Borte aus Samaden
Sammlung Sutter
- b) Filetdecke aus Samaden (Fortsetzung von
Tafel 4 b)
Sammlung Sutter

Tafel 6

- a) Borte aus Samaden
Sammlung Sutter
- b) Borte von einem Galaleintuch aus Zernez
Privatbesitz Küblis
- c) Fileteinsatz aus Reams, Oberhalbstein
(Tafel XIII c)
Kloster Disentis

Tafel 7

- a) Filetspitze aus Disentis
Kloster Disentis
- b) Fileteinsatz eines Galaleintuches aus Sent
Sammlung Sutter
- c) Motive aus dem Engadin

Tafel 8

- Füllmuster von einer Kissenplatte
Rhätisches Museum, Chur

Tafel 9

- a) Fileteinsatz in zwei Stichen aus Bevers
Privatbesitz Bevers
- b) Fileteinsatz von 1750
Frauenkloster Poschivo

Tafel 10

- a) Fileteinsatz Rhätisches Museum, Chur
 b) Borte aus Schuls Sammlung Sutter

Tafel 11

- a) Borte aus Samaden Sammlung Sutter
 b) Borte aus Remüs Privatbesitz

Tafel 12

- a) Borte aus dem Engadin
 b) Kreuzbehang aus Conters, Oberhalbstein
 (Tafel XIV b) Kloster Disentis
 c) Kleine Borte aus Remüs
 d) Kleine Borte aus Ruschein (1803) Kloster Disentis
 e) Ärmelverzierung aus Dardin Kloster Disentis

Tafel 13

- a) Borte aus Remüs
 b) Borte aus Sta. Maria, Münstertal Sammlung Sutter
 c) Borte von einem Galaleintuch aus Samaden,
 rot und blau Sammlung Sutter
 d) Borte von einem Galaleintuch aus Samaden,
 rot und blau Sammlung Sutter
 e) Borte aus dem Kloster Münster in Grün
 und Rot Kloster Münster
 f) Borte aus Schleins Sammlung Sutter

Tafel 14

- a) Fileteinsatz einer Taufdecke aus Lü
 Sammlung Sutter
 b) Fileteinsatz einer aus solchen Streifen
 zusammengesetzten Decke Kloster Münster

Tafel 15

- a) u. b) Taufgeschenkdecke aus Remüs
 c) Eckfigur einer Decke in Rot und Blau
 aus Sta. Maria (Tafel XVI) Sammlung Sutter

Tafel 16

- a) Filetkissen aus Ardez Sammlung Sutter
 b) Kissenborte aus Guarda Sammlung Sutter
 c) Mittelstück der Kissenborte aus Guarda
 Sammlung Sutter

Tafel 17

- a), c), d) Borten aus Ardez und Silvaplana
 Sammlung Sutter
 b) Borte aus dem Engadin

Tafel 18

- a) und c) Borten aus Sta. Maria, Münstertal
Sammlung Sutter
- b) Borte aus dem Engadin Engadiner Museum
- d) Borte aus dem Engadin Sammlung Sutter

Tafel 19

- a) Borte aus dem Engadin Privatbesitz Engadin
- b) Taufdecke aus Cierfs, Münstertal
Sammlung Sutter

Tafel 20

- a) Borte eines Galaleintuches aus Zernez
Sammlung Frau Dr. Hitz
- b) Decke aus Samaden Sammlung Sutter
- c), d) Motive aus Sta. Maria, Münstertal
Sammlung Sutter

Tafel 21

- a) Borte aus dem Engadin Sammlung Sutter
- b) Kreuzstichborte aus Ruschein (1803)
in Gelb, Blau und Grün Kloster Disentis
- c) Decke aus Obersaxen, braune Seide
auf Weiß (Tafel X g) Kloster Disentis

Tafel 22

- a) Filet in zwei Stichen aus Disentis
(Tafel X c) Privatbesitz Disentis
- b) Bauernfilet in zwei Füllstichen aus
Disentis Kloster Disentis
- c) Motive aus Ruschein Kloster Disentis
- d) Einsatz aus Conters, Oberhalbst. Kloster Disentis
- e) Altarspitze in zwei Stichen aus Rumein,
Lungnez (Tafel XIV e) Kloster Disentis
- f) Leintuchspitze aus Fellers (Tafel X a)
Privatbesitz Fellers

Tafel 23

- a) Filetspitze aus Münster (Tafel XIII g)
Kloster Münster
- b) Kreuzstichborte, 1. Hälfte XIX. Jahrh.
Kloster Münster
- c) Kreuzstichborte von 1754 Kloster Münster

Tafel 24

- a) Spitze aus Schams (Vogel und Mann
quer, das andere längs gestopft) Privatbes. Ilanz
- b) Filet in zwei Stichen, Sur, Oberhalbst.
(Tafel XIII d) Kloster Disentis
- c) Leintuchspitze aus dem Lungnez Kloster Disentis

Tafel 25

- a) Altarspitze in Filet (Tafel XIV a) Kloster Disentis
- b) Altarspitze aus Cumbels, Lungnez
(Tafel X f) Kloster Disentis
- c) Borte Rhät. Museum

Tafel 26

- a) Borte aus dem Engadin Sammlung Sutter
b) Stern einer Bettschnur aus Untervaz
Privatbesitz Klosters
c) Borte aus Zernez Privatbesitz Küblis

Tafel 27

- Borte aus Remüs Privatbesitz Engadin

Tafel 28

- a) Zweifarbige Borte von einem Kissenbezug,
Zernez Privatbesitz Küblis
b) Borte eines Galaleintuches
aus Schuls Sammlung Sutter

Tafel 29

- a), b) Decke aus Lavin (1609), schwarze Seide
auf weiß Leinen Sammlung Sutter
c), d) Decke aus Remüs Sammlung Sutter

Tafel 30

- a), c), e) Borten aus dem Engadin Sammlung Sutter
b) Borte eines Kissenbezuges,
gelbe Seide auf weiß Kloster Münster
d) Borte aus dem Engadin

Tafel 31

- a) Motive aus dem Engadin in zwei Farben
(Tafel IX e)
b) u. d) Fileteinsätze aus Lenz Kloster Disentis
c) Kreuzstichmuster aus Zernez
Sammlung Frau Dr. Hitz

Tafel 32

- a), b), e) Motive aus Guarda Sammlung Könz, Guarda
c) Tischdecke aus Sent Rhätisches Museum
d) Motiv aus Schuls Sammlung Sutter

Tafel 33

- a) Kissenmuster aus Guarda (Eichelborte
beidseitig) Sammlung Könz, Guarda
b) Filetborte aus Guarda Sammlung Könz, Guarda
c) Filetborte aus Lavin (Tafel XI c)

Tafel 34

- a) Altartuchspitze Lungnez (X e) Kloster Disentis
b), c) Fileteinsätze aus Conters, Oberhalbstein
(XIII c) Kloster Disentis
d) Handtuchborte aus Klosters Privatbesitz Klosters

Tafel 35

- a), b), c), d), f) Motive von Totenkissen, Schwarz
auf Weiß aus dem Misox (Tafel VIII a, b, c, d)
Privatbesitz Misox
e) Ecke eines Taufkissens Privatbesitz Misox

Tafel 36

- a), b) Filetborte mit Ecke (heraldische Schlange),
MisoX (Tafel XI a) Privatbesitz MisoX
c), d) Motive aus MisoX (Tafel VIII b)
Privatbesitz MisoX

Tafel 37

- a) Filetecke eines Kelchtuches Pleif (Lungnez)
b) Borte aus dem Engadin Rhätisches Museum

Tafel 38

- a) Borte einer Kelchdecke (Fortsetzung von
37 a) Pleif (Lungnez)
b) Borte aus Remüs

Tafel 39

- Motive zu einem Kissen, Engadin
Privatbesitz Klosters

Tafel 40

- a), b), c) Motive zu einem Kissen, Engadin
(zu Tafel 39) Privatbesitz Klosters
d) Motiv einer Borte

Tafel 41

- Kleine Motive aus dem Engadin Sammlung Sutter

Tafel 42

- a) Borte aus Strada, Unterengadin Sammlung Sutter
b), c) Filetborten aus dem Oberhalbstein
d) Truhendecke aus Remüs (1650)

Tafel 43

- Borten aus Zuoz, lila Seide auf weiß Leinen
Sammlung Sutter

Tafel 44 u. 45

- Motive einer Bettschnur aus Klosters (Fortsetzung
b von a, Tafel XI) Privatbesitz Klosters

Tafel 46 u. 47

- Bettschnur aus Furna Privatbesitz Klosters

Tafel 48

- Handtuch aus Klosters Privatbesitz Klosters

Tafel 49

- Bettschnur aus Klosters von 1821 (Tafel X h)
Privatbesitz Klosters

Tafel 50

- a) Handtuch aus Klosters Privatbesitz Klosters
- b), c) Motive der Bettschnur von 1821
Privatbesitz Klosters
- d), e) Kreuzstichborte aus Lumbrein
Privatbesitz Lumbrein

Tafel 51

- Bettschnur aus Grüsch Privatbesitz St. Moritz

Tafel 52

- a) Kisseinsatz, Engadin (b oberes Ende)
Sammlung Sutter
- c) Motive einer Bettschnur, Klosters
Privatbesitz Klosters
- d) Motive aus dem Prättigau Sammlung Dr. Hitz

Tafel 53

- Altes Musterstück aus Klosters, Selfranga
Privatbesitz Klosters

Tafel 54

- Motive einer Bettschnur aus Furna Privatbes. Klosters

Tafel 55

- Motive von Bettschnüren aus Untervaz
und Klosters Privatbesitz Klosters

Tafel 56

- a) Motiv aus dem Engadin Privatbesitz Winterthur
- b) Mittelstück einer Bettschnur aus Furna
Privatbesitz Klosters
- c) Mittelstück der Borte Tafel 27, Engadin
- d), e) Borten aus Ruschein (1803) Kloster Disentis
- f) Borte aus Münster (1754) Kloster Münster

Tafel 57

- a) Stern aus einer Bettschnur aus Davos
Privatbesitz Davos-Glaris
- b) Sterne aus Safien Sammlung Dr. Hitz
- c) Motive von Bettschnüren aus Klosters
Privatbesitz Klosters
- d) Borte zur Bettschnur aus Klosters (1821)
Privatbesitz Klosters

Tafel 58, 59, 60

- Borte aus dem Engadin Sammlung Sutter



SOME RIGHTS RESERVED

FREE DISTRIBUTION ONLY - NOT FOR SALE

Gedruckt bei Bischofberger & Hotzenköcherle, Chur 1927

Die photographischen Aufnahmen wurden durch das Atelier Lang in Chur besorgt, soweit sie nicht Liebhaberaufnahmen sind.

Die lithographischen Tafeln stammen aus der Kunstanstalt J. C. Müller in Zürich.