

Afb. 1. Leek Embroidery Society, Leek (Staffordshire),
Borduurwerk uitgevoerd in zijde op linnen bedrukt met
het dessin 'Indian Poppy' naar een patroon van Friedrich
Fischbach, ca. 1885-1900. 48 x 38,5 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam, inv.nr. BK-1994-28



In de schaduw van William Morris Naar aanleiding van een borduurwerk van de Leek Embroidery Society*

Voor Annemarie Vels Heijn

In 1994 verwierf het Rijksmuseum op een veiling in Londen een borduurwerk uit omstreeks 1890 dat was toegeschreven aan de Leek Embroidery Society en verondersteld werd te zijn ontworpen door William Morris (1834–1896) (afb. 1).¹ Een tweede borduurwerk in die veiling, dat in uitvoering sterke gelijkenis daarmee vertoonde, droeg een gedrukt opschrift met de tekst *Leek Embroidery Society* en was geannoteerd *Design by the late Wm Morris given by him to Lady Wardle*.² Bij nadere beschouwing bleek dat stuk inderdaad te zijn geborduurd op een stof die bedrukt was met het bekende dessin *Bluebell* van William Morris. De naam van Lady Wardle is als oprichtster aan de Leek Embroidery Society verbonden.

Het was echter onduidelijk of het door het Rijksmuseum verworven borduurwerk eveneens door de Leek Embroidery Society was vervaardigd op een door William Morris ontworpen stof. Een kleurenreproductie in het *Journal of Indian Art* uit 1909 gaf gedeeltelijk uitsluitel. Deze laat namelijk een borduurwerk zien dat identiek is aan het stuk van het Rijksmuseum. Het bijschrift luidt *'Indian Poppy.'* *A well-known Leek design*.³ De vraag of William Morris inderdaad de ontwerper was van het aangekochte borduurwerk bleef echter onbeantwoord. Bovendien was het Indiase element in de benaming enigszins raadselachtig.

Alvorens het antwoord op die twee vragen te zoeken, lijkt het zinvol het industriële en

artistieke milieu in Leek (Staffordshire) in de negentiende eeuw nader te leren kennen.

Daartoe wordt een korte schets gegeven van de fabriek van verfstoffen en de textieldrukkerij van Thomas Wardle (1831–1909) (afb. 2), de borduuractiviteiten van zijn vrouw Elizabeth (1835–1902) (afb. 3), de oprichtster van de Leek Embroidery Society, en van de contacten tussen William Morris en het echtpaar Wardle.

De fabriek was in 1830 opgericht door Joshua Wardle (1802–1879), de vader van Thomas. Leek ontwikkelde zich in de negentiende eeuw van een bescheiden marktstadje tot een levendig centrum van zijde-industrie. Het werd een van de drie rijkste zijdesteden in de Midlands. Omstreeks 1850 waren er ca. 4000 arbeidskrachten werkzaam bij de Wardle-fabrieken. Zowel Joshua als zijn zoon Thomas hebben jaren geëxperimenteerd met het bleken en verven van Indiase (wilde) Tussurzijde.⁴ In 1872 wist Thomas door zijn gedegen kennis van de chemie de moeilijk te verven Tussurzijde in een goede kwaliteit geel te kleuren, en daarnaast in lichtblauw, rood en enkele andere schakeringen. De experimenten met verfstoffen werden uitgevoerd in de Hencroft Works, een bedrijf dat in die tijd werd overgenomen. Daar zou ook de Tussurborduurzijde voor de Leek Embroidery Society worden geproduceerd.

In dezelfde tijd was ook William Morris aan het experimenteren met het verven van textiel. Tijdens zijn verwoede pogingen kwam

Afb. 2. Sir Thomas Wardle (1831–1909), zijdefabrikant en promotor van zijde-cultivatie in India; naar een foto ter zijner nagedachtenis in het *Journal of Indian Art* (1909).



Afb. 3. Lady Wardle (1835-1902), oprichtster van de Leek Embroidery Society; naar een foto in het *Journal of Indian Art* (1909).



hij echter tot de overtuiging dat het hem ontbrak aan ervaring en aan mogelijkheden om het textielverven op industriële basis onder de knie te krijgen.⁵ In 1875 benaderde Morris Thomas Wardle om hem zijn problemen met verven van stof voor te leggen. Van zijn kant zocht Thomas Wardle waarschijnlijk een kunstenaar van naam die prestige zou kunnen verlenen aan zijn textieldrukkerij.⁶ Het bedrukken van stoffen was intussen een kernactiviteit geworden van zijn onderneming. Morris en Wardle deelden een afkeer voor moderne chemische verfstoffen, ingegeven door hun milieubewustzijn. Bovendien hadden beide grote belangstelling voor oude textielpatronen als basis voor eigentijdse dessins.

Vanaf 1875 bracht William Morris vele bezoeken aan Leek. Bovendien werd er druk, soms dagelijks, gecorrespondeerd. Door hun inspanningen wisten Wardle en Morris te bewerkstelligen dat het traditionele verven en bedrukken van textiel met behulp van plantaardige verfstoffen in Engeland weer in zwang kwam, al zou dat niet van lange duur zijn. Morris leverde aan Thomas Wardle tussen 1875 en 1878 veertien ontwerpen voor het bedrukken van textiel, waaronder zijn meest succesvolle.⁷ De firma Wardle had deze dessins langdurig in productie, nog jaren nadat de werkcontacten tussen Morris en Wardle in 1881 waren verbroken. Daarmee zijn de Wardle-stoffen een belangrijke factor geweest in de verbreiding van dessins van Morris, die, zoals gezegd, niet zelden gebaseerd zijn op historische patronen. Intussen was Elizabeth Wardle druk met het vervaardigen van borduurwerk voor kerkelijk gebruik. In Engeland beleefde de kerkelijke borduurkunst in de negentiende eeuw een bloeiperiode als gevolg van de Emancipation Act uit 1829 die de katholieken toestond aan openbare ambten deel te nemen.⁸ Dit resulteerde bij alle gezinten in een nieuwe religieuze bewustwording en in de bouw van vele kerken. De altaarkleden waren vaak ontworpen door de architecten van die kerken. In de Midlands waren dit gezaghebbende architecten, zoals Augustus Welby Pugin (1812–1852) en George Edmund Street (1824–1881).

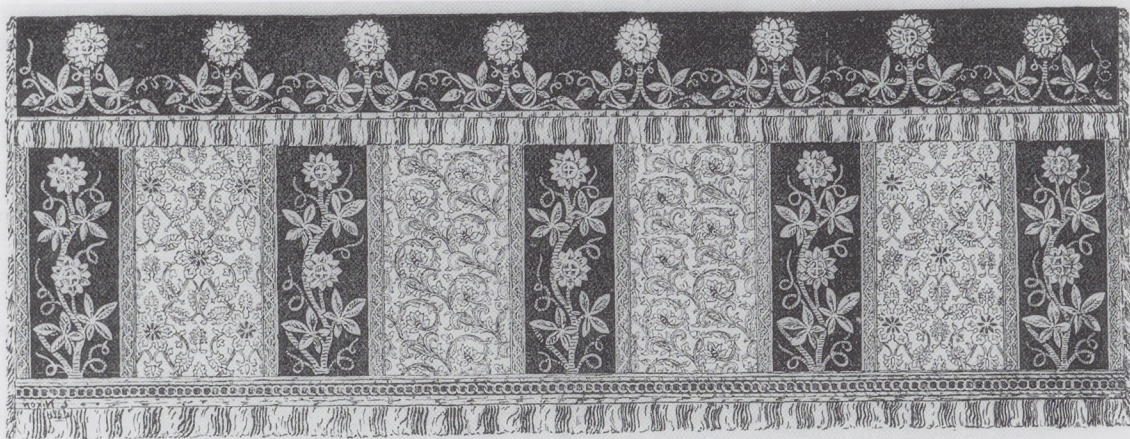
Op het bureau van deze laatste was William Morris in 1856 zijn carrière begonnen. Twee jaar eerder had Street zijn eigen zuster geholpen de Ladies Ecclesiastical Embroidery Society op te richten. In navolging hiervan werden vijftien dergelijke verenigingen in Engeland gesticht. De bekendste en meest vooraanstaande was de Royal School of Needlework die in 1872 werd opgericht met als patrones prinses Christian van Sleeswijk-Holstein, de derde dochter van koningin Victoria. Kortom, in het negentiende-eeuwse Engeland ontstond een opmerkelijke samenwerking tussen kerkarchitecten en damesborduurgezelschappen.

Thomas Wardle – overigens niet katholiek – was als gezeten burger in Leek betrokken bij de bouw en restauratie van godshuizen in Leek en omgeving. De restauratie van het kerkje van St. Edward the Confessor in het dorpje Cheddleton in de jaren 1863–'64 is een voorbeeld van de artistieke bemoeienis van het echtpaar Wardle. De architect was Gilbert Scott (1811–1878), die tien jaar later het Albert Memorial in Londen zou ontwerpen.⁹ De firma Morris werd aangetrokken voor het leveren van gebrandschilderde ramen in het kerkje.¹⁰ Thomas Wardle had zitting in de restauratiecommissie en Elizabeth verzorgde, met hulp van vrouwelijke familieleden, het borduurwerk, waarvoor Scott de ontwerpen leverde. Na de leverantie van het borduurwerk voor Cheddleton zouden er nog vele kerkelijke opdrachten voor Elizabeth Wardle volgen.

In 1879 richtte zij de Leek Embroidery Society op om die opdrachten te kunnen uitvoeren met hulp van een groep professionele borduursters op wie zij steeds kon rekenen. Zoals we zagen stond deze organisatie niet op zichzelf. Er zou zelfs een affiliatie hebben bestaan tussen de Leek Embroidery Society en de Royal School of Needlework blijkens een label die de gedrukte tekst draagt: *Leek Embroidery Society, Branch of the Royal School of Needlework, South Kensington. Mrs. T. Wardle Superintendent.*¹¹

In de jaren tachtig kreeg de Leek Embroidery Society onder meer opdracht van Norman Shaw voor de textiel in de All Saints kerk in Leek. Edward Burne-Jones

Afb. 4. Leek Embroidery Society, Geborduurd altaarkleed, St. Edward's Church, Leek, ca. 1885-1900; naar een illustratie in *The Studio* (1893).



Afb. 5. Jeffrey & Co., Whitechapel, Londen, Behangsel-papier met het dessin 'Myrtle', uitgevoerd vanaf 1899, naar een ontwerp van William Morris voor borduurwerk uit ca. 1875. 89,5 x 55,5 cm. The Whitworth Art Gallery, Manchester.



(1834-1898) nam daar het ontwerp voor een aantal gebrandschilderde ramen voor zijn rekening. Tijdgenoten zagen de altaarkleden voor de All Saints kerk en voor de St. Edwards kerk in Leek als de belangrijkste voortbrengselen van de Leek Embroidery Society en constateerden dat een uitgesproken religieuze symboliek soms ontbrak bij dat kerkelijk borduurwerk. Een *antependium* in de St. Edwards kerk is bijvoorbeeld louter met bloemen gedecoreerd, waarbij de passiebloem – symbool van het lijden van Christus – overigens een prominente plaats kreeg (afb. 4).¹² Of het borduurwerk met het dessin *Indian Poppy* al dan niet in eerste instantie was bedoeld voor kerkelijk textiel is niet vast te stellen.

De bouw van kerken in Leek en omgeving was niet de enige stimulans voor de borduuractiviteiten van Elizabeth Wardle. William Morris moedigde haar in zijn brieven aan Thomas Wardle aan om te handwerken, onder meer door stukjes oud Kretensisch borduurwerk mee te sturen teneinde haar de steken te laten bestuderen. In een van zijn brieven kondigde hij aan dat hij Elizabeth patronen zou zenden voor, waarschijnlijk geborduurd, vloerkleden.¹³

Dat brengt ons op de vraag of Morris het borduurwerk *Indian Poppy* inderdaad ontworpen heeft. Zoals wij boven zagen, bestaat er weliswaar borduurwerk vervaardigd in Leek dat is uitgevoerd op textiel met een dessin van William Morris,¹⁴ maar borduur-

werk uit Leek waarvoor Morris het eigenlijke borduurpatroon heeft getekend is niet bekend. Dat is tamelijk verrassend omdat Morris, naast borduurpatronen voor zijn eigen bedrijf, wel degelijk aan derden heeft geleverd. Het dessin *Myrtle*, uit omstreeks 1875 (afb. 5), is oorspronkelijk ontworpen om te worden geborduurd. Na Morris' overlijden kwam het als behangsel op de markt. Het heeft in die vorm zijn bekendheid gekregen.¹⁵ Het dessin *Myrtle* vertoont nogal wat gelijkenissen met *Indian Poppy*. Welvende, gekrulde bladeren en bloemen omlijsten het centrale bloemmotief op eenzelfde wijze, zij het dat de bloemen bij het dessin *Myrtle* kleiner zijn dan in het klaproos-patroon. Hoezeer de beide dessins op elkaar lijken, zij zijn echter niet identiek. Dat het dessin *Myrtle* niet is aangekocht door Thomas Wardle en daardoor niet beschikbaar was voor de Leek Embroidery Society, vindt zijn oorzaak in het feit dat William Morris het intussen had afgestaan of verkocht aan de Royal School of Art Needlework.¹⁶ Morris leverde vanaf 1878 geen dessins meer aan Thomas Wardle, waarschijnlijk omdat er flinke ruzie tussen hen was ontstaan over de kwaliteit van drukken in de Hencroft-fabriek.

Wardle had echter kennelijk behoefte aan een patroon als *Myrtle* dat hij eventueel kon omzetten in borduurwerk. De Leek Embroidery Society kreeg namelijk al meer succes door de verkoop van kant en klare producten. Daarnaast was er vraag naar borduursets van een voorbedrukte stof en borduurzijde, en naar borduursets voor de minder gevorderden waarvan een deel al was voorgeborduurd. De stoffen, de borduurpatronen en de borduurzijde werden alle geleverd door de Wardle-fabrieken.

In 1883 opende Thomas Wardle een winkel in New Bond Street. Hij volgde daarin Arthur Lasenby Liberty (1843–1917), die in 1875 zijn in korte tijd famous geworden bedrijf had geopend in Regent Street. William Morris was twee jaar later, in 1877, een winkel in New Bond Street begonnen. Wardle verkocht in zijn Londense winkel zijn eigen stoffen en daarnaast onder meer oosterse textiel, tegels van William de Morgan en katoenen stoffen *with baticks ordered from*

Leyden. In een circulaire kondigde hij bovendien aan: *We shall have associated with us the Leek embroidery Society which is now so widely known.*¹⁷ Het borduurwerk uit Leek kreeg er een eigen afdeling. Daar zal Indian Poppy ongetwijfeld over de toonbank zijn gegaan.

Het dessin stamt, de exotische benaming ten spijt, toch uit Europa. De identiteit van de ontwerper kon worden vastgesteld door een aantekening in een van de patroonboeken van de firma Wardle die zijn bewaard in The Whitworth Art Gallery in Manchester. Hierin is namelijk een afdruk op papier opgenomen van een kwart van het klaproosdessin met een bijschrift dat een naam prijs geeft: *Fishbach*.¹⁸ De in blauw uitgevoerde afdruk van het patroon, dat bestemd was voor het bedrukken van fluweel, draagt de titel *Papava*. Een stofstaal van fluweel met het gehele dessin is eveneens in Manchester bewaard (afb. 6). Het patroon is daarop uitgevoerd in crème – dat wil zeggen het ongeverfde fluweel – en in donkerblauw, op een lichtblauw fond. Fluwelen stoffen met het dessin *Papava* werden in 1888 in Melbourne tentoongesteld en op de Arts and Crafts-tentoonstellingen in Londen in de daaropvolgende twee jaren.¹⁹

Het dessin werd, aldus de tekst in het patroonboek, in 1884 geregistreerd. Niet lang nadat het patroon was uitgebracht in de vorm van bedrukt fluweel zal het waarschijnlijk beschikbaar zijn gekomen voor de Leek Embroidery Society. Van belang is het nummer 118 dat in het bijschrift wordt vermeld. Het blijkt de sleutel te zijn voor het dessin dat Friedrich Fischbach (1839–1908), expert op het gebied van textiel en docent in de leer van het ornament, aan Thomas Wardle leverde. In Fischbachs lijvige publicatie *Ornamente der Gewebe* – een compilatie van oude textieldessins – is op afbeelding 118 de exacte bron van het dessin te zien. De plaat draagt het bijschrift *Silberdurch-wirktes Seidengewebe, Wahrscheinlich in Lyon oder Tours gewebt. 17 Jahrh. Original in Museum Nürnberg*.²⁰ De thans enigszins vergeten Fischbach was een bekend Duits publicist. Na zijn studie aan de Polytechnische school van Berlijn (1859–1862) ging hij, zo schrijft

Afb. 6. Wardle Works, Leek (Staffordshire), Staal
katoenen fluweel bedrukt met het dessin 'Papava', 1884.
90 x 68 cm. The Whitworth Art Gallery, Manchester,
inv.nr. T. 10159.



Fischbach in het voorwoord van zijn *Ornamente der Gewebe*, oude stoffen natekenen zoals die ondermeer waren weergegeven op oud-Duitse en -Italiaanse schilderijen. Ook ging hij oude stoffen verzamelen. Al spoedig kreeg hij contact met de beroemde – later roemruchte – verzamelaar Franz Bock (1823–1899). Bock en Fischbach keerden zich beiden, aldus Fischbach, van het nog heersende naturalisme in het ontwerpen van dessins af en pleitten voor een meer historisch gerichte, ornamentale benadering. De Franse bron voor Fischbachs ‘ontwerp’ – *Lyon of Tours* volgens het bijschrift – is curieus in het licht van het standpunt dat Fischbach innam in de discussie over stijlzuiverheid die in die tijd werd gevoerd.²¹ Fischbach nam namelijk nadrukkelijk stelling tegen het Franse vormgevoel en de Franse smaak, mede naar aanleiding van het ‘pro-Franse’ juryrapport van de Wereldtentoonstelling in Parijs in 1867. Hij was een warm voorstander van Duits design. Fischbachs houding lijkt – aan de vooravond van de Frans-Duitse oorlog – echter eerder te zijn ingegeven door Duits-nationalistische en anti-Franse gevoelens dan door een standpunt in de discussie over het ornament, namelijk de vraag of naturalisme met een suggestie van driedimensionaliteit dan wel vlakornament zou moeten worden nagestreefd. De strijd voor het Duitse ornament betrof bij Fischbach kennelijk uitsluitend het eigentijdse. In de overzichtswerken van antieke stofdessins, die hij uitgaf als voorbeeld voor dessins op eigentijdse stoffen, speelde de herkomst van het dessin kennelijk geen rol.²²

Fischbach was al een gevierd ornamentalist toen hij in 1882 werd aangesteld als directeur van de Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe in Sankt Gallen. De school was er buitengewoon trots op deze gezaghebbende expert te hebben binnengehaald. De vreugde over zijn benoeming is echter niet van lange duur geweest.²³ Weliswaar erkende men zijn verdiensten in zijn strijd tegen het naturalisme, maar het boterde niet tussen het curatorium en hem. In 1888 werd Fischbachs contract niet verlengd. Bijna tien jaar later maakte zijn opvolger J. Stauffacher, die in

Sankt Gallen was opgeleid en daarna jarenlang in Parijs als dessinontwerper had gewerkt, de rekening nog eens op. Hij achtte Fischbach te anti-Frans en vond het eenvoudig bespottelijk dat deze in zijn publicaties steeds het Duitse in de Duitse textielkunst benadrukte terwijl hij de schatplichtigheid in deze aan Frankrijk ontkende.²⁴

Fischbachs kostbare overzichtswerken vonden intussen gretig aftrek. In de financiering werd voorzien door voorintekening. In Engeland was een zekere A. Fischer agent en distributeur. Thomas Wardle heeft misschien via hem met Fischbachs publicaties kennis gemaakt. Ook is het denkbaar dat Fischbach door William Morris bij Wardle is geïntroduceerd in een van zijn lezingen. Morris gebruikte namelijk afbeeldingen uit diens boek *Ornamente der Gewebe* bij zijn voordrachten over het analyse van dessins, naast diagrammen uit de *Grammar of Ornament* van Owen Jones.²⁵ Morris onderscheidde voor textieldessins twee archetypen: *branch-patterns* of golvende, diagonale patronen, en *netpatterns* of ruitdessins. De essentie van het *netpattern* ligt in een spiegelsymmetrische, telkens ingesnoerde omkadering van een gestapeld ornament dat de as van het patroon vormt. Dat kader vertoont min of meer een ruitvorm.²⁶

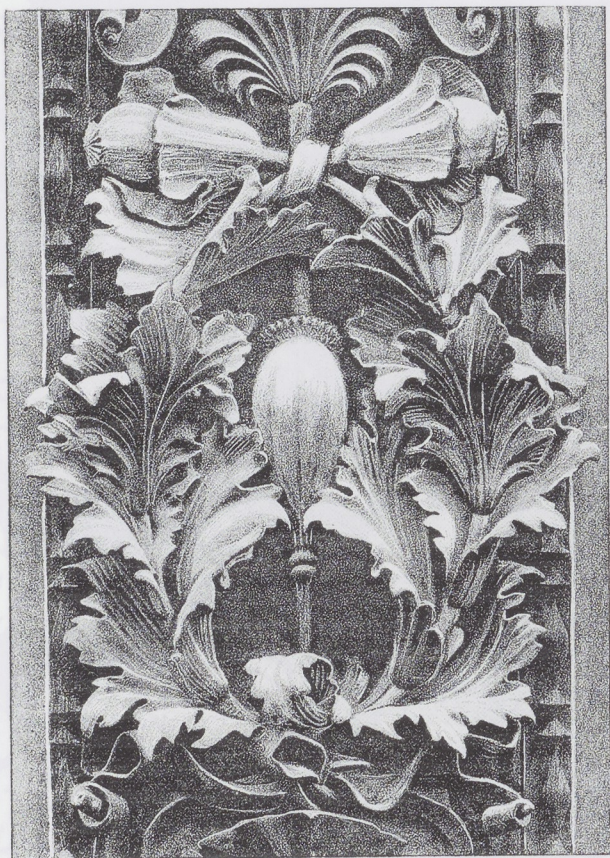
Hoewel het dessin *Indian Poppy* in eerste instantie oogt als een zelfstandig ontwerp van William Morris of op zijn minst als een voortbrengsel van de Arts and Crafts-beweging, gaat het om een patroon dat, evenals het dessin *Myrtle*, teruggaat op een van de twee door William Morris onderscheiden archetypen in de dessinering van textiel: de ruitvorm. In die ‘oervorm’ ligt de overeenkomst tussen vele dessins van Morris en de ‘kopie’ van een laat-zeventiende-eeuws weefsel die Fischbach aan Wardle leverde.

Nu de inventor, of beter gezegd: de kopiïst, is geïdentificeerd die *Papava* tekende, rest ons het antwoord op de tweede vraag die aan het begin van dit artikel werd gesteld, namelijk een verklaring voor het Indiase element in de benaming *Indian Poppy* in het bijschrift bij de afbeelding van het borduurwerk in het *Journal of Indian Art* van 1909.

De klapproos was hoe dan ook een geliefde

Afb. 7. Lorenzo Ghiberti, Beeldhouwwerk met papavers, deurpost van het Baptisterium van de Dom in Florence (1403-'24), naar Lewis Forman Day, 'Nature in Ornament' (1894).

bloem in de Engelse sierkunst aan het einde van de negentiende eeuw. Morris zelf correspondeerde in 1876 met Wardle over de mogelijkheid een klaproosdessin in Leek te laten drukken op katoen.²⁷ Er kwam inderdaad een patroon dat overigens geen verwantschap vertoont met 'onze' klaproos. Het werd op de markt gebracht als behangsel.²⁸ Ook William Morris' dochter May (1862-1938) en zijn assistent en opvolger Henry Dearle (1845-1910) hebben klaprozen in hun meest succesvolle werken toegepast.²⁹ Lewis Forman Day (1845-1910), een van destijds meest gelezen schrijvers over ornament, schreef over klaprozen als ornamentvorm in zijn bestseller *Nature in Ornament* (1894). Hij illustreerde die verhandeling met de klaprozen en papaverbollen die Ghiberti had gebeiteld op een der deurposten van de doopkapel van de Dom van Florence (afb. 7).



maar ook met klaprozen in damastpatronen en met een afbeelding van marmerinlegwerk van de Taj Mahal. Tenslotte voegde hij een ontwerp toe van eigen hand.

Hoewel de klaproos werd opgenomen in het repertoire van een aantal kunstenaars van de Arts and Crafts-beweging, maakt *Indian Poppy* mijns inziens in eerste instantie deel uit van het streven van Thomas Wardle om Indiase dessins te laten herleven in Engelse eigentijdse stoffen. Hij was er de man naar om het woord *Indian* toe te voegen aan de naam van het dessin. Eerder zagen we dat Wardle van jongs af was gefascineerd door Indiase Tussurzijde en de mogelijkheden deze te verven. Later, in 1885, werd hij aangezocht om in India zijden stoffen te selecteren voor de grote Colonial and India Exhibition in Londen, die daar in 1886 werden gepresenteerd en in het jaar daarop in Manchester.³⁰ Daarnaast vroeg de Britse kroonprins hem een rapport te schrijven over de zijde-cultivatatie in Bengalen. In 1887 Wardle werd benoemd tot president van de Silk Association of Great Britain and Ireland. Voor zijn onderzoekingen en de promotie van Indiase zijde werd hij in 1897 geridderd. Kortom, Thomas Wardle had iets met India.

Tijdens zijn reizen raakte hij buitengewoon gesteld op het land. Hij schreef enthousiast over de plaatsen die hij bezocht. Begeerdig tekenaar als hij was, schetste hij waar hij maar gelegenheid kreeg en maakte hij onder meer een stofontwerp, geïnspireerd door de beroemde grotschilderingen van Ajanta in het zuidelijke gedeelte van India, de Deccan. Dit ontwerp *Ajanta* is, evenals de *Indian Poppy*, in de Wardle-fabrieken uitgevoerd in de vorm van bedrukte velours en als borduurwerk van de Leek Embroidery Society (afb. 8 en 9).³¹

Behalve uit persoonlijke belangstelling voor India vond Thomas Wardle het waarschijnlijk op commerciële gronden aantrekkelijk om het 'ontwerp' van Fischbach te 'indiaïseren'. Oosterse stoffen waren aan het einde van de negentiende eeuw in Engeland buitengewoon populair. Zelf maakte Wardle, naast de reeds genoemde stof *Ajanta*, een heel aantal stofontwerpen in Perzische en Indiase trant.

Afb. 8. Wardle Works, Leek (Staffordshire), Staal katoenen fluweel met het dessin 'Ajanta', roldruk naar ontwerp van Thomas Wardle, ca. 1890-'94. 91 x 69 cm. Deutsches Textilmuseum Krefeld, inv.nr. 05110.



Afb. 9. Leek Embroidery Society, Leek (Staffordshire), Borduurwerk uitgevoerd in wol, zijde en gouddraad op een wollen stof bedrukt met het dessin 'Ajanta', ca. 1890-1900. Deutsches Textilmuseum Krefeld, inv.nr. 05654.



Samenvattend, terwijl het ontwerp en de kleuren van het borduurwerk een sfeer ademen van William Morris en de titel India oproept, kijken wij in werkelijkheid naar een laat-zeventiende-eeuws Frans textieldessin, gezien door de ogen van een Duitse ornamentalist, geborduurd door een dame uit de British Midlands.

Noten

* Het borduurwerk was het onderwerp van een voordracht door de auteur, gehouden op 24 september 1997 te Cambridge (Engeland) tijdens het tweejaarlijkse congres van het Centre International des Textiles Anciens (CIETA), dat was gewijd aan Engelse textiel. Met dank aan Patricia Wardle voor haar adviezen en de kritische lezing van een eerdere versie van dit artikel.

¹ Borduurwerk, zijde in verschillende tinten groen, oranje en bruin op een groen linnen fond, 48 x 38,5 cm. Aankoop veiling Sotheby's, Londen, 22 april 1994, nr. 215, met afb. In de veilingcatalogus zijn de nummers 214 en 215 onder de afbeeldingen abusievelijk verwisseld.

² Veiling Sotheby's, Londen, 22 april 1994, nr. 214.

³ *The Journal of Indian Art* xviii, nr. 8 (oktober 1909), pl. 4. Met dank aan mrs Ann G. Jacques, Stafford, die mij hierop attendeerde. Op de tentoonstelling *William Morris in Leek, 'In Search of Colour'* was een dergelijk borduurwerk met het dessin *Poppy* (Nicholson Institute, Leek, zomer 1996).

⁴ De gegevens over Thomas Wardle en zijn betekenis voor de Engelse zijde-industrie zijn grotendeels ontleend aan het *Journal of Indian Art*, *op.cit.* (noot 3). Deze speciale aflevering van het tijdschrift was gewijd aan Wardle naar aanleiding van diens overlijden. Tevens is gebruik gemaakt van A.G. Jacques, *The Wardle Story. Sir Thomas Wardle and Lady Wardle. A Victorian Enterprise*, Leek 1996.

⁵ L. Parry, *William Morris Textiles*, New York 1994², p. 40.

⁶ Behalve van William Morris kocht Wardle (later) ook werk van andere vooraanstaande ontwerpers, zoals Lewis F. Day, Walter Crane, Lindsay P. Buttersfield, Charles F.A. Voysey, Sidney Mawson, Edmond G. Rueter, Léon V. Solon, Joseph Doran en Cecil Millar. Bovendien ontwierp hij zelf, evenals zijn zoon Thomas Jr. Zie Parry, *op.cit.* (noot 5), p. 43.

⁷ Het betreft de dessins *Tulip*, *Marigold*, *Carnation*, *Indian Diaper*, *Acanthus*, *Iris*, *Bluebell*, *Snakeshead*, *Little Chintz*, *African Marigold*, *Honeysuckle*, *Pomegranate*, *Peony* en een thans naamloos patroon van zonnebloemen en acanthusbladeren. Vgl. Parry, *op.cit.* (noot 5), p. 43.

⁸ Vgl. B. Morris, *English Embroidery*, Londen 1954, en idem, *Victorian Embroidery*, Londen 1962. Deze publicaties bieden nog steeds een

zeer relevant overzicht van Engelse negentiende-eeuwse borduurkunst.

⁹ Jacques, *op.cit.* (noot 4), pp. 10–11.

¹⁰ Er zijn geen aanwijzingen dat er in die jaren contacten waren tussen Wardle en Morris ten aanzien van textielontwerpen.

¹¹ A.G. Jacques, *Leek Embroidery*, Stafford 1990, p. 14.

¹² Kineton Parkes, 'The Leek Embroidery Society', *The Studio* 1 (1893), pp. 136–140. Het ontwerp van een altaarkleed voor de All Saints kerk noemt de auteur zelfs *Indian (with exep-tion of the lillies)* (p. 140).

¹³ N. Kelvin (ed.), *The collected letters of William Morris*, vol. 1: 1848–1880, Princeton 1984, brief 323, gedateerd 13 april 1876, en brief 349, gedateerd 24 april 1876.

¹⁴ Een tweede borduurwerk, uitgevoerd op het dessin *Bluebell*, is in de collectie van het Royal Scottish Museum te Edinburgh; zie Parry, *op.cit.* (noot 5), afb. op p. 21. Op de tentoonstelling in Leek in 1996 (zie noot 3) waren bovendien twee borduurwerken te zien die waren afgeleid van de dessins *Pomegranate* en *Willow Bough*. Deze laatste lijken echter eerder een navolging te zijn dan in directe relatie te staan met een ontwerp van William Morris.

¹⁵ Parry, *op.cit.* (noot 5), p. 18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷ Jacques, *op.cit.* (noot 4), pp. 73–74, en anoniem, *The History of the Leek Embroidery Society, an introductory essay*, University of Keele 1969, p. 9.

¹⁸ The Whitworth Art Gallery, Manchester, inv.nr. T 14008, pp. 5–6. Met bijzondere dank aan Frances Pritchard, conservator bij The Whitworth Art Gallery, waar in totaal elf boeken met patronen en stalen van de Wardle-fabrieken worden bewaard. Zij attendeerde mij op de afdruk en zond mij de relevante informatie. De tekst van het bijschrift luidt: *No 109/ Two Blocks. To fit Velvet 26" width/ Size 13 inches square/ Original design No 118 Fishbach./ Registered 12146 30 August 1884/ Size of repeat 13inc x 13inc/ No 13's*. Boven de afdruk is in potlood het woord *Papava* geschreven. Het betreffende patroonboek is op zijn vroegst in 1893 samengesteld.

Naast het *Papava*-dessin zijn er nog drie zogenaamde ontwerpen van Fischbach in dit patroonboek, in feite tekeningen naar dessins op oude weefsels: op pp. 9–10 een naamloos patroon in blauw van een ojiefboog waarbinnen

een granaatappeldessin, omkaderd door herten en vogels en cartouches met gestileerd Arabisch schrift, met het opschrift *Original Design No 71 Fishbach*; op pp. 24–25 een patroon met de titel *Spanish Gothic*, uitgevoerd in rode oker, met het opschrift *Original Design No 117 Fishbach*; en op pp. 77–78 een ontwerp met de titel *Lioness*, uitgevoerd in blauw, met het opschrift *Original Design No 83 Fishbach*.

¹⁹ Gegevens ontleend aan The Whitworth Art Gallery, Manchester, inventariskaart van T 10159.

²⁰ *Ornamente der Gewebe. Gezeignet und herausgegeben von Friedrich Fischbach. Director der Kunstgewerbeschule in St. Gallen*, uitgegeven als portfolio in Hanau in 1874 en volgende jaren. Helaas is dit weefsel van zijde niet meer te traceren in het Germanisches Nationalmuseum te Neurenberg.

²¹ Voor een samenvatting van ideeën van Fischbach, zie A. Völker, "Ein Stoff, schicklich für einen Zweck, is nicht schicklich für jeden anderen ...". Reformtendenzen in den Textilien des Historismus', in: H. Filnitz en W. Telesko (ed.), cat.tent. *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wenen (Künstlerhaus en Academie der bildenden Künste) 1996, pp. 245–249, i.h.b. p. 247.

²² Onder meer: *Album für Stickerei in 1870, Geschichte der Textilkunst in 1883* en *Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhunderts* vanaf 1902. Met dank aan Wilbert Helmus (Rijksmuseum) voor het traceren van publicaties van Fischbach.

²³ Met hartelijke dank aan Dr. Ann Wanner-Jean Richard, conservator bij het Textilmuseum te Sankt Gallen, die mij ruim voorzag van eigentijdse reacties op het optreden van Fischbach in Sankt Gallen.

²⁴ J. Stauffacher, *Studienreisen. Freimüthige Ausserungen über Kunst und Leben und speciell über das künstlerische und kunstgewerliche Bildungswesen*, St. Gallen 1897.

²⁵ Parry, *op.cit.* (noot 5), p. 48 en noot 38.

²⁶ Voor de eerste, heldere analyse van de dessins van William Morris en de historische bronnen voor zijn werk, zie P. Floud, 'Dating Morris Patterns', *The Architectural Review* 126, nr. 750 (juli 1959), pp. 15–20. Zie verder, meer uitgebreid: Parry, *op.cit.* (noot 5), en Linda Parry (ed.), cat.tent. *William Morris*, Londen (Victoria and Albert Museum) 1996.

²⁷ Kelvin, *op.cit.* (noot 13), brief nr. 338, gedaateerd 1 augustus 1876.

²⁸ Parry, *op.cit.* (noot 5), cat.nr. 89, p. 163; cat.tent. *William Morris, op.cit.* (noot 26), cat.nr. M 31, pp. 25 en 48.

²⁹ In 1889 stelde May Morris een borduurwerk met een dessin met klaprozen tentoon op de Arts and Crafts Exhibition in Londen. Vergelijk O. Fairclough, E. Leary en B. Morris (inl.), *Textiles by William Morris and Morris & Co., 1861–1940*, Londen 1981, p. 25 en cat.nr. 414. Dearle ontwierp een patroon voor borduurwerk met een slingerend patroon, genaamd *Large horned Poppy*, omstreeks 1895 en kort daarop een voor een jacquardweefsel met een spiegelsymmetrisch patroon. Vergelijk Parry, *op.cit.* (noot 5), cat.nr. 89, p. 163, en tent.cat. *William Morris, op.cit.* (noot 26), cat.nr. M 31, pp. 248–249.

³⁰ Deze rijke verzameling van zijden weefsels en borduurwerk is kort nadien geschonken aan The Whitworth Art Gallery in Manchester, zie B. King, 'Designers to the World: The Indian silk collection at the Whitworth Art Gallery, Manchester', *The Indian Vision. Mancunian Indian Souvenir Issue*, 1997, pp. 75–76.

³¹ In de verzamelingen van The Whitworth Art Gallery in Manchester en van het Deutsches Textilmuseum Krefeld zijn velours stoffen bedrukt met het dessin *Ajanta* (inv.nrs. respectievelijk T.10161 en 05110). De stof in Krefeld werd in 1894 rechtstreeks van Thomas Wardle verworven. Bovendien bezit Krefeld een geborduurde versie, verwerkt tot kussenblad (inv.nr. 05654). Met dank aan Dr. Carl-Wolfgang Schümann, directeur van het Deutsches Textilmuseum Krefeld en aan zijn medewerkster Ulrike Reichert.