



Andrea MAXA Halmschlager

BORTABESKEN

Bordabesques

**FARBE TRIFFT AUF FARBE,
MUSTER BEGEGNET MUSTER,
BORTABESKEN FINDEN
DEN KÖRPER.**

Rote Rosenranken auf schwarzem und weißem Grund bilden den Anfang meiner Liebe zu den Borten. Ich sammle alte aus längst verschwundenen Betrieben, neue aus China, kostbare zu Apothekerpreisen und billige bezahlt per Kilo. Borte an Borte genäht entstehen Gewebe und neue Assoziationen. Titel wie Rosenrot, Nobilità, Gecko, durch die textilen Bilder inspiriert, prägen die weitere Gestaltung.

Am Körper getragen fordern die Bortabesken zum Spiel mit Haltungen auf wie das Beispiel *Jeu à l'or* zeigt. Um die Mitte gegürtet (Abb. rechts) sehe ich in mir die Kämpferin. Angelegt als Kopfschmuck (Abb. S. 31) fühle ich mich in das Gemälde eines alten Meisters versetzt. Diese Aufnahmen entstanden im Juni 2013 in Wien während meiner Ausstellung in der Galerie V&V. Die verkleinerten Darstellungen aus meinem Atelier in Laub geben Einblick in die vielfältigen Tragemöglichkeiten der Bortabesken.

Andrea MAXA Halmschlager,
Oktober 2013

**COLOR MEETS COLOR,
PATTERN ENCOUNTERS PATTERN,
BORDABESQUES DISCOVER
THE BODY.**

Red rose vines on a black and white background were the start of my love for the border trimmings. I collect old ones from workshops that have long ceased to exist, new ones from China, valuable ones at exorbitant prices and cheap ones by the kilo. Border trimmings sewn together produce fabrics and new associations. Titles inspired by the textile images such as Rosenrot, Nobilità and Gecko shape their future design.

*Draped around your body, the Bordabesques invite you to play with your positioning, as the *Jeu à l'or* shows. I see the fighter in me when I wear it as a belt around my waist (right image). When I arrange it as a headdress (image on p. 31), I feel as though I am in a painting by an old master. These pictures are from June 2013 in Vienna during my exhibition at the Galerie V&V. The miniaturized images from my studio in Laub (Germany) provide an insight into the many different ways to wear the Bordabesques.*

*Andrea MAXA Halmschlager,
October 2013*



BORTE – ARABESKE – BORTABESKE

Von der Linie zum Ornamentkörper

Text von Susanne Längle

BORTE

Der „borte“ nannte man um 1200 einen Textilstreifen, der als Gürtel diente. In seiner Funktion als Gewandraffer schnürte dieser nicht nur die Kleidung. Er betonte ganz nach der Mode und den Schönheitsidealen der Zeit Taille oder Hüfte, eine optische Hervorhebung körperlicher Vorzüge, die insbesondere bei Frauen auf deren Gebärfähigkeit hinwies. So dichtete Gottfried von Straßburg († um 1215) in seinem Versroman „Tristan“ den Hüften Isoldes schmeichelnd: „(...) mit einem borten, der lac wol, / dâ der borte ligen sol.“¹ Vor allem aber war der „borte“ schmückendes Accessoire und Luxusobjekt. Bereits der Kirchenlehrer Isidor von Sevilla (um 560-636) nennt in seinen „Etymologiae“, dem Standard-Nachschlagewerk des Mittelalters, unter achtzehn verschiedenen Bezeichnungen für Gürtel als letzten Begriff

„limbus: Zierrat (=schmückende Bordüre, Saum, Besatzstreifen)“².

Ob Gürtelband oder Bortenbesatz – Webborten machten bis ins Spätmittelalter nicht selten den eigentlichen Schmuck aus. Stoffe mit eingewebtem Muster waren teuer. Selbst innerhalb der höfischen Gesellschaft sah man nur Wenige in kostbarem, meist aus Fernost importiertem Damast oder Brokat gewandet, und auch das nur an Festtagen. Stattdessen wurden Gewänder aus Seide, Samt und Scharlach – dem feinsten der Wollstoffe – mit prunkvollem und farbenprächtigem Bortengewebe verziert.

BORDER TRIMMING – ARABESQUE – BORDABESQUE

From a line to an ornamental object

Text: Susanne Längle

BORDER TRIMMING

Around the year 1200, the textile ribbon that was used as a belt was called a “borte”. It served to gather clothing, but its function was more than just to tie garments together. In line with the contemporary fashion and beauty ideals, it emphasized the waist and the hips - a visual focus on physical features that was used by women especially to emphasize their child-bearing abilities. In his verse novel “Tristan”, Gottfried von Strassburg († around 1215) flatteringly described Isolde’s hips with the rhyme: “(...) mit einem borten, der lac wol, / dâ der borte ligen sol.“¹ [“(...) with a belt that was placed / where a belt should be placed”]. But above all, the “borte” was an ornamental accessory and luxury item. The church instructor Isidor von Sevilla (around 560-636) already listed eighteen different terms for belts in his “Etymologiae”, the standard reference work of the Middle Ages, the last of which was:

“limbus: Decoration (= ornamental border, seam, trimming)”².

Whether they were used as a belt or border trimming, the actual decoration in clothing often consisted of woven trimming up until the late Middle Ages. Fabrics with woven patterns were expensive. Even in noble society, only a few people were seen clothed in precious damask or brocade - usually imported from the Far East - and only on holidays. Clothing made of silk, velvet and scarlet - the finest of all wool



1



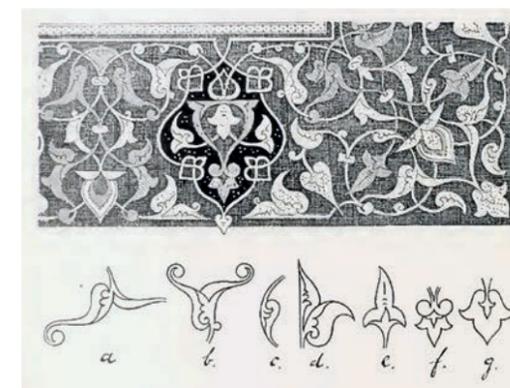
2



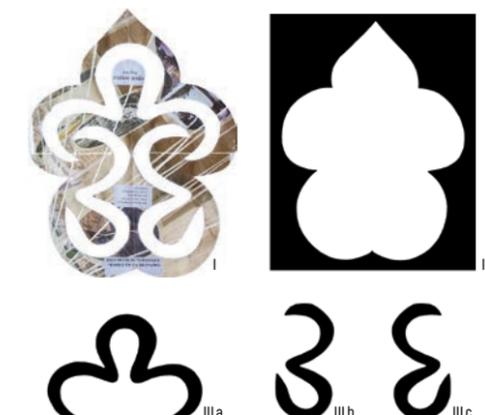
3



4



5



6

Das Altargemälde, das Piero della Francesca (um 1420-1492) in den Jahren 1472-74 im Dienste von Federico da Montefeltro schuf, zeigt im Hintergrund zwei Engel mit derartigem „Zierrat“ (**Abb. 1**). Hergestellt in der Technik der Brettchenweberei, die damals im gesamten europäischen Raum in hoher Blüte stand, erzeugten die gemusterten Schmuckbänder aus polychromen Woll-, Leinen- oder Seidengarn, aber auch aus Gold- und Silberfäden, einen wirkungsvoll-akzentuierenden Kontrast zur meist einfarbigen Tracht. Bisweilen wurde der „borte“ zusätzlich mit Edelsteinen besetzt, häufiger jedoch mit Edelmetallblättchen. Diese sollten das Bandgewebe nicht nur schmücken, sondern festigen und damit verhindern, dass es sich krepelte. Ungleich statischer als das Gürtelband, entbehrte jedoch auch der Bortenbesatz – im Gegensatz zur direkt auf das Gewand gestickten Bordüre – nicht einer gewissen Variabilität: Hatte das Kleidungsstück ausgedient, konnte man Borten ablösen und wiederverwenden.

Wie der Gürtel durch horizontale Markierung die Körperform betont, so heben Borten, die dem Saum folgen oder Nahtstellen verdecken, verstärkt die architektonische Gliederung des Gewandes hervor. Ja mehr noch: Das dem Bandgewebe eigene strukturelle Muster, das dem Gesetz des Rappports unterliegt, wirkt rhythmisierend und dynamisierend und macht die Borte selbst zu einem konstituierenden Element: Die „oft übertriebene Vorliebe für Borten“³ rückte die einstigen Saumverstärker im Mittelalter weg vom Rand ins Zentrum der Gestaltung. Erst im Quattrocento treten Gürtelband und Borten in ihrer Wirkung zunehmend hinter großflächig gemusterten Stoffen und reich bestickten, mit Edelsteinen, Perlen und Metallbesatz verzierten Gewändern zurück. Goldbrokat oder Brokatsamt mit Granatapfelmotiv werden in der Renaissance zum Luxusartikel der Vornehmen. Das „Profilbildnis einer jungen Frau“

fabrics - was instead decorated with magnificent, brilliantly colored border fabric. The altar painting created by Piero della Francesca (around 1420-1492) in 1472-74 for Federico da Montefeltro shows two angels in the background with this kind of decoration (Fig. 1). Created with a tablet-weaving technique that was flourishing all over Europe at that time, the patterned ornamental ribbons made of polychrome wool, linen, silk thread as well as gold and silver thread created a forceful accentuating contrast to the usual monochrome clothing. Sometimes the border trimming was also decorated with jewels and even more frequently with flakes of precious metals. The latter were not only meant to be decoration but also to reinforce the ribbon fabric so that it would not roll up. Far more static than belt ribbons, these border trimmings - in contrast to the edging embroidered directly on the clothing - still had a certain flexibility: once the clothing had worn out, the trimming could be detached and reused.

Just as a belt emphasizes the shape of a body with its horizontal marking, a border trimming that follows the hemline or covers the seam will bring out the architectural structure of the clothing. And what's more: the structural pattern of the trimming, which is subject to a pattern repeat, seems rhythmic and dynamic, turning the trimming itself into a constituent element: the "often exaggerated love of border trimming"³ shifted the former seam enhancers of the Middle Ages from the margins towards the center of the design. Not until the Quattrocento period did the belt ribbon and border trimming start to have less of an effect than fabrics with large patterns and richly embroidered clothes that were embellished with jewels, pearls and metal ornaments. Gold brocade and brocade velvet with a pomegranate motif became upscale luxury items during the Renaissance. The "Portrait of a Young

(Abb. 4) von Antonio del Pollaiuolo (1431/32-1498) gibt nicht nur das Schönheitsideal der Zeit wieder. Es zeigt die autonome Macht des Ornaments, das den Körper der Dargestellten ganz und gar für sich einnimmt und seine Grenzen verwischt. Einzig in der Konturlinie, welche das blasse Kopfprofil gegen den lapislazuli-farbenen Himmel abhebt, scheint der Körper zu seiner Form zurückzufinden. Doch gerade die Betonung der Silhouette ist es, welche letzten Endes zur totalen Ornamentalisierung des Leibes führt.

Mit dem Granatapfelmotiv kamen andere dem Orient entlehnte Zierformen nach Europa, allen voran die Arabeske, eine europäische Interpretation der islamischen Maureske, die vielfach variiert auch in der Schmuckkunst ihren Niederschlag fand.

ARABESKE

„Von Spanien her übermittelt, wo noch im fünfzehnten Jahrhundert die islamische Kunst in voller Blüte stand, und über Venedig, wo persische und syrische Handwerker ansässig waren, kam das Arabeskenwerk nach Italien, Frankreich und Deutschland und rief in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine Ornamentmode hervor, die (...) sich auf vielen Gebieten maßgebend durchsetzte“⁴ – so beschreibt der Orientalist und Kunsthistoriker Ernst Kühnel (1882-1964) die Ausbreitung der Arabeske. In unzähligen Varianten windet sich seither die Gabelblatttranke auch im Abendland. Von vegetabilischem Charakter, doch „rein aus der Phantasie“⁵ geboren und „durch bewusste Konzentration und rhythmische Zucht gebändigt“⁶, füllt das Arabeskengefüge aus sich überschneidenden und durchkreuzenden Ranken und Bändern, Blüten und Blättern in gleichmäßig-harmonischen, scheinbar endlosen Bewegungen die Fläche. Kombination, Zerlegung, geometrische Konstruktion, Abstraktion, Stilisierung, Schematisierung und Wiederholung sind die Prinzipien der arabesken

Woman" (Fig. 4) by Antonio del Pollaiuolo (1431/32-1498) reflects more than the beauty ideal of that age. It also shows the autonomous power of the ornament that takes in and captures the body of the pictured woman and blurs its edges. Its contours alone seem to return some shape to the body by outlining the pale profile against the lapis lazuli-colored sky. Yet it is precisely by emphasizing the silhouette that complete ornamentation of the body is achieved.

The pomegranate motif was accompanied by other decorative shapes from the Orient, predominantly the arabesque, a European interpretation of the Islamic Moresque, which was also copied in artistic jewelry in many variations.

ARABESQUE

"From Spain, where Islamic art was still flourishing in the fifteenth century, by way of Venice, with its local Persian and Syrian artisans, the arabesque came to Italy, France and Germany, initiating an ornamental fashion in the first half of the sixteenth century which (...) had a significant impact in many areas"⁴ - that was how the orientalist and art historian Ernst Kühnel (1882-1964) described the spread of the arabesque. Since then, many variations of this interlacing foliage have made their way through the Occident as well. With its vegetal character, but born "purely from imagination"⁵ and "tempered by deliberate concentration and rhythmic cultivation"⁶, the arabesque scrolls cover surfaces with overlapping and crossing tendrils and ribbons, flowers and leaves, in consistently harmonious and seemingly endless movements. Combination, disassembly, geometric construction, abstraction, stylization, schematization and repetition are the principles of arabesque design⁷. This is illustrated in an image by Alois Riegl (1858-1905), art historian and founder of contemporary arabesque research (Fig. 5): by isolating individual

Ausgestaltung⁷. Eine Darstellung von Alois Riegl (1858-1905), Kunsthistoriker und Begründer der heutigen Arabeskenforschung, macht dies anschaulich (**Abb. 5**): Indem er aus einer Arabeske einzelne Motive isoliert, lassen sich Variationen überprüfen und kompositionelle Muster aufspüren. Es ist „die Freude an ornamentaler Meditation und (...) ästhetischer Askese“⁸ gleichwie „der über einen bloßen Spieltrieb hinausgehende Ehrgeiz, von einer Grundform aus immer neue Abwandlungen zu erfinden“⁹, so Kühnel, welche die Wirkmacht der Arabeske auszeichnet.

Äußerst wandlungsfähig, beherrschte das arabeske Muster nicht nur Buchmalerei oder Webkunst, sondern schmückte in Erweiterung seiner dekorativen Aufgaben bald auch die Oberfläche von dreidimensionalen Gegenständen. So belegt der Titel des 1546 in Paris erschienenen Musterbuchs „Livre de moresques Tres utile et necessaire a tous Orfèvres, Tailleurs, Graveurs, Paintres, Tapissiers, Brodeurs, Lingieres & Femmes qui besongnent de l'esquille“¹⁰, welches sich insbesondere an Goldschmiede wandte, dass auch andere Handwerke in den Bann des Ornaments gerieten. Auch in den vielkopierten Vorlagen des in Nürnberg ansässigen Zeichners und Kupferstechers Virgilius Solis (1514-1562) finden sich zahlreiche Beispiele für die Einführung orientalischer Ornamentik in die Schmuckkunst wie jener Anhänger mit silhouettierten Arabesken (**Abb. 7**). Von den Malern der Renaissance, die ebenfalls Schmuck entwarfen, sei nur einer der bedeutendsten erwähnt: Hans Holbein der Jüngere (1497/98-1543). Sein englisches Skizzenbuch enthält einige von arabesken Zierformen inspirierte Schmuckstücke. Einer seiner Anhänger aus durchbrochenem Band- und Blattwerk (**Abb. 9**) übersetzt ein beliebtes Flächenornament der Zeit (**Abb. 10**) ins Dreidimensionale: Eben noch in der Fläche fixiert, wölbt sich das Muster zum stereometrischen Schmuckkörper: Fläche und Oberfläche fallen in Eins.

motifs from one arabesque, it is possible to analyze variations and explore compositional patterns. According to Kühnel, the powerful effect of an arabesque stems from the “pleasure of ornamental meditation and (...) aesthetic asceticism”⁸ as well as the “more than just playful ambition to constantly invent new variations from a basic shape”⁹.

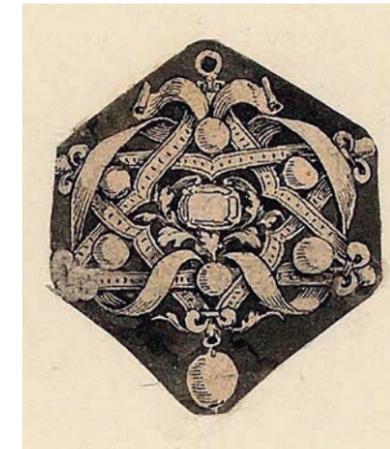
*Extremely versatile, arabesque patterns decorated not only book illustrations and textile art: their decorative application grew to include the ornamentation of three-dimensional objects as well. The title of a pattern book published in Paris in 1546, “Livre de moresques Tres utile et necessaire a tous Orfèvres, Tailleurs, Graveurs, Paintres, Tapissiers, Brodeurs, Lingieres & Femmes qui besongnent de l'esquille”¹⁰, which was intended especially for goldsmiths, shows that the ornament had also begun to allure other forms of craftsmanship. Numerous examples of oriental ornaments in artistic jewelry can be found in the frequently-copied patterns by the Nuremberg-based draftsman and copper engraver Virgil Solis (1514-1562), such as this pendant with silhouetted arabesques (**Fig. 7**). Here we will only mention one of the most significant Renaissance painters who also designed jewelry: Hans Holbein the Younger (1497/98-1543). His English sketchbook contains several pieces of jewelry inspired by decorative arabesques. One of his pendants made of perforated ribbons and leaves (**Fig. 9**) translates a popular contemporary surface design (**Fig. 10**) into a three-dimensional space: from a fixed, flat surface, the pattern bulges into a stereometric ornament - the plane and the surface merge into one.*



7



8



9



10



11



12

BORTABESKE

„Meine Bortabesken sind plastische Arabesken“ – so definiert Andrea MAXA Halmschlager die Arbeiten ihrer aktuellen Werkgruppe, angesiedelt zwischen Schmuck-, Objekt- und Textilkunst. Inhaltlich wie formal durchdringen sich in den „Bortabesken“ die oben beschriebenen Prinzipien von Borte und Arabeske. Linearität, Bewegung, Wandlung, die „Unentschiedenheit zwischen endlichem Umrissensein und endlichem Offensein“¹¹, kurz: die Ästhetik der ornamentalen Linie ist ihr Thema. Dabei bricht Halmschlager mit Gestaltungskonventionen. Sie hebt die Linie aus der Fläche und spielt nach eigenen Regeln. Das Ergebnis sind Ornamentkörper, zeitgenössische Interpretationen historischer Zierformen, die durch Dekonstruktion und Re-Kombination ihres Kompositionsgefüges, wie durch die Übersetzung ihrer Ornamentlogik ins Plastische eine neue Setzung erfahren.

Erinnern die Armbänder der Serie „Stones & Roses“ (Abb. 2) mit ihren von Schmucksteinen besetzten Borten noch an mittelalterliche Gürtelbänder, so emanzipieren sich die Bänder der „Bortabesken“ von ihrer Rückbezüglichkeit auf Träger und Trägermaterial. Die Borte, die es gewohnt ist, zu markieren und Akzente zu setzen, wird von Halmschlager funktional entkoppelt und in ihrer linearen Struktur durchbrochen. Mehr noch, ihr Rapport, der die Anlage unendlicher Ausdehnung in sich trägt, mündet in ein übergeordnetes Ornament. Durch das Nebeneinander der Bänder kommt es außerdem zu reziproken Spiegelungen und ornamentalen Parallelscheinungen. Auch trägt sich der Rhythmus der Borten nicht länger allein durch linienförmig angeordnete Einzelmotive fort, sondern findet bisweilen als All-over Pattern seine Ausbreitung. So wie Halmschlager keinen Unterschied zwischen der Schmuckseite einer Borte und dem ungestalteten Fadengewirr ihrer Rückseite macht, sondern daran vielmehr das Unerwartete und die

BORDABESQUE

“My bordabesques are three-dimensional arabesques” - that is how Andrea MAXA Halmschlager defines the pieces in her current art series, located somewhere between jewelry, object art and textile art. In both shape and content, the “bordabesques” embody the principles of border trimmings (“Borte”) and arabesques mentioned above. Their subjects are linearity, motion, versatility, and the “indecisiveness between having finite contours and finite openness”¹¹; in other words, the aesthetics of the ornamental line. In this process, Halmschlager breaks with the conventions of design. She lifts lines from their surfaces and plays by her own rules. This results in ornamental objects, contemporary interpretations of historical decorative forms that experience a new setting through the deconstruction and recombination of their compositional structure as well as the translation of their ornamental logic into three dimensions.

While the bracelets in the series “Stones & Roses” (Fig. 2) remind us of medieval border trimmings with their jeweled decorations, the ribbons of the “bordabesques” are liberated from their references to the wearer and worn materials. Halmschlager functionally decouples the border trimming, which is usually used to demarcate and set accents, while breaking through its linear structure. Additionally, her repeating patterns hint at infinite expansions, culminating in a higher-level ornament. The adjoining of the ribbons also results in reciprocal reflections and parallel ornamental impressions. The rhythm of the border trimming is no longer perpetuated only by individual, linear motifs, but is sometimes extended as an all-over pattern. Halmschlager does not differentiate between the decorative side of a border trimming and the shapeless tangle of threads on its back, instead appreciating the unexpected

Verfremdung schätzt, so lässt sie auch zu, dass sich das Bortengewebe krepelt und die Figuration sich aus sich selbst heraus entwickelt. Stramin, das bei einigen Schmuckobjekten zum Einsatz kommt, dient lediglich als stützende Hilfskonstruktion, als eine Art Bindegewebe, das die Form des Ornamentkörpers aufrecht erhält.

„Versenkung in die lineare Spekulation mit abstrakter Tendenz“¹² nannte Kühnel einmal den Schöpfungsakt beim Entwurf eines Arabeskenwerks. Auch die Vorgehensweise Halmschlagers bei der Erschaffung ihrer „Bortabesken“ könnte so umschrieben werden. Dabei erweist sich ihr von einer ornamentalen Schablone vorgegebenes Leitmotiv und die sich daraus ergebenden Teilfigurationen (Abb. 6) als außerordentlich wandlungsfähig. Die Linie des Arabeskengefüges, welche die Fläche in Hinter- und Vordergrund gliedert, wird in Halmschlagers „Bortabesken“ zur Schnittkante, welche das Bortengewebe zunächst in Negativ- und Positivformen teilt: Fünf bündig anliegende Flächenkörper, deren Gestalt durch die Grenzen der benachbarten Flächenkörper – oder Flächenausschnitte – definiert wird. Das gegenseitige Durchdringen von Hinter- und Vordergrund, das bei der Arabeske visuelle Umschlageffekte zur Folge hat, wird bei Halmschlagers textilen Konstruktionen aus der Fläche herausgenommen und findet seine plastische Entsprechung in den konvex und konkav ausgebuchteten Zuschnitten. Dabei werden die rankenartigen Einzelmotive miteinander verbunden, verschlungen oder umgestülpt, bilden kettenartig ineinandergehängte geschlossene Motive oder wandeln sich – entsprechend der Prinzipien arabesker Ornamente – mittels unterschiedlicher Verschlussarten zu immer neuen Kompositionen. Mögen die Druckknöpfe dabei an Körper formende Mieder erinnern, so werden sie hier zu Gelenkscheiben, die den in sich beweglichen „Bortabesken“ selbst etwas Leibliches

and disassociated, permitting the border fabric to roll up and the figuration to develop of its own accord. Canvas, which is sometimes used in the decorative objects, merely serves as an auxiliary structure, a kind of mesh that preserves the shape of the ornamental item.

“Immersion in linear speculation with an abstract tendency”¹² is how Kühnel once referred to the process of creating an arabesque design. Halmschlager’s approach to developing her “bordabesques” could be described in a similar way. Her guiding theme, specified by an ornamental stencil, and the resulting partial figurations (Fig. 6) turn out to be extremely versatile. In Halmschlager’s “bordabesques”, the line of the arabesque structure that divides the surface into the background and foreground becomes the cutting edge that initially divides the border fabric into negative and positive shapes: five flush surface objects whose shape is determined by the borders of the neighboring surface objects, or surface cut-outs. In Halmschlager’s textile designs, the mutual penetration of the background and foreground results in a visual reversal which steps out of the surface and becomes three dimensional in the convex and concave bulges of the cuts. The individual tendril-like motifs are connected to each other, intertwined or turned inside out; they form chain-like, enclosed motifs that are linked to each other, or - in line with the principles of arabesque ornaments - they transform into ever new compositions by means of various types of closures. The snap fasteners may be reminiscent of body-shaping corsets, but here they become flexible joint discs that lend something corporeal to the mobile “bordabesques”. Halmschlager’s “bordabesques” can be worn, even if the artist does not consider this reference to the human body and the interplay with this body to be a condition of their essential

verleihen. Halmschlagers „Bortabesken“ sind tragbar, der Rückbezug auf den menschlichen Körper und das Wechselspiel mit diesem sind für die Künstlerin jedoch keine Voraussetzung für ihre Wesenhaftigkeit. Wie das arabeske Ornament gehen auch die „Bortabesken“ von sich selbst aus. Kraft einer ihrem Formgefüge innewohnenden Plastizität und Dynamik bauen sie sich aus sich selbst heraus auf. In ihrer vom Körper losgesagten Autonomie erinnern sie an Pollaiuolos oben erwähntes Gemälde. Während das Muster dort den Körper einverleibt, tritt es bei Halmschlager gleichsam schwebend über diesen hinaus.

Borten sind assoziationsreiche Bedeutungsgewebe. Doch weniger ihr symbolischer Gehalt interessiert Halmschlager, als vielmehr ihre schmückende Absicht und der pulsierende Charakter der ihr eigenen Ornamentlogik. Als Ausgangsmaterial der „Bortabeske“, dynamisiert sie diese und macht aus ihr eine Art übersteigertes Ornament. Das Wuchernd-Ungezügelmte, das mitunter zu unerwarteten und die arabeske Harmonie störenden Lösungen führt oder anthropomorphe Züge ausbildet, bringt groteske Elemente in die Arbeiten ein. Manch eines von Halmschlagers Schmuckobjekten gleicht einem Grenzgebilde: Eben noch arabeske Zierform verwandelt sich die „Bortabeske“ im nächsten Augenblick durch wenige Griffe zu einer Fratze oder einem menschlichen Beckenknochen (**Abb. 11 + Abb. 12**). „Dieser Teil, der gesehen wurde, wird von dem Teil, der gesehen wird ‚aufgezehrt‘. Der Teil, der noch nicht wahrgenommen wurde, zieht beide ersten verschlingend, den Blick auf sich“¹³ – so beschrieb der Kunsthistoriker Friedrich Piel (*1931) die Wahrnehmung einer Grotteske. Wie jene sind auch Halmschlagers „Bortabesken“ in sich Mischwesen von metamorphotischer Gestalt. Geboren im schrankenlosen Spiel der Einbildungskraft sind sie Formideen, die Betrachter – und Träger – auffordern zu

nature. Just like the arabesque ornaments, the “bordabesques” unfold on their own. By means of an inherent pliability and dynamics in their structural arrangement, they develop from their own shapes. In their autonomy, which is disassociated from their body, they are reminiscent of the painting by Pollaiuolo mentioned above. While in the painting the pattern incorporates the body, in Halmschlager’s work it floats apart from the body.

*Border trimmings are meaningful fabrics with a wide spectrum of associations. But Halmschlager is less interested in their symbolic content than their decorative aim and the pulsating character of their inherent ornamental logic. As the source material for the “bordabesque”, she gives them dynamism and turns them into a kind of excessive ornament. The rampant and unbounded growth, which sometimes leads to unexpected solutions that disrupt the arabesque harmony and can create anthropomorphic shapes, integrates grotesque elements into the work. Quite a few of Halmschlager’s decorative objects resemble a boundary shape: from an arabesque decorative form, the “bordabesque” only needs a few steps to transform into a grimace or a human pelvic bone (**Fig. 11 + Fig. 12**). “The part that was seen is ‘devoured’ by the part that can currently be seen. The part that hasn’t been perceived yet devours the first two and thus draws our gaze to it”¹³ – that was how the art historian Friedrich Piel (*1931) described the perception of the grotesque. Similar to these, Halmschlager’s “bordabesques” are hybrid creatures with a “metamorphic” design. Born from an unbounded play of the imagination, they are formal ideas that challenge the observer – and the wearer – to engage their own fantasies. The words one of the leading experts in Islamic art history, Oleg Grabar (1929-2011), used to describe the arabesque,*

eigener Phantasietätigkeit. Was einer der führenden Kenner für Islamische Kunstgeschichte, Oleg Grabar (1929-2011), über die Arabeske sagt, gilt gleichermaßen für die „Bortabesken“ von Andrea MAXA Halmschlager:

„In seinen gelungensten Beispielen ist das islamische Ornament eine praktische Übung und eine intellektuelle Meditation. Es ist Übung in dem Sinne, dass es zum größten Teil aus isolierbaren Formeln besteht; zugleich ist es aber auch Meditation, denn es enthält stets mehr, als sich dem Auge darbietet. Aber wie bei der Gebetskette des Mönches liegt die Mediation, zu der es anregt, nicht in ihm selbst, sondern im Geist des Betrachters.“¹⁴

also apply to the “bordabesques” by Andrea MAXA Halmschlager:

“In its most successful examples, the Islamic ornament is a practical exercise and an intellectual meditation. It is an exercise in the sense that it mostly consists of formulas which can be isolated; but at the same time it is a meditation, since it always contains more than is offered to the eye. Similar to a monk’s rosary, the meditation that it stimulates is not inside himself but in the mind of the observer.”¹⁴

¹ Gottfried von Straßburg, Tristan, um 1210, Vers 10907-10908, zit. nach Claudia Schopphoff, Der Gürtel. Funktion und Symbolik eines Kleidungsstücks in Antike und Mittelalter, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 77.

² Isidorus Hispalensis Episcopus, Etymologiarum sive Originum, zit. nach Schopphoff 2009, S. 2.

³ Vgl. Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2004, S. 109.

⁴ Vgl. Ernst Kühnel, Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments, Wiesbaden 1949, S. 28-29.

⁵ Ebd.: S. 4.

⁶ Ebd.: S. 5-6.

⁷ Siehe hierzu: Michaela Bauer, Arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen, Dissertation, Bergische Universität Wuppertal 2004, S. 58-63.

⁸ Vgl. Kühnel 1949, S. 5.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Estelle Leutrat, Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565, Genève 2007, S. 50.

¹¹ Vgl. Bauer 2004, S. 59.

¹² Vgl. Kühnel 1949, S. 5.

¹³ Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962, S. 60, zit. nach Bauer 2004, S. 88.

¹⁴ Oleg Grabar, Die Entstehung der islamischen Kunst, Köln 1977, S. 273, zit. nach Bauer 2004, S. 96.

¹ Gottfried von Strassburg, Tristan, around 1210, verse 10907-10908, quoted acc. to Claudia Schopphoff, Der Gürtel. Funktion und Symbolik eines Kleidungsstücks in Antike und Mittelalter, Cologne, Weimar, Vienna 2009, p. 77.

² Isidorus Hispalensis Episcopus, Etymologiarum sive Originum, quoted acc. to Schopphoff 2009, p. 2.

³ Cf. Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2004, p. 109.

⁴ Cf. Ernst Kühnel, Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments, Wiesbaden 1949, p. 28-29.

⁵ *ibid*: p. 4.

⁶ *ibid*: p. 5-6.

⁷ See: Michaela Bauer, Arabeske Organisationsstruktur für Bildfassungen, dissertation, Bergische Universität Wuppertal 2004, p. 58-63.

⁸ Cf. Kühnel 1949, p. 5.

⁹ *ibid*:

¹⁰ cf. Estelle Leutrat, Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565, Geneva 2007, p. 50.

¹¹ cf. Bauer 2004, p. 59.

¹² cf. Kühnel 1949, p. 5.

¹³ Friedrich Piel, Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung, Berlin 1962, p. 60, quoted acc. to Bauer 2004, p. 88.

¹⁴ Oleg Grabar, Die Entstehung der islamischen Kunst, Cologne 1977, p. 273, quoted acc. to Bauer 2004, p. 96.

Abb. 1

Piero della Francesca: „La Vergine con il Bambino e santi“ (Detail), um 1472-74. Öl auf Holz, 248 x 170 cm. © Pinacoteca di Brera, Mailand.

Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Piero_della_Francesca_-_Montefeltro_Altarpiece_%28detail%29_-_WGA17616.jpg

Abb. 2

Andrea MAXA Halmschlager, Armbänder „Stones&Roses“, 2011. Borten, Klettverschluss, Silikon, Schmucksteine.

Abb. 3

Antonio del Pollaiuolo, „Profilbildnis einer jungen Frau“, um 1460. Tempera auf Pappelholz, 52,5 x 36,5 cm. © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Quelle: <http://www.smb.museum/smb/gesichter/werk.php?id=11>

Abb. 4

Andrea MAXA Halmschlager, Schmuckobjekte „Fleur-de-Lis I“ und „Afrika I“, 2012. Borten, Stramin, vernäht.

Abb. 5

Arabeske in Miniaturmalerei aus einer Handschrift, Kairo, 1411. Quelle: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 262, Fig. 139.

Abb. 6

Ute Neuber, Ornament-Schablone „Open Source“, Druck auf Klebefolie, 57 x 42 cm.

Andrea MAXA Halmschlager, schematische Darstellung der fünf Bereiche.

Abb. 7

Virgilius Solis (Entwerfer/Steher), Anhänger mit silhouettierten Arabesken und drei hängenden Perlen, Deutschland, 16. Jahrhundert. Kupferstich. © MAK Wien.

Quelle: http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=9617&obj_index=4&returnstate=search

Abb. 8

Andrea MAXA Halmschlager, Schmuckobjekt „Hippie I“, 2012. Borten, vernäht, Klettverschluss.

Abb. 9

Hans Holbein d.J., Entwurf für einen Anhänger, aus dem „Jewellery Book“. England, um 1532-43. Tinte auf Papier, 47 x 41 mm. © The Trustees of the British Museum. Quelle: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx?objectId=720783&partId=1&searchText=holbein+pendant&fromADBC=ad&toADBC=ad&orig=%2fsearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&numPages=10¤tPage=3&assetId=108784

Abb. 10

Balthasar Bos (Entwerfer), Bandelwerk und Arabeske, ausgeschnitten aus einem Blatt der Folge „Variarum Protractionum quas vulgo Maurusias vocant omnium etc.“, Niederlande, 1554. Kupferstich. © MAK Wien.

Quelle: http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=2523&obj_index=21&returnstate=search

Abb. 11

Christoph Jamnitzer (Entwerfer/Steher), Grotteskes Ornament, Blatt aus dem „Neuw Grotteßken Buch“. Deutschland, 1610. Radierung. © MAK Wien.

Quelle: http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=665&obj_index=7&returnstate=search

Abb. 12

Andrea MAXA Halmschlager, Schmuckobjekt „Gecko I“, 2013. Borten, Stramin, vernäht, Druckknöpfe.

—

Fig. 1

Piero della Francesca: „La Vergine con il Bambino e santi“ (detail), around 1472-74. Oil on wood, 248 x 170 cm. © Pinacoteca di Brera, Milan.

Source: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Piero_della_Francesca_-_Montefeltro_Altarpiece_%28detail%29_-_WGA17616.jpg

Fig. 2

Andrea MAXA Halmschlager, „Stones&Roses“ bracelets, 2011. Border trimmings, Velcro closures, silicone, decorative stones.

Fig. 3

Antonio del Pollaiuolo, „Portrait of a Young Woman“, around 1460. Tempera on poplar wood, 52.5 x 36.5 cm. © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Source: <http://www.smb.museum/smb/gesichter/werk.php?id=11>

Fig. 4

Andrea MAXA Halmschlager, ornamental objects „Fleur-de-Lis I“ and „Afrika I“, 2012. Border trimmings, canvas, sewn.

Fig. 5

Arabesque in miniature painting from a manuscript, Cairo, 1411. Source: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, p. 262, Fig. 139.

Fig. 6

Ute Neuber, „Open Source“ ornamental stencil, print on adhesive film, 57 x 42 cm. Andrea MAXA Halmschlager, schematic representation of the five areas.

Fig. 7

Virgilius Solis (designer/engraver), pendant with silhouetted arabesques and three suspended pearls, Germany, 16th century. Copperplate. © MAK Vienna.

Source: http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=9617&obj_index=4&returnstate=search

Fig. 8

Andrea MAXA Halmschlager, ornamental object „Hippie I“, 2012. Border trimmings, sewn, Velcro closure.

Fig. 9

Hans Holbein the Younger, design for a pendant from the „Jewellery Book“. England, around 1532-43. Ink on paper, 47 x 41 mm. © The Trustees of the British Museum.

Source: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx?objectId=720783&partId=1&searchText=holbein+pendant&fromADBC=ad&toADBC=ad&orig=%2fsearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&numPages=10¤tPage=3&assetId=108784

Fig. 10

Balthasar Bos (designer), strapwork and arabesque, „Variarum Protractionum quas vulgo Maurusias vocant omnium etc.“, Netherlands, 1554. Copperplate. © MAK Vienna.

Source: http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=2523&obj_index=21&returnstate=search

Fig. 11

Christoph Jamnitzer (designer/engraver), grotesque ornament, sheet from the „Neuw Grotteßken Buch“. Germany, 1610. Etching. © MAK Vienna.

Source: http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=665&obj_index=7&returnstate=search

Fig. 12

Andrea MAXA Halmschlager, ornamental object „Gecko I“, 2013. Border trimmings, canvas, sewn, snap fasteners.

Susanne Längle

*1971 in Überlingen, Deutschland. Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Germanistik an den Universitäten Freiburg i. B., Hamburg und Nijmegen. Autorin und Journalistin für zahlreiche Ausstellungskataloge, Künstlerbücher und Magazine in den Bereichen Kunst- und Kulturgeschichte, Angewandte Kunst und Design.

Susanne Längle

b. 1971 in Überlingen, Germany. Holds degrees in art history, sociology and German philology from the universities Freiburg i. B., Hamburg and Nijmegen. Author and journalist for numerous exhibition catalogs, artist's books and magazines in the fields of art and culture history, applied arts and design.

JEU À L'OR

BORTABESKE_08_II

Objekt, 2012

72 x 34 x 18 cm, offen hängend

Borten, Klettverschluss

Werkverzeichnis / *Catalogue* [AMH 12/07/02, I-III]

Object, 2012

72 x 34 x 18 cm, open, hanging

Border trimmings, Velcro closure

