

Vom Künstleratelier ins Museum

1 · Ärmelloses Wams

Frankreich (?), um 1580/1600
Seidensamt, schwarz, bestickt,
Futter Seide, schwarz, Leinen,
Wolle, Fischbein, L. 48 cm
GNM, T 832, erworben 1893 im
Münchener Kunsthandel (Julius Böhler)

Das Germanische Nationalmuseum erwarb das Oberteil 1893 bei dem Münchener Kunsthändler Julius Böhler als „Frauentaille“. Zur weiteren Herkunft vermerkt das Inventarbuch: „B.[öhler] will es v.[on] ein.[em] Pariser Maler gekauft haben.“ Auch wenn sich diese Provenienz nicht mehr verifizieren lässt, liegt es nahe, dass das aufwendig gearbeitete Oberteil zu jenen frühneuzeitlichen Kleidungsstücken gehört, die vor ihrer Aufnahme ins Museum Künstlern als Requisiten und Anschauungsobjekte dienten. Ob der Hinweis auf einen Pariser Maler zugleich für ein französisches Kostüm spricht, ist bei dem hohen Grad der Europäisierung höfisch-oberschichtlicher Kleidung seit der Mitte des 16. Jahrhunderts schwer zu entscheiden.

Mit Stehkragen, vorderer Knöpfung und markanten Schulterwülsten folgt die taillierte Schoßjacke dem maskulinen Schema, das um 1580 auch in die Frauenkleidung Eingang fand. Die formgebende Unterkonstruktion aus grobem, teilweise ausgepolsterem Leinen wird außen vollständig durch bestickte schwarze Samtstreifen, innen durch ein Futter aus schwarzem Seidenatlas abgedeckt. Beides erscheint heute in dunklen Brauntönen. In das zweilagige Leinen der Vorderteile sind auf jeder Seite sechs Fischbeinstäbe eingearbeitet, Stehkragen und Schöße mit Filz ausgesteift. Da die Filzeinlage das Anbringen von Knopflöchern unmöglich machte, befinden sich dort Doppelknöpfe und Schlingen. Unter der sichtbaren Knopfleiste sind beidseitig verdeckte Nestelleisten mit je 19 Schnürlöchern angebracht, die geschlossen dem gewünschten

straffen Sitz des Oberteils entgegenkamen. Weitere Nestelleisten befinden sich in den Armlöchern, so dass das Wams auch mit Ärmeln getragen werden konnte.

An Vorderteilen und Rücken sind die Schwarz in Schwarz abwechselnd mit floralen Motiven und Fischgrätdekor bestickten Samtstreifen vertikal aneinandergesetzt, die Ärmelwülste sind quer besetzt. Als zusätzliche Auszier des ohnehin kostbaren Seidensamts bewirkten die Stickereien sowohl optisch als auch im Hinblick auf den materiellen Wert eine Nobilitierung des Kleidungsstücks. Das Besticken des Samtes erfolgte durch Stickerinnen oder Sticker, die dem ausführenden Schneider zuarbeiteten. Aufgrund seines Wertes wurde bestickter Samt aber auch von alten Kleidungsstücken abgetrennt und mehrmals verwendet. Zeittypischer Schmuck waren zudem die auf die Ärmelwülste aufgesetzten Zierknöpfe mit langem, offenem Seidenflor.

Bezeichnenderweise wurde das Wams seit seiner Musealisierung wechselweise der Frauen- oder Männerkleidung zugeschrieben. Als „Frauentaille“ erworben, galt es Walter Fries, Emma von Sichart, Sigrid Flamand Christensen und Eva Nienholdt als Männerwams. Als Janet Arnold 1981 die Überlegungen hinsichtlich eines Frauenoberteils erneut aufgriff, untermauerte sie diese erstmals mit den einschlägigen Modetendenzen des 16. Jahrhunderts. Sie verwies auf die Modekritik, die androgyne Kleidungsformen anprangerte, auf Bildquellen und nicht zuletzt das konstruktive Detail der vorderen Nestelleisten, die geeignet waren, weibliche Formen zu minimieren.

Auch wenn heute zahlreiche Fehlstellen im Samt den Blick auf die darunter liegenden Schichten freigeben, lässt selbst der dezimierte Zustand des kostbaren Materials, der Stickereien, der prächtigen Knöpfe und der einst perfekten Passform noch den hohen Rang des originalen Kleidungsstücks spüren. Ohne wohl letzte Gewissheit gewinnen zu können, spricht Manches dafür, dass es – mit einer opulenten Halskrause – von einer Frau getragen wurde. JZS

Lit.: GNM Wegweiser 1905, S. 140. – Fries 1926, S. 17–18, Abb. 9. – Sichart 1926, Bd. 1,

S. 227, Abb. 275. – Christensen 1934, Abb. 8. – Nienholdt 1961, S. 40–41, Abb. 32. – Arnold 1981. – Arnold 1985, S. 42–43, Abb. 304–309, 107–108, Nr. 43 A–C. – Arnold 1988, S. 117–119, Abb. 180. – Zander-Seidel 1990, S. 76–77. – Hinkel 2002. – Ausst.Kat. Nürnberg: Anti-Aging 2004, S. 140–141, Nr. 21. – Hinkel 2011.

2 · Seni vor der Leiche Wallensteins

Karl Theodor von Piloty, um 1855
Öl auf Leinwand, doubliert,
H. 52,1 cm, B. 59,7 cm
GNM, Gm 1757, Leihgabe der
Stadt Nürnberg seit 1976 (Gm 1163)

Im Halbdunkel eines Schlafgemachs sind zwei Figuren einander gegenübergestellt: Herzog Albrecht von Wallenstein, Fürst zu Friedland und Feldherr, liegt ermordet auf dem Boden, während sein Berater, der Astrologe Giovanni Battista Seni, die Tat eben entdeckend, hinzugetreten ist und vor dem Toten innehält. Noch am Vorabend hatte er vor dem nahen Unheil gewarnt. Der in Falten geworfene Teppich, der umgestürzte Globus und die aus den Angeln gehobene Tür im Hintergrund sind Zeugen des gewaltsamen Einbruchs der Mörder.

Wallenstein war eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des Dreißigjährigen Krieges. Militärisches Genie und diplomatischer Weitblick zeichneten ihn aus. Auf der Seite Kaiser Ferdinands II. und der katholischen Liga kämpfend, führten sein vermuteter Verrat und Intrigen am kaiserlichen Hof zu seinem gewaltsamen Tod. Seine Persönlichkeit und das Exemplarische seiner Taten faszinierten.

Die Ölskizze geht einem 1855 fertiggestellten monumentalen Gemälde Pilotys voraus (München, Neue Pinakothek), das den jungen Künstler bekannt machte. Inspirieren ließ sich Piloty dabei durch Friedrich Schillers „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ und die „Wallenstein-Trilogie“, die er frei umsetzte. Er lenkt in beiden Arbeiten die Aufmerksamkeit des Betrachters fast psychologisierend auf den Monolog Senis an den Toten und fordert damit, wie dieser



1 Gesamtansicht, vgl. auch Detail S. 20 – 21



2

über die Hinfälligkeit von Macht und Größe nachzudenken. Damit stellt Piloty nicht die historische, sondern die menschliche Dimension der Ermordung Wallensteins in das Zentrum. IW

Lit.: *Ausst.Kat. München 2003*, S. 163 – 178, mit älterer Lit.

3 · Kostümentwurf für Seni

Franz Gaul, um 1870
Bleistift, Aquarell, auf Papier,
Blatt: H. 30,2, B. 21,1 cm
GNM, HB 22011, Kapsel 1368g

Das Œuvre des Kostümzeichners Franz Gaul an den Wiener Hoftheatern ist eingebunden in die Reform des Ausstattungswesens der Bühne in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Forderte man dabei einerseits eine Orientierung an historischen Vorbildern, versuchte man andererseits, den Wünschen des Publikums gerecht zu werden. Dieses wollte im Theater sein Bedürfnis nach Repräsentation stillen und sich seiner Bildung vergewissern.

Diesen Anforderungen nachkommend, orientierte sich Gaul bei der Gestaltung der Figurine des greisen Astrologen Seni aus Friedrich Schillers „Wallensteins Tod“ formal und inhaltlich an Karl von Pilotys bekanntem Gemälde „Seni vor der Leiche Wallensteins“ (Kat. 2). Dort blickt der dunkel gekleidete Seni, erschüttert nach vorne gebeugt, seinen Hut in Händen, auf den Leichnam Wallensteins. Der Kostümzeichner greift nicht nur die Kleidung, den gleichen mantelähnlichen Rock, die Halskrause, die Samtkappe und den Hut auf, er wiederholt auch die Haltung von Pilotys Figur.

Franz Gaul entsprach damit auch den Vorstellungen des damaligen Direktors der Hofoper in Wien, Franz von Dingelstedt. Er forderte von der Schauspielkunst, eine „lebende Historienmalerei“ zu sein, und stellte in diesem Zusammenhang bereits 1859 am Weimarer Hoftheater Pilotys Gemälde im Schlusstabeau seiner Wallenstein-Inszenierung auf der Bühne nach. IW

Lit.: *Wambsganz 2002*.



3



5

4 · Dame mit Federhut

Hans Makart, 1874/75
Öl auf Leinwand, H. 132 cm, B. 74 cm
GNM, Gm 1658, Leihgabe der
Bundesrepublik Deutschland seit 1966

In ungewöhnlicher Rückenansicht überrascht eine Dame mit opulent ausgestatteter Federhut. Im Gegenlicht ist ihr Gesicht verschattet und fast silhouettenhaft ins verlorene Profil gesetzt. Einzelne gelöste Strähnen des hochgesteckten Haars lenken den Blick auf das große, helle Rückendekolleté, das durch ein dunkles, wohl samtenes Mieder mit geschlitzten Ärmeln und Seidenpuffen spannungsvoll inszeniert wird. Der grüne Rock ist aufwendig gerafft und dominiert durch seine Textur. Mit offener, dynamischer Pinselschrift ausgeführt, bildet sie einen spannungsreichen Kontrast zu dem zarten, eher lasierend erfassten Inkarnat.

Im gründerzeitlichen Wien konnte und wollte kaum eine Dame der höheren Gesellschaft dem Malerfürsten Hans Makart nicht Modell stehen. Doch handelt es sich hier um kein Porträt im klassischen Sinne. Die Charakterisierung der Person tritt zu Gunsten spannungsreicher Licht-Schatten-Kontraste und der reizvollen malerischen Behandlung der Oberfläche des Kostüms zurück. Dessen Formen sind historisierend in Anlehnung an die italienische Renaissance und den niederländischen Barock gestaltet. Derartige Kostümierungen waren im Porträtfach nicht ungewöhnlich. Gerne schlüpften Modelle mit Hilfe fantasievoller Gewänder in andere Rollen. Wählen konnten sie dabei aus dem reichen Kleiderfundus des Künstlers.

Die von Makart verwendeten Asphaltfarben sind heute stark nachgedunkelt. Vom ursprünglichen Glanz des Gemäldes zeugt jedoch der nach einem Entwurf des Künstlers gefertigte Goldrahmen. IW

Lit.: *Anzeiger GNM* 1967, S. 192. – *Ausst.Kat. Wien 2000*, S. 150 – 151, Nr. 9.6. – *Dopler 2000*. – *Frodl 2013*, S. 171, Nr. 278.



4

5 · Hans Makart im Renaissancekostüm

Wien, Atelier Victor Angerer, 1879
Albuminpapier auf Untersatzkarton,
H. 20,5 cm, B. 9,8 cm
Wien Museum, 49.804/157

Hans Makart wurde 1878 zum Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie ernannt und bildete rasch den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens und der Kunstszene der Stadt. Die Krönung seines kometenhaften Aufstiegs war ein Jahr später die Übernahme der künstlerischen Leitung



6

des Festzugs zur Silberhochzeit des Kaiserpaars, bei dem die Wiener Gesellschaft im Gefolge von festlich geschmückten Prunkfahrzeugen nach Zünften und Genossenschaften geordnet in Kostümen der Renaissance und des Barock auftrat.

Makart arrangierte ein kaum zu über treffendes visuelles Erlebnis – Unterhaltung und Identifikationsmuster zugleich. Er orientierte sich an der Tradition der Künstlerfeste in historisierenden Kostümen, die er in seinen Münchner Studienjahren kennengelernt hatte. Zur Erinnerung ließen sich die eingekleideten Festzugsteilnehmer in Fotoateliers porträtieren. Aus Posen und Haltung sprechen bürgerliches Selbstbewusstsein und der Stolz, dabei gewesen zu sein. Makart selbst war auch bei dem Festzug die zentrale Figur in der Gruppe der bildenden Künstler. Sein Fotoporträt zeigt ihn ganzfigurig als „Malerfürst“. Mit geknöpftem Wams, Schultermantel und breitkrem pigen Federhut changiert das Kostüm zwischen Renaissance und Frühbarock. IW

Lit.: *Ausst.Kat. Wien 2000*, S. 170 – 172. – *Ausst.Kat. Wien 2011*, S. 40 – 49, 104 – 113, S. 154, Nr. 1.34.

6 · Berühmte Männer aus Nürnbergs großer Vergangenheit

Friedrich Wilhelm Wanderer, 1895 – 1901
Öl auf Leinwand, H. 200 cm, B. 450 cm
Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg,
Kunstsammlungen, Gm 0186-4

Das Gemälde ist Teil einer dreiteiligen Folge, die Wanderer im Auftrag der Stadt für den „Prunksaal“ des Nürnberger Rathauses ausführte. Eine Allegorie der Noris und zwei monumentale Tableaus mit Nürnberger Künstlern des 14. bis 17. Jahrhunderts verbildlichten dort die Blütezeit der freien Reichsstadt, die der Stadt des 19. Jahrhunderts Stolz und Ansporn war. Der Kleidung kam wegen der hohen Repräsentanz, die sie für die vergangenheitsbezogenen Identifikationsprozesse des Historismus besaß, eine zentrale Rolle zu. Wanderer entsprach ihr in den Rathausbildern mit Kostümen im Stil der Schaffenszeiten der Künstler.

Acht Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts flankieren den Goldschmied Wenzel Jamnitzer, den sein 1549 für den Rat der Stadt Nürnberg geschaffener Tafelaufsatz ausweist. Der halblange Rock hat die bodenlange Pelzschaube der Zeit um 1500 abgelöst, die Wanderer auf dem ersten Gemälde

Albrecht Dürer zugeordnet hatte. Auch Peter Henlein, der dem links außen stehenden Plattner Hans Grünewald sein „Nürnberger Ei“ zeigt, gehört mit dem halsfreiem Hemd und farbig unterlegten Schlitzten in Wams und Hose noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Dagegen weist der Spitzenkragen des Kunstdrechslers Lorenz Zick hinter ihm ins 17. Jahrhundert; der Posaunenmacher und Stadttrompeter Hans Neuschel trägt die Stadtfarben. Die rechte Gruppe wird angeführt von Pankraz Labenwolf und Benedikt Wurzelbauer mit ihren Brunnenmodellen. Wurzelbauer repräsentiert mit maßvoller Pluderhose, geschlitztem Lederwams und Halskrause die Zeit seines 1589 aufgestellten Tugendbrunnens. In die Jahre um und nach 1600 führen Hans Wilhelm Beheim, der die Decke des Rathaussaales schuf, und der Stadtbaumeister Jakob Wolff d.J. mit Wämsern mit Schlitzmustern und Bortenschmuck, den zahlreichen Knöpfen an Oberteilen und Hosen, Halskrause und Spitzenkragen. JZS

Lit.: *Mummenhoff 1902*, S. 387 – 391. – *Götz 1981*, S. 162 – 163, 173 – 177, Abb. 45. – *Ispording 1985*, S. 199 und Abb. 168. – *Smith 2002*, S. 43, Anm. 33.