



Kulturgeschichtliche
Spaziergänge
im Germanischen
Nationalmuseum

Luxus in Seide

Mode des 18. Jahrhunderts

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM





Kulturgeschichtliche Spaziergänge

im Germanischen Nationalmuseum

Jahresgabe für die Mitglieder und Förderer
des Germanischen Nationalmuseums



Adelheid Rasche

Luxus in Seide

Mode des 18. Jahrhunderts

Der Band erscheint zur gleichnamigen Ausstellung
vom 5. Juli 2018 bis 6. Januar 2019
im Germanischen Nationalmuseum

VERLAG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS, NÜRNBERG 2018

Dank

Im Team des Germanischen Nationalmuseums geht der Dank der Autorin insbesondere an die Kolleginnen der Textilrestaurierung Viola Costanza, Maria Ellinger-Gebhardt, Petra Kreß und Sabine Martius, weiterhin an Annika Dix, Bettina Guggenmos sowie Barbara Rök und Monika Runge für vielfältige Mitarbeit und Hilfe bei Texten, Bildern und Katalogteil.

Ein spezieller Dank gilt Martin Kamer, Schweiz, für die großzügige Bereitschaft, diese Ausstellung mit Leihgaben zu bereichern. Darüber hinaus stand er jederzeit mit sachdienlichem Rat zur Verfügung. Dem Übersetzer Tas Skorupa danke ich herzlich für die elegante Übersetzung ins Englische.

Kollegiale Hilfe und Informationen erhielten wir von zahlreichen Fachleuten, die bereitwillig ihr Wissen mit uns teilten: Beatrice Behlen, Museum of London; Bettina Beisenkötter, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; Helen Bieri Thomson, Musée National Suisse, Château Prangins; Denis Bruna, Les Arts Décoratifs Paris; Martina Dax, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien; Hans Dickel, FAU Erlangen; Susanne Evers, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam; Isa Fleischmann-Heck, Deutsches Textilmuseum, Krefeld; Sabine de Günther, Berlin; Aziza Gril-Mariotte, Mulhouse; Birgit Haase, Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hamburg; Cornelia Holzach, Schmuckmuseum Pforzheim; Anna Jolly, Abegg-Stiftung, Riggisberg; Jean François Keller, Mulhouse; Corinna Kienzler, Abegg-Stiftung, Riggisberg; Katrin Lindemann, Berlin; Martin Mago, Berlin; Audrey Mathieu, Musée des Tissus, Lyon; Rainer Michaelis, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin; Lesley Miller, Victoria and Albert Museum, London; Bianca du Mortier, Rijksmuseum, Amsterdam; Johannes Pietsch, Bayerisches Nationalmuseum, München; David J. Ranftl, München; Angelika Riley, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Bernd Röder, Stadtmuseum Simeonstift Trier; Wolfgang Ruf, Buochs; Thessa Schönholzer Nichols, Textilmuseum St. Gallen; Hans Jochen Seidel, Archiv der Evangelischen Kirchgemeinde »Sankt Marien«, Zahna; Christiane Spary, Esslingen; Jakob Stiglmayr, Erlangen; Sharon Takeda, Los Angeles County Museum of Art; Almut Uhl, FAU Erlangen; Christine Waidenschlager, Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen zu Berlin; Walter Weiß, FAU Erlangen.

Inhalt

| | |
|-----|--|
| 7 | VORWORT |
| 8 | EINLEITUNG |
| 16 | DAS SEIDENKLEID |
| 32 | DER REIFROCK |
| 42 | ACCESSOIRES |
| 58 | EIN SONNENSCHIRM DER 1780ER JAHRE |
| 63 | SCHMUCK |
| 71 | DREI MODE-METIERS: DAS SCHNEIDERHANDWERK, DIE STICKKUNST, DAS SEIDENWEBEN |
| 97 | VERWENDETE UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR |
| 103 | KATALOG DER AUSGESTELLTEN OBJEKTE |
| 118 | IMPRESSUM |
| | ENGLISCHE ZUSAMMENFASSUNG AM ENDE DES BUCHES |



Vorwort

»Mode, heißt überhaupt die Art und Manier. [...] Paris giebt hierinnen den Ton an; Berlin, Leipzig, Dresden und andre große Städte Deutschlands machen binnen einiger Zeit alle Moden nach.« Mit dieser knappen Feststellung hielt Gottlieb Siegmund Corvinus, Autor des vielgelesenen »Nutzbares, galantes und cürieuses Frauenzimmer-Lexicon«, die Vorbildrolle Frankreichs in allen Belangen des sich stetig wandelnden Modestils und Kleidungs geschmacks fest. Im deutschsprachigen Raum konnten sich interessierte Kundinnen und Kunden auf den großen Warenmessen in Frankfurt am Main und Leipzig, bei den einheimischen Handwerkern und Händlern wie auch bei den in vielen deutschen Städten niedergelassenen Hugenotten mit Modeneuheiten eindecken.

Sich »à la mode« zu kleiden, war im 18. Jahrhundert weit aufwendiger und exklusiver als in heutiger Zeit mit überall verfügbarer Konfektionskleidung. Kleidung hatte hohen wirtschaftlichen und kulturellen Wert; sie war sichtbares Symbol von Reichtum und Rang und ließ die Standeszugehörigkeit erkennen. Die Teilnahme am modischen Leben erforderte die stetige Offenheit gegenüber Neuerungen und einen geschulten Blick für besondere Details. Historische Kleidermoden, Accessoires und Schmuck spiegeln wie kaum ein anderes Gebiet der angewandten Kunst die Kulturgeschichte der jeweiligen Gesellschaft wider. Sie zeigen dem heutigen Betrachter auf, welche Bedeutung die damaligen Besitzer diesen oftmals für festliche Anlässe geschaffenen Objekten beimaßen.

Im Sommer 2017 konnte das Germanische Nationalmuseum aus mitteldeutschem Privatbesitz ein über mehr als 250 Jahre in der Familie aufbewahrtes luxuriöses Seidenkleid und einen rotseidenen Reifrock mit Fischbeinaussteifung erwerben. Nur selten gelingt es heute, originale Kleidung des 18. Jahrhunderts im ursprünglichen Familienzusammenhang zu entdecken. Umso erfreulicher ist der Umstand zu bewerten, dass beide Kleidungsstücke in nahezu unverändertem Originalzustand auf uns gekommen sind. Sie bieten die einmalige Chance, an originalen Stücken Materialien, Zuschnitt und Nähetechniken zu studieren, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts üblich waren.

Die vorliegende Publikation, die die gleichnamige Ausstellung begleitet, formuliert Hypothesen zur Provenienz des Kleides und zeigt künftige Forschungsansätze auf. Zugleich bieten die Texte eine Einführung in die komplexe Bedeutung der Rokoko-Mode, die als Höhepunkt der europäischen, französisch geprägten Kleiderkultur anerkannt ist.

Zu danken ist insbesondere den Familienerben, dass sie Kleid und Reifrock in die Obhut des Germanischen Nationalmuseums übergaben. Die Leiterin der Sammlung Textilien, Kleidung und Schmuck, Adelheid Rasche, hat in kurzer Zeit eine überzeugende Konzeption für Ausstellung und Begleitpublikation erarbeitet. An der Realisierung waren zahlreiche Kolleginnen und Kollegen des Hauses beteiligt, insbesondere dem Team der Textilrestaurierung gebührt großer Dank für die umsichtige Betreuung vieler aus dem Depotbestand ausgewählter und erstmalig veröffentlichter Objekte, die nun zum »Luxus in Seide« beitragen.

G. Ulrich Großmann



1) Taille-Andrienne, um 1760, Kat. 1

EINLEITUNG

Luxus ist die reichste Quelle für den Staat [...],
schafft Künste, Wissenschaften, Handel und Gewerbe,
[...] er bewirkt Genuß und Glück des Lebens!

Journal der Moden, Januar 1786, S. 4

Quellenwerke des 18. Jahrhunderts machen deutlich, dass im bürgerlichen Denken der zuvor als »unnützlich« angesehene Luxus binnen weniger Jahrzehnte zum »notwendigen« Luxus mutierte. War der Konsum von Luxusgütern – und dazu zählten insbesondere modische Kleidung, Schmuck und Accessoires – im Rahmen der christlichen Lehren als exzessive, moralisch korrumpierende Verschwendung gebrandmarkt worden, so setzte sich nun unter dem Einfluss der nationalökonomisch bestimmten Wirtschaftspolitik immer mehr die Auffassung durch, dass Luxus einen positiven Beitrag zum Reichtum der Bevölkerung und des Staates liefern könne.

Eine besondere Rolle fiel in dieser Umwertung den Frauen der aristokratischen und bürgerlichen Oberschichten zu. Sie wurden im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu den hauptsächlichen Konsumenten von Luxusprodukten mit einem kontinuierlichen Interesse an Neuheiten im Bereich der Kleidermoden sowie der häuslichen Einrichtungsgegenstände, wodurch sie den wirtschaftlich bedeutenden Luxusindustrien und -handwerken eine stetige Nachfrage sicherten. Unter modischen Luxusprodukten verstand man in erster Linie Dinge, die materiell rar und kostbar waren: golddurchwirkte Gewebe, feinsten Musselin aus Indien, Diamanten in Rosenschliff. Diese Güter wurden besonders geschätzt, wenn sie aus dem Ausland importiert werden mussten und dadurch noch kostspieliger waren.

Ein zweiter Faktor machte aus einem Produkt ein Luxusprodukt, nämlich das quantitativ Rare. Da alle Waren handwerklich hergestellt wurden, war der zeitliche Aufwand hoch, beispielsweise um einen Webstuhl für ein komplexes florales Stoffmuster einzurichten. Die Ausführung konnte pro laufendem Meter mehrere Arbeitstage dauern, das Produkt entstand in kleiner Menge und konnte zu entsprechend hohen Preisen gehandelt werden.



2) Daniel N. Chodowiecki: Kleiderkammer für Herren- und Damenkleidung, vor 1774

Mode im 18. Jahrhundert

Die Gestalt der Kleidung ist ohne Maaß veränderlich, indem nicht nur ein jedes Volk, [...] sondern auch die angenommene Weise fast täglich verändert, und wie man sagt, eine neue Mode nach der andern aufgebracht wird, welche Unbeständigkeit sonderlich den Europäern, unter diesen aber vor andern den Deutschen und Franzosen vorgerücket wird.

Ludovici, Kaufmanns-Lexicon 1768, Bd. 3, Sp. 949

Das 18. Jahrhundert lässt sich als höchste Blütezeit des französisch geprägten Modestils für beide Geschlechter charakterisieren, wobei zum Ende des Jahrhunderts auch englische Einflüsse erstarkten. Bis in die 1770er Jahre bestimmte die ausdifferenzierte höfische Kleideretikette nach französischem Vorbild – von der offiziellen »Grande Robe de Cour« bis zum eher privaten »Negligé« beziehungsweise »Déshabillé« – die Bandbreite des Kleidungsspektrums für die gehobenen Schichten. Alle europäischen Länder und ihre Residenzstädte orientierten sich an den aus Frankreich übermittelten Modeneuheiten in Schnitt, Dekoration und Dessin. Seidengewebe aus Lyon, Accessoires der Pariser »Galanteriewarenhändler« und Schmuckgarnituren der dortigen Juweliere waren begehrt und wurden trotz hoher Importzölle in allen europäischen Handelszentren angeboten.

Modische Kleidung wurde im 18. Jahrhundert vor allem vom Adel und den gehobenen bürgerlichen Schichten getragen. Durch die weitverbreitete Gepflogenheit der Weitergabe von ausgedienter Kleidung an Diensthofen sowie durch differenzierte Formen des Altkleiderhandels gelangte modische Kleidung mit einem gewissen Zeitversatz teilweise auch in die unteren Stände.

Diese schichtenübergreifende Präsenz von Mode brachte aus Sicht der Zeitgenossen allerdings Gefahren für die gesellschaftliche Ordnung mit sich. Denn prächtige Kleidung diente – über ihre Schutzfunktion des Körpers hinaus – vor allem als Zeichen der Standesrepräsentation und der wirtschaftlichen Prosperität einzelner Familien und Personen, sie machte somit die soziale Hierarchie öffentlich sichtbar. Durch wiederholte Kleiderordnungen, das sind detaillierte Gesetzestexte mit Strafandrohungen, versuchte die Obrigkeit, standesspezifische Regelungen festzulegen. Eine Überschreitung der jeweiligen Grenzen für Schmuck, kostbare Textilien und Ausstattung der Kleidung bedeutete eine mit Geldstrafen geahndete Gefährdung der sozialen Stabilität. Denn die für alle sofort wahrnehmbare Kleidung sollte als sichtbares Zeichen einer bestimmten Standeszugehörigkeit fungieren. So waren etwa gold- und silberdurchwirkte Stoffe und Spitzen, Edelpelze, ausländische Seidengewebe und Stickereien sowie generell Gold- und Silberschmuck den oberen Schichten vorbehalten.

Im deutschen Raum konnte man sich – neben den direkten Vorbildern, also hochgestellten Personen, die ihre Kleiderstoffe und Accessoires aus Frankreich oder nach französischen Vorbildern bezogen – mehrmals jährlich auf den Warenmessen in Leip-

zig und Frankfurt am Main über Neuheiten von in- und ausländischen Modehändlern informieren. Indirekt trugen auch die lokalen Kleiderordnungen zur Orientierung über modische Waren bei, denn ihre detaillierte Auflistung von Gewebearten, Farben und Schnittformen bot einen guten Einblick, was neu und somit begehrenswert war. Erstmals in der europäischen Geschichte wurde im 18. Jahrhundert zudem ein intensiver Modediskurs mit zunehmend positiver Ausrichtung geführt. Er findet sich in philosophischen Traktaten, in den weit verbreiteten Wochenschriften unterschiedlicher Ausrichtung, in Taschenkalendern, ab den 1780er Jahren vor allem in Modezeitschriften und selbst in Theaterstücken.

Weitere, für die heutige Forschung ebenso ergiebige schriftliche Quellen der Aufklärungszeit sind satirische Texte und lexikalische Werke, zwei Gattungen, die damals eine Blütezeit erlebten. Satiren verfolgten neben ihrem Unterhaltungswert fast immer didaktische Ziele, indem sie Missstände aufzeigten und auf die Verbesserung der herrschenden Verhältnisse hinwirkten. Hier ließen sich auch Themen, die im seriösen Ton unziemlich gewesen wären, ungeniert diskutieren. Enzyklopädien – allen voran die zwischen 1751 und 1780 in 35 Bänden erschienene »Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers« von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert – dienten der breiten Wissensvermittlung und stellen bis heute unverzichtbare Quellen zum Verständnis historischer Produkte, Herstellungsmethoden und Vertriebswege dar. Für die vorliegende Publikation zur Damenkleidung des 18. Jahrhunderts fanden ferner das »Nutzbare, galante und curieuse Frauenzimmer-Lexicon« von Gottlieb Siegmund Corvinus in der dritten, 1773 erschienenen Ausgabe sowie Carl Günther Ludovici »Eröffnete Akademie der Kaufleute, oder vollständiges Kaufmanns-Lexicon« in der Ausgabe von 1767 häufiger Verwendung.

Anlass für Ausstellung und Begleitpublikation

Die im Sommer 2017 erfolgte Erwerbung eines in mitteldeutschem Familienbesitz erhaltenen Seidenkleides von circa 1760 ist der Auslöser für Publikation und Ausstellung. Das hellblaue Seidenkleid mit Blüten- und Spitzenmuster gelangte zusammen mit einem möglicherweise zugehörigen Reifrock – aus zyklamrotem Seidenatlas und Fischbeinreifen – ins Museum; nicht erhalten hat sich der ursprünglich zum Kleid getragene Bruststeinsatz, der sogenannte Vorstecker, ebenso wenig sind die ursprünglich an den Ärmeln eingenähten Spitzenmanschetten überliefert.



3) Dame in Andrienne, in: Hubert F. Gravelot: *Grandes figures de Mode*, um 1745. Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Foto: D. Katz, Berlin

Die hohe Qualität sowie die verhältnismäßig gute Erhaltung von Kleid und Reifrock ließen den Wunsch entstehen, diese singulären Neuerwerbungen innerhalb kurzer Zeit im Rahmen einer Sonderausstellung zu präsentieren. Die seltene Schnittform des Kleides – eine Taille-Andrienne – und der ebenso außergewöhnliche Reifrock sollen mithilfe der aktuellen Methoden der Kleidungsforschung vorgestellt werden.

Die wenigen Monate seit der Erwerbung von Seidenkleid und Reifrock nutzte das Team der Sammlung Textilien, Kleidung und Schmuck, um Untersuchungen durchzuführen, Vergleichsstücke zu sichten sowie Bibliotheken und Archive zu konsultieren. Nicht alle offenen Fragen zur Entstehungs- und Verwendungsgeschichte sind schon zu beantworten, und manche Hypothese wird sich aufgrund der mageren Quellenlage vermutlich nie eindeutig untermauern lassen. Bestätigen lässt sich allerdings die extreme Seltenheit, ein Seidenkleid aus der Mitte des 18. Jahrhunderts in unverändertem Originalzustand erhalten zu haben, das somit einen Blick auf die authentische Schnittform der heute nur in wenigen Sammlungen auffindbaren Taille-Andrienne erlaubt.

Zur Gliederung

Die ersten zwei Kapitel des Buches rücken die beiden Neuerwerbungen in den Mittelpunkt. Das erste Kapitel über das Seidenkleid stellt den Typus der Andrienne mit seinen Varianten vor, behandelt schnitt- und verarbeitungstechnische Details, beschreibt das verwendete hellblaue Seidengewebe mit Blumen- und Spitzenmuster und ordnet es historisch ein. Ein eigener Abschnitt ist der Überlieferungsgeschichte des Kleides und der daraus entwickelten Hypothese zu seiner Entstehung und dem ursprünglichen Trageanlass gewidmet.

Im zweiten Kapitel geht es um den Reifrock, der durch seine rotseidene Ausführung innerhalb der weltweit erhaltenen ausgesteiften Unterröcke des 18. Jahrhunderts als Unikat bezeichnet werden kann. Nach der Analyse dieses Objektes werden zwei weitere Reifrock-Typen aus dem Sammlungsbestand vorgestellt, die die hohe Bedeutung dieses unverzichtbaren Bestandteils der Damengarderobe des Rokoko belegen. Anschließend wird in kulturgeschichtlicher Perspektive auf die Ursprünge der Reifrockmode und auf die zeitgenössischen Kritikpunkte an diesem auffälligen Kleidungsstück eingegangen. Der letzte Abschnitt stellt das wichtigste Material für die Reifrockherstellung, das aus Walbarten gefertigte sogenannte Fischbein, in seiner historischen Bedeutung vor.

Das dritte Kapitel ist dem Thema Accessoires und Schmuck gewidmet. Aus dem Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums wurden gut zwei Dutzend Accessoires sowie rund 30 Schmuckstücke ausgewählt, bereichert durch einige Leihgaben aus Schweizer Privatbesitz. Sie zeigen in einem breiten Spektrum die Bedeutung des modischen Beiwerks im Rokoko auf, das durchgehend gestalterisch hochwertig entworfen und in kostbaren Materialien ausgeführt wurde. Vielfach verwendete man zur Herstellung von Accessoires wie Schuhen, Strümpfen oder Handschuhen kostbare Seide als Gewebe, Wirkware oder Stickerei. Ebenso unverzichtbar war im

18. Jahrhundert der Fächer als nützliches und symbolträchtiges Zubehör zur Damenkleidung. Ein separater Text stellt ein besonders rares Objekt des Sammlungsbestandes vor: einen Sonnenschirm mit hochwertigem Motivdruck auf Leinen, der in den 1780er Jahren vermutlich in Süddeutschland angefertigt wurde. Das dritte Unterkapitel präsentiert ausgewählte Schmuckstücke unter kunstwissenschaftlicher Perspektive mit einem Exkurs zur Geschichte des Diamanten und seiner Ersatzsteine; ferner wird das Zusammenwirken mit der Kleidung thematisiert.

Nahezu alle in diesen beiden Kapiteln präsentierten Objekte sind erstmals wissenschaftlich und kunsttechnologisch untersucht worden, die verwendeten Materialien wurden bestimmt, nachträgliche Änderungen und Ergänzungen aufgeschlüsselt. Für die Ausstellung wurden sämtliche Objekte mit notwendigen Sicherungsmaßnahmen versorgt, einer behutsamen Restaurierung unterzogen und mit Präsentationshilfen versehen.

Der letzte Beitrag rückt drei Metiers in den Mittelpunkt, die für die Herstellung von Kleidung und Accessoires im 18. Jahrhundert zentral waren: das Schneiderhandwerk, die Stickkunst und das Seidenweben. Die komplexe Geschichte dieser drei von großem Fachwissen und handwerklichem Können geprägten Berufszweige sowie die damaligen Vertriebswege ihrer Waren werden schlaglichtartig im Spiegel zeitgenössischer Quellen beschrieben und mittels entsprechender Objekte des Sammlungsbestandes anschaulich dargestellt. So verdeutlicht in diesem Zusammenhang ein Korsett der 1780er Jahre den speziellen Beruf des Schnürbrustschneiders. Die Variationsbreite der qualitativ vollen Stickkunst des 18. Jahrhunderts wird an Seiden- und Metallstickereien auf Accessoires ablesbar. Und schließlich zeigen sechs Gewebekarten die Modulationen des beliebten Stoffmusters mit Blütengirlanden, Blumenbouquets und Spitzenbändern auf, das auch beim zentralen Kleidungsobjekt, der hellblauen Taille-Andrienne, zu finden ist.

»Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts« präsentiert mit prächtiger Damenkleidung, Schmuck und Accessoires der oberen Gesellschaftsschichten lediglich einen Ausschnitt der damaligen Kleiderwirklichkeit. Die meisten Menschen waren in ihren finanziellen und gesellschaftlichen Grenzen so beengt, dass sie ihre Kleidung auftrugen und folglich keine entsprechende Hinterlassenschaft verblieb. Aufgehoben wurde eher das Außergewöhnliche, das besondere Kleidungsstück mit starker emotionaler Bindung. Bedauerlicherweise sind viele der ursprünglichen Kleidergeschichten über die Zeit verloren gegangen, so dass heute nur in wenigen Fällen eine persönliche Erzählung möglich ist. Die luxuriöse Taille-Andrienne aus hellblauem, gemustertem Seidengewebe und der rotseidene Reifrock bieten die seltene Gelegenheit, mittels wissenschaftlich fundierter Analysen unter Einbeziehung heutiger Methoden der historischen Kleidungsforschung eine Zeitreise ins Rokoko anzutreten: Sie vermittelt den hohen materiellen Wert, den Repräsentationscharakter und die enorme ästhetische Qualität von modischer Damenkleidung des 18. Jahrhunderts mit Bezug auf eine individuelle Trägerin.





4) Taille-Andrienne, um 1760, Kat. 1,
Ausschnitt Vorderseite

DAS SEIDENKLEID

»Andrienne, ist ein langes Frauenzimmer-Kleid, welches ehemdem vorne ganz offen war.

Nach der Zeit hat man sie nur bis an die Gestalt von oben her offen gelassen:
Und diese Form hat sie noch, nur daß man sie anjezo mit der Taille verfertigt,
und daher eine Taille- oder Leib-Andrienne nennet; da sie ehemdem ohne Taille war.
Die Leib-Andrienne wird bey dem Anziehen zugeschnüret.«

Zedler 1732–1754, Supplement-Band 1, Sp. 1448

Zwischen 1740 und 1750 entwickelte sich die besondere Kleiderform der Taille-Andrienne, die bereits für zeitgenössische Betrachter eine Sonderform darstellte und heute ausgesprochen selten in modehistorischen Sammlungen zu finden ist. Die erste Erwähnung in der deutschsprachigen Literatur fand dieser Kleidertypus im oben zitierten, 1751 von Johann Heinrich Zedler herausgegebenen ersten Supplement-Band zu seinem Lexikon »Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden«. Auch die dritte, erweiterte Auflage des »Frauenzimmer-Lexicon« von 1773 widmete der Andrienne – neben Einträgen zur »Robe« und dem »Manteau« – einen eigenen Eintrag. Außer den bereits bei Zedler formulierten Besonderheiten heißt es dort weiterhin: »Die Leib-Andriennes werden vorne zugeschnüret, und die jetzigen *Robbes rondes* [sic] scheinen aus ihnen erwachsen zu seyn.« (Corvinus 1773, Bd. 1, Sp. 135).

Weitere Namen der seit etwa 1700 als höfisches Hauskleid getragenen weiten Andrienne – heute auch als Adrienne bezeichnet – waren »Sac«, »Saloppe«, »Kontusch«, »Schlender«, »Robe volante«, »Robe battante« oder »Robe de Chambre« (Gorguet Ballersteros 2017, S. 72–73). Da die zeitgenössischen Nennungen nur selten mit aussagekräftigen Beschreibungen verbunden sind, fällt es heute schwer, eine detaillierte Zuordnung erhaltener Kleider zu den einzelnen Begriffen zu treffen, zumal auch länderspezifische Unterschiede hinzukommen.

Mühe los abgrenzen lässt sich der einteilige Typus der Andrienne hingegen von dem in ganz Europa hauptsächlich getragenen zweiteiligen Kleid, der »Robe à la française«, die in Deutschland ab den 1750er Jahren auch »Robe ronde« genannt wurde (Ausst. Kat. München 2014, S. 6). Dieser in großer Zahl in heutigen Museumssammlungen erhaltene Kleidertyp besteht zum einen aus einem vorne offenen, leicht nachschleppenden Überkleid (»manteau«) mit an der rückwärtigen Schulterpartie angesetzten, nach unten hin aufspringenden breiten Falten. Zum anderen gehört ein bodenlanger Rock (»jupe« oder »jupon«) dazu, der oft nur im sichtbaren vorderen Bereich aus dem gleichen Obermaterial genäht und reich verziert wurde, an den verdeckten Stellen jedoch aus preiswerterem Gewebe bestand. Den Kleiderausschnitt verdeckte ein Vor-



5) Taille-Andrienne, um 1760, Kat. I, Vorderseite



6) Taille-Andrienne, um 1760, Kat. 1, Rückseite

stecker genannter dreieckiger Einsatz, der über der Unterkleidung – Hemd und Schnürmieder – angesteckt wurde. Ein ausgesteifter Reifrock in runder, später ovaler oder elliptischer Form, verlieh sowohl der Andrienne wie auch der »Robe à la française« die modische Silhouette.

Für die grundlegende Einordnung der Kleidung der oberen Stände des ausgehenden Ancien Régimes ist zu bedenken, dass sowohl die Damen- als auch die Herrenkleidung nach übergeordneten Kategorien differenziert wurde: »Grande Parure« (Galahofkleidung), »Parure« (Kleidung für festliche Gelegenheiten), »Négligé« (Alltagskleidung) und »Déshabillé« (Hauskleidung) (Ausst.Kat. München 2014, S. 6). Bestimmte Kleidungschnitte wie auch verschiedene Gewebearten und Dekorationsformen waren von vorneherein nur für bestimmte Kategorien erlaubt oder geeignet. Einem zeitgenössischen Betrachter waren die unterschiedlichen Kleidertypen in ihrer hierarchischen Ordnung sofort erkennbar und verständlich – ein Wissen, das heute weitgehend verloren ist.

Die vom Germanischen Nationalmuseum im Sommer 2017 erworbene Taille-Andrienne ist der Kategorie der »Parure« zuzurechnen, da das Kleid aus farbig gemustertem Seidengewebe ohne Gold- und Silberfäden gefertigt wurde und seine Grundform mit kleiner Schleppe diesem festlichen Typus gut entspricht. Der ursprünglich komplett untaillierte Andrienne-Schnitt war per se nicht für die Hofgala geeignet, da er einen Négligé-Typus verkörperte. Selbst die weiterentwickelte Taille-Andrienne blieb für die traditionell konservative Hofkleidung unpassend.

Das nun erstmalig erforschte Seidenkleid (Kat. 1) ist einteilig und besteht aus rund 12,5 Meter gemustertem Seidengewebe, von dem mehr als neun Stoffbahnen verarbeitet wurden. Das vorne eng anliegende, am Rücken mit einer teils geschlossenen Faltengruppe akzentuierte Oberteil ist im Dekolleté spitz nach unten zulaufend geöffnet; die vordere Mittellaht ist von unten her nur bis etwa auf Höhe des Schoßes geschlossen, um das Überziehen des Kleides, insbesondere des engen Oberteils, zu erleichtern. Über der innen mit gehinztem Leinen verstärkten, langen Öffnung des Brustbereichs wurde ursprünglich ein verzierter, dreieckig versteifter Vorstecker als Einsatz angebracht und am Kleiderausschnitt mittels Nadeln fixiert; er verdeckte so die darunter getragene Unterkleidung. Vorstecker konnten aus dem gleichen Gewebe bestehen, teilweise jedoch unabhängig vom jeweiligen Kleid aus Spitzen, Bändern und anderem kostbaren Material und Zierrat. Im konkreten Fall hat sich kein Vorstecker erhalten, so dass offen bleiben muss, ob er aus dem gleichen hellblauen Seidengewebe oder aus anderen Materialien bestand.

Für den korrekten Sitz des Oberteils ist innen ein Leibstück aus Leinen mit Fischbeineinlagen fest eingearbeitet, das in der rückwärtigen Mitte mittels Schnürung angepasst werden konnte. Die vordere offene Mitte ist spitz zugeschnitten und, ebenso wie die rückwärtige Mitte, beidseitig mit Fischbeinstäben stabilisiert sowie mit Lochreihen für die entsprechende Schnürung versehen. Nach dem Anlegen der Unterkleidung – einem langen Leinenhemd und einem Unterkorsett in Form eines separaten Schnürmieders – wurde das Kleid übergezogen und durch die Schnürung an Rück- und Vorderseite in die gewünschte Form gebracht. So erreichte man die ideale Körper-

modellierung mit betont engem Oberteil in Kontrast zum ausladenden Rock, als bewusste Umformung des natürlichen Körpers.

Die glatt eingesetzten Ärmel bedeckten den Oberarm und enden mit in Falten gelegten Aufschlägen in Form von Flügelmanschetten (*»manchettes à raquette«*), die im Deutschen seinerzeit auch »Flossen« genannt wurden (Szeibert 2017, S. 16). Die gesamten Ärmel sind mit gechintztem Leinen gefüttert, die Manschetten zusätzlich mit Papier ausgesteift, um ihnen Stand zu geben. In einer Manschette ist noch die ursprünglich beidseitig eingearbeitete beschwerende Bleischeibe erhalten, die sich auf der Röntgenaufnahme gut abzeichnet (Kat. 1, Abb. 7). Zu den Flügelmanschetten wurden seinerzeit zusätzlich weiße Spitzenmanschetten, so genannte »Engageantes«, kombiniert, die heute verloren sind.

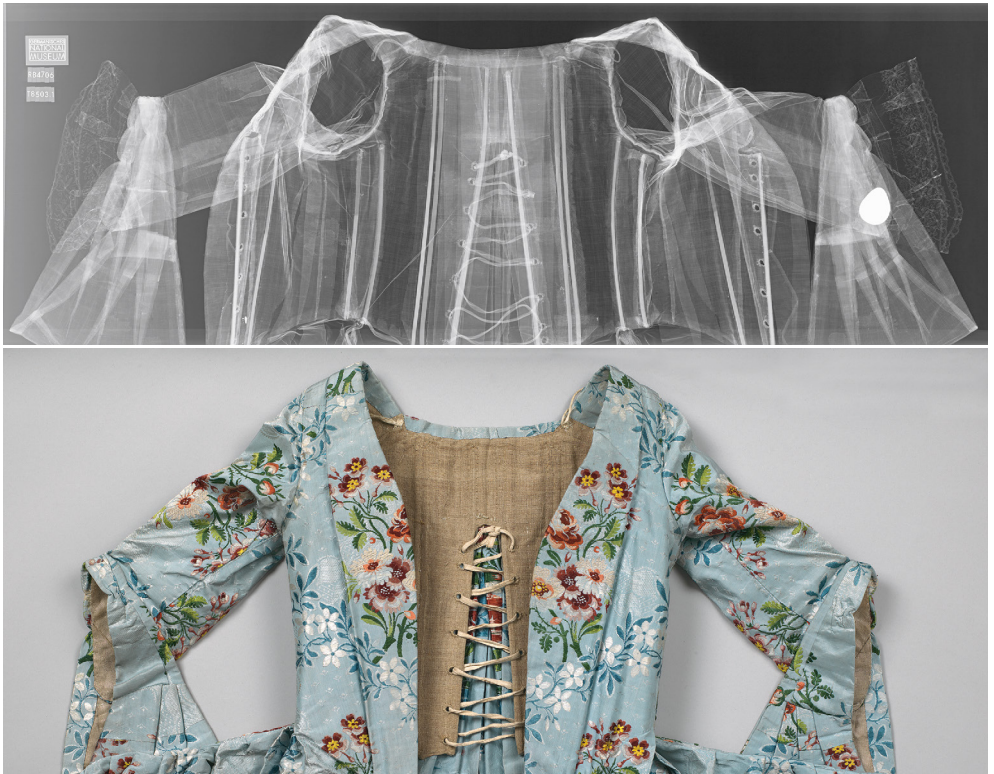
Die eindrucksvolle Rückenfront des Kleides zeigt unter dem rechteckigen Halsausschnitt je vier breite, auf Achselhöhe quer fixierte Falten, die man später umgangssprachlich als Wattaufalten bezeichnete. Die oberen beiden sind bis zur Taille miteinander verbunden, die dritte Falte springt zwischen Achsel und Taille auf, die unterste ist bis zur Taille fixiert und öffnet sich erst dort.

Der in der Taille ausladend ansetzende Rock, der über einem stützenden Reifrock getragen werden musste, ist seitlich in elf unterschiedlich tiefe Falten gelegt. Durch einen an der Innenseite angebrachten Tunnelzug konnte die Rockbreite mittels Bändern zusätzlich variiert werden.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass insbesondere das Kleideroberteil nicht vollkommen symmetrisch verarbeitet wurde. Solche Abweichungen lassen sich häufiger bei handgefertigter historischer Kleidung beobachten; sie könnten ein Indiz für den unregelmäßigen Körperbau der individuellen Kundin sein oder schlicht von einer Unaufmerksamkeit beim Zuschnitt und der Verarbeitung herrühren.

Besonderes Augenmerk legte der Schneider des Kleides dagegen auf die akkurate Nutzung des Gewebes in der hinteren und in der vorderen Mitte, um das Blumenmuster in genauer Abstimmung zu platzieren. So zeigen sich die weißen Blütenranken am oberen Ansatz der rückwärtigen Faltenpartie in perfekter Symmetrie, wenn man von einem geringfügigen Breitenunterschied absieht. Das Gewebe kam in der vorderen und hinteren Mitte links und rechts in versetzter Rapporthöhe zum Einsatz, so dass jeweils ein Blumenbouquet die umgeschlagenen vorderen Kanten des Oberteils symmetrisch in Brusthöhe zierte. Im Rockteil formen die weißen Blütenranken ein geschlossenes Medaillon, in dessen Mitte zwei zueinander gewendete Sträuße erblühen. Der innere Rocksäum ist ringsum mit einem hinten breiteren Streifen aus gechintztem Leinen gefüttert, der an der Stoßkante knapp übersteht, um dem empfindlichen Gewebe zusätzlichen Schutz zu geben.

Wie die erste Beurteilung der Nähfäden nahelegt, ist diese Taille-Andrienne weitestgehend in ihrem originalen Schnitt erhalten. Kleinere Reparaturen aus jüngerer Zeit betreffen den Bereich des Tascheneingriffs, ferner führten eine unsachgerechte Reparatur zwischen Oberteil und Rockansatz sowie eine schadhafte Naht zum Verziehen des Gewebes an der rechten Seite des Kleides.



7–8) Taille-Andrienne, Kat. 1, Röntgenaufnahme des Oberteils, Oberteil

Ungeklärt muss im derzeitigen Bearbeitungsstand ein Detail an der Innenseite des Kleides bleiben: An insgesamt sechs Längsnähten des Rockes sind Eisen- und Messingringe mit durchgezogenen Leinenbändern befestigt, die ein Hochraffen des Rockes ermöglichen. Zwar sind geraffte Röcke in der Mode der 1770er Jahre in Form der »Robe à la polonoise« bekannt, jedoch funktioniert diese modische Neuerung lediglich bei Kleidern, die über einem zusätzlichen Rock getragen wurden, der hier nicht vorhanden ist. Möglicherweise wurden diese Zugbänder erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angebracht. Zu dieser Zeit erhielt das Kleid weitere Ergänzungen: Der Ausschnitt wurde mit einem in Falten gelegten Spitzeneinsatz versehen, und in die Ärmelmanschetten nähte man anstelle der ursprünglichen, wohl verlorenen oder beschädigten Spitzenzier eine maschinengefertigte Spitze ein. Zusätzlich sind mit dem Kleid ein Jabot als Dekolleté-Einsatz sowie ein Paar spitzenbesetzte Halbhandschuhe aus Baumwolle überliefert, die aus der gleichen Zeit wie der Spitzenbesatz datieren. Es ist nicht dokumentiert, zu welchem Anlass das Kleid mit den genannten Details ergänzt wurde. Da der Vorstecker im 19. Jahrhundert wohl bereits fehlte, sah man sich gezwungen, den weiten vorderen Ausschnitt anderweitig zu verdecken. Für die neue Präsentation des Kleides wurden diese späteren Ergänzungen entfernt.

Das hellblaue Seidengewebe

Neben der seltenen Schnittform als Taille-Andrienne beeindruckt an diesem neu erworbenen Seidenkleid das erstaunlich farbfrische und gut erhaltene Obergewebe. Auf hellblauem Seidengrund sind verschiedene Musterelemente in einer Rapporthöhe von 43,5–45 cm eingewebt. Von einer wellenförmig aufsteigenden Blütengirlande mit weißen, fünfblättrigen Blüten und mittelblauen spitzen Blättern zweigen jeweils im unteren Drittel große Sträube aus verschiedenen Blüten in Weiß-, Rosa- und Rottönen ab. Gegenläufig zu diesen bestimmenden Ranken- und Blumenmotiven lässt sich ein etwa 5,5 cm breites, weiß gewebtes Spitzenband mit längsovalen Formen und rautenförmigen Einsätzen erkennen, das dem Muster eine zusätzliche Dynamik verleiht. Zwischen den Blütensträuben und dem Spitzenband füllen Gruppen kleiner weißer Streublumen die Fläche.

Das Seidengewebe ist ein Gros de Tours in abgewandelter Körperbindung, dessen Muster mit Liseré- und Broché-Effekten ausgeführt wurde. Mindestens ein Dutzend verschiedenfarbige Seidenfäden fanden Verwendung, in den Blütenbouquets setzte der Weber zusätzlich cremefarbenes, so genanntes Ondégarn als Zierfaden ein. Solche Gewebe mit komplexer Musterung wurden auf einem Zampelwebstuhl hergestellt, der vom Weber und mindestens einer weiteren Hilfsperson bedient werden musste (vgl. das Kapitel zur Seidenweberei).

Mit Unterstützung des Herbarium Erlangense der Universität Erlangen wurde eine Pflanzenbestimmung versucht; allerdings hielten sich die Musterzeichner nicht immer an die tatsächlichen Naturformen. Die Blütenranken des Kleidergewebes sind dem Echten Jasmin (*Jasminum officinale*), einer Kletterpflanze mit duftenden Blüten nachempfunden. In den Blütensträuben finden sich, mit einigen Abweichungen und Ungenauigkeiten in Details und im Laub, oben eine Primel als Hybrid der *Primula elatior*, in der Mitte eine Rosenblüte und zwei Rosenknospen, unten vermutlich eine Nelkenvariante oder eine Pfingstrose (*Paeonia officinalis*).

Die wesentlichen Musterelemente des Seidengewebes – Wellenranken mit Blütengirlanden, Blumensträube, Spitzenbänder – gehören zu den beliebtesten Textilmustern, die zwischen 1740 und 1775 in sehr großer Variationsbreite in allen europäischen Zentren der Seidenweberei entstanden. Die hochwertigsten, gemusterten Stoffe wurden in Lyon, dem unumstrittenen Zentrum der Seidenweberei dieser Epoche, entworfen und ausgeführt. In Deutschland waren Lyoneser Seiden einerseits bei den niedergelassenen Händlern, oft französischstämmigen Hugenottenfamilien, in großen Städten zu finden. Andererseits boten die Handelsmessen in Frankfurt am Main und in Leipzig regelmäßig ein breites Sortiment neuer Seidengewebe an (vgl. Middell 1999). Weitere nord- und zentraleuropäische Zentren der Seidenweberei mit komplexen Mustern waren Amsterdam und Haarlem (Colenbrander 2013), Krefeld (Rouette 2004) und Berlin (Paepke 2000) sowie Zürich (Pallmert 2000). Eine konkrete Zuordnung erhaltener Seidengewebe auf einzelne Orte und Manufakturen ist nur in seltenen Fällen gelungen (Markowsky 1976).



9-10) Taille-Andrienne, Kat. I, Detail des Gewebes, Vorder- und Rückseite

Das vorliegende Gewebe entspricht mit einer Webbreite von ca. 54 cm zwar den für Lyon dokumentierten Vorschriften zur Gewebebreite von gemusterten Seiden, allerdings wurde dieses Maß auch andernorts hergestellt. Eine weitere Bestimmungshilfe zur Herkunft könnte die an allen Gewebebahnen der Taille-Andrienne innen sichtbare Webkante sein (Kat. 1, Abb. 4): Sie ist in Weiß und Rot längs gestreift und mit 0,7–0,8 cm recht breit im Vergleich zu anderen erhaltenen Webkanten. Bisher ist die geografische Zuordnung verschiedener Webkanten kaum erforscht (Cousin 2000). In den im Vorfeld konsultierten Museumssammlungen (Paris, Lyon, Amsterdam, Berlin, Krefeld) und einer Schweizer Privatsammlung konnten keine direkt vergleichbaren Webkanten ermittelt werden. Zumeist sind sie schmaler; einzig einige in Spanien angesiedelte Seiden wiesen eine ähnlich breite und zweigeteilte Webkante auf.

Ebenso wenig war bislang der konkrete Vergleich mit erhaltenen Geweben erfolgreich (Markowsky 1976, Ausst.Kat. Mailand 1990, Rothstein 1990, Colenbrander 2013). Die publizierten Sammlungen belegen zwar die Beliebtheit des vorliegenden Mustertyps mit geschwungenen Blütengirlanden, Blumenbouquets und Spitzenbändern in den 1750er und 1760er Jahren, zeigen jedoch keine so enge Übereinstimmung, dass eine eindeutige Zuordnung des hellblauen Seidenstoffes an einen bestimmten Entstehungsort möglich wäre.

Am nächsten kommt dem Gewebe des neu erworbenen Kleides ein mittelblaues Seidengewebe, das in einem der wenigen datierten Musterbücher enthalten ist (Victoria and Albert Museum, London, Inv. T.373-1972). Das Buch wurde 1763–1764 in Lyon angelegt und war für den englischen Markt bestimmt. Das auf Folio 33v mit Siegelack eingeklebte Stoffmuster (Abb. 11) ist ein Seidensatin mit Blütengirlande, Blumenbouquets, Spitzenband und Streublumen. Wenngleich der erste Blick eine große Ähnlichkeit mit dem hellblauen Seidengewebe der Nürnberger Taille-Andrienne suggeriert, so stellt sich das Gewebe im Musterbuch, das dem Lyoner Seidenweber Nicolas Brosard (1724-?) zugeordnet werden kann (Miller 2014, S. 256), doch als komplexer, plasti-



11) Musterbuch eines Seidenhändlers, Lyon, 1763–1764, fol. 33v.
Victoria and Albert Museum, London

scher und farbenreicher heraus. Demnach könnte es sich beim hellblauen Seidengewebe entweder um eine schlichtere Variante dieses Gewebeerwurfs aus einer anderen Seidenweberei in Lyon handeln oder um eine Variante, die in einer Manufaktur in Deutschland oder Holland im selben Zeitraum entstanden ist.

Der Erwerb eines solchen Seidengewebes war eine kostspielige Angelegenheit; sein Kaufpreis überstieg die Lohnkosten des Schneiders um ein Vielfaches. Preise von Lyoner Gewebe sind im Londoner Musterbuch mit 11 livres je französischer Elle (ca. 119 cm) als mittlerem Preis angegeben (Miller 2014, S. 17). Bei einem geschätzten Verbrauch von mindestens 12 Metern Gewebe wären die Materialkosten allein bei 110 livres anzusetzen. Im Vergleich: Ein ungelerner Arbeiter in Lyon verdiente im Jahr rund 250 livres, ein Meisterweber rund 600 livres.

Überlieferungsgeschichten von Kleidung

Oberkleidung des 18. Jahrhunderts entstand als Einzelanfertigung für eine bestimmte Person. Üblicherweise wählten und kauften die Kunden den Stoff und die Zutaten selbst, bestellten den Schneider und besprachen die individuellen Wünsche. Alle Besonderheiten in Schnitt, Details der Verzierung, Abweichungen von der üblichen Silhouette ergaben sich aus dieser engen Zusammenarbeit von Kunde und Schneider (vgl. das Kapitel zu Modemetiers). Man kann davon ausgehen, dass auch die neu erworbene Taille-Andrienne aus hellblauem Seidengewebe auf diese Weise entstanden ist.

Geschichten von lange in Familienbesitz aufbewahrter Kleidung sind häufig in ihrem Kern mit der ursprünglichen Realität verbunden. Allerdings können Überlieferungsfehler entstehen, lückenhafte Erinnerungen die Geschichte verfälschen oder erfundene Anekdoten dazu kommen. In der kulturgeschichtlichen Forschung wird versucht, überlieferte Spuren zu sichern, sie kritisch zu hinterfragen, in größere Zusammenhänge einzuordnen und daraus mögliche Erzählstränge zu rekonstruieren (Mida/Kim 2015). Da diese Vorgänge nur mittels breiter Kontextforschung, intensiver Archivstudien und historischer Quellenanalyse über einen längeren Zeitraum zu einem plausiblen Ergebnis führen, können im Rahmen der vorliegenden Publikation lediglich erste Vermutungen formuliert werden, deren Tragfähigkeit durch spätere wissenschaftliche Forschungen nachzuweisen bleibt.

Warum wurden ein großes Seidenkleid und ein Reifrock mit Fischbeinversteifung in einer privaten Familie im mitteldeutschen Raum mehr als 250 Jahre lang aufbewahrt? Gerne würde man wissen, ob es ursprünglich mehr Kleidung des 18. Jahrhunderts gab, die im Lauf der Zeit aus unterschiedlichen Gründen dezimiert wurde. Pelz und Wolle können Opfer von Mottenbefall werden, Leder und Seide wird brüchig, Leinen und Baumwolle vergilben. Großflächige Gewebestoffe wurden nicht nur in Notzeiten einer Zweitnutzung zugeführt, sondern häufig für textilen Altarschmuck an die Kirche gestiftet. Und nicht zuletzt landete manches historische Kleidungsstück in der Faschingskiste, wurde zerschnitten, umgearbeitet, ergänzt und als Verkleidung genutzt.



12) Anna Magdalena Braun: Dame in Andrienne mit Sommermantel, 1773, Kat. 3

Es mag in jeder Generation unterschiedliche Gründe gegeben haben, warum just das hellblaue Seidenkleid und der rote Reifrock weiter aufgehoben und vererbt wurden. Ob diese beiden Stücke ursprünglich füreinander und gleichzeitig angefertigt und von derselben Person zusammen getragen wurden – auch wenn der Reifrock insgesamt etwas weniger ausladend ist als der Kleiderrock –, lässt sich heute nicht mit Gewissheit sagen. Sie sind nach stilistischer Analyse beide in den Jahren um 1760 entstanden. Die ungewöhnliche Farbigkeit des zyklamroten Seidengewebes des Reifrocks könnte mit dem Rosenmuster des Kleidergewebes abgestimmt sein. Es spricht vieles für eine gemeinsame Provenienz; nicht zuletzt legt gerade die lange Verwahrung eben dieser beiden Objekte in der Familie deren ursprüngliche Einheit nahe.

Als Ausgangspunkt des Aufbewahrens von Kleid und Reifrock möchte man an die ursprüngliche Trägerin denken, die eines Tages entschieden hat, diese Kleidungsstücke nicht weiter zu tragen. Sie ließ das Kleid nicht an neue Modelinien oder an ihre eigene veränderte Figur anpassen, sondern bewahrte beide Teile vermutlich in einer Truhe auf. Die nächsten Generationen hoben beide Objekte vielleicht aus Pietät und im Gedenken an die Mutter oder Großmutter auf. Getragen wurden Kleid und Reifrock in den Jahren zwischen 1790 und 1850 gewiss nicht, denn die aktuelle Kleidermode unterschied sich vollkommen von der Silhouette der Rokokomode. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erfreuten sich die Formen des 18. Jahrhunderts im sogenannten »Zweiten Rokoko« neuer Beliebtheit; kreisrunde und ovale Rockformen, über einem als Krinoline bezeichneten Reifrock getragen, wurden modern. In dieser Zeit entdeckte man das Kleid vermutlich wieder. Wie oben beschrieben, wurde es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit neuer Spitzengarnitur und weiteren Accessoires ver-



13) Johann Christoph Schmidhammer: Damen in Andrienne-Kleidern, um 1740, Kat. 4

sehen. Fraglich bleibt allerdings, ob das hellblaue Seidenkleid als festliche Abendgarderobe diente oder doch eher für einen Kostümball.

Aufbewahrt wurden Kleid und Reifrock in einem Koffer, der wohl ebenfalls aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert stammt; die als Schutz eingelegten Zeitungsseiten datieren zum einen von 1893, zum anderen von 1954. Die eingelegten Mottenpulver-Packungen dürften ebenfalls den 1950er Jahren zuzuordnen sein. Aus diesen Jahren hat sich in der Familie ein Glasplatten-Negativ mit der Taille-Andrienne erhalten, getragen von einem halbwüchsigen Mädchen in einem blühenden Garten. In dieser heute nicht näher bestimmbar Situation scheint das sorgsam bewahrte Erbstück zum letzten Mal angezogen worden zu sein.

Die Familienüberlieferung zur Taille-Andrienne

1994 hat Claus Petzold in Magdeburg die ihm bekannte Familienüberlieferung zum Seidenkleid wie folgt zusammengefasst: »Dieses Kleid ist nach einer nicht bewiesenen Familienüberlieferung von einer Vorfahrin auf Schloß Hartenfels getragen worden und hat sich über die Familie Bormann auf die Familie Metzdorf – meine Großmutter Luise Metzdorf – vererbt. Als Rokoko-Kleid müßte es also in der Mitte des 18. Jahrhunderts getragen [worden] sein. Hartenfels bei Torgau war zeitweilig Residenz der sächsischen Kurfürsten, und es wäre schon möglich, dass von unseren in Sachsen tätigen Pastorenvorfahren, eine Frau oder Tochter, in einem solchen Prunkkleide auf dem Schloß war, oder dort Dienst als Ehrendame tat, oder ganz einfach das Kleid dort geschenkt bekommen hat.

Meine Hypothese ist, dass unsere Vorfahrin Mauritia, Luise Juliane Eck, geboren um 1734 und verheiratet mit dem Pastor Joh. Christian Uschmann aus Zahna, dieses Kleid besessen und getragen hat, denn der seltene Vorname Mauritia deutet auf den Herzog Moritz des Herzogtums Sachsen-Naumburg-Weitz, dem bis zu seinem 1718 erfolgten Tode die Grafschaft Henneberg mit Amt und Stadt Schleusingen gehörte, wo die Ecks Pastoren waren und die Mauritia Eck vermutlich in Albrechts geboren worden ist und zu Ehren des Landesherren Moritz Mauritia getauft wurde. Das würde zeitlich und den Umständen nach am besten passen.«

Diese beiden Absätze bieten den Einstieg für die Spurensuche nach der ursprünglichen Trägerin der Taille-Andrienne. Ausgehend von den genannten Namen und Orten sowie anhand eines von der Familie zur Verfügung gestellten Stammbaums wurde versucht, die biografischen Daten zu überprüfen beziehungsweise zu vervollständigen. Die Recherchen der bisher befragten Kirchenarchive ergeben ein deutlicheres Bild der familiären Situation der genannten Mauritia.

Ihr Taufname lautete Juliana Luise Mauritia Eck; geboren wurde sie 1739 in Albrechts (Suhl, Thüringen). Die Eltern lebten dort seit 1735; der Vater Johann Ludwig Eck (1702–1741) war Pfarrer in Albrechts, wie bereits sein Vater und sein Großvater. Die Mutter Johanna Sophia Freßdorf hatte in den kurzen Ehejahren mit Johann Ludwig Eck zwischen 1734 und 1739 drei Töchter zur Welt gebracht, die jüngste war Juliana Luise Mauritia.

Nach dem Tod des Vaters 1741 heiratete die verwitwete Mutter 1750 ein zweites Mal in Kemberg, und zwar Pfarrer Johann Georg Beutner (1713–1773), der im Nachbarort Rotta tätig war, 1752 nach Seegrehna, heute ein Ortsteil von Wittenberg, versetzt wurde und dort bis 1759 Pfarrer blieb. Juliana Luise Mauritia war 13 Jahre alt, als ihre Mutter mit dem Stiefvater und den Mädchen nach Seegrehna zog. In Seegrehna fand Mauritas eigene Hochzeit am 11. Januar 1757 statt, wo sie Johann Christian Uschmann (um 1720–1774) heiratete, damals Diakon, ab 1760 bis zu seinem Tod Oberpfarrer in Zahna. Zwischen Dezember 1757 und Mai 1768 brachte sie in Zahna insgesamt sechs Kinder zur Welt. Alle sind in den Kirchenregistern als getauft eingetragen. Von den fünf Töchtern und einem Sohn erreichten nur drei das Erwachsenenalter, während drei Säuglinge 1758, 1759 und 1764 nach wenigen Monaten Lebenszeit verstarben.

Die Kenntnis dieser hier zusammengefassten Daten ist die Voraussetzung für die weiter unten aufgelöste Frage, ob das erhaltene Seidenkleid tatsächlich von Juliana Luise Mauritia Eck getragen worden sein kann.

Der zweite Anhaltspunkt im eingangs zitierten Text ist die tradierte Überlieferung, dass das Kleid auf Schloss Hartenfels getragen worden sei. Torgau hatte 1694 nach dem frühen Tod des Kurfürsten Johann Georg IV. von Sachsen (1668–1694) allerdings die Hofhaltung verloren, die letzte nachgewiesene Festlichkeit fand 1711 zur Vermählung des russischen Kronprinzen Großfürst Alexej (1690–1718) mit der braunschweigischen Prinzessin Charlotte Christine (1694–1715) dort statt. 1717 wurde Torgau zur Garnisonsstadt. Im Siebenjährigen Krieg (1756–1763) hat die Stadt schwer gelitten: »Die Nähe Preußens bekam Torgau im Siebenjährigen Krieg hart zu spüren, als es sofort bei Kriegsausbruch von preußischen Truppen besetzt, mit einer Kriegskontribution

belegt und befestigt wurde. [...] Für die ganze Kriegsdauer diente Torgau den Preußen als Hauptstützpunkt an der mittleren Elbe. 1759 brannten sie die Vorstädte nieder, um sich besser gegen die herangerückte Reichsarmee verteidigen zu können, mußten die Stadt aber doch dem Feind überlassen und abziehen, bis sie mit Verstärkung zurückkehrten und sich ihrer wieder bemächtigen konnten. [...] Als der Hubertusburger Friede im Jahre 1763 den Krieg beendete, war der Wohlstand der Torgauer Bürger vernichtet, die Stadt verschuldet, das Schloß verkommen und die Brücke zerstört.« (Findeisen/Magirus 1976, S. 34). Im Schloss selbst war das preußische Feldkriegsdirektorium und Lazarett eingerichtet worden. Gemäß diesen Fakten kann es als sehr unwahrscheinlich gelten, dass das erhaltene Seidenkleid tatsächlich mit Schloss Torgau in Verbindung gebracht werden kann.

Hypothesen zur Entstehungsgeschichte des Seidenkleides und offene Forschungsfragen

Wie im ersten Teil ausführlich dargestellt wurde, weisen die kleidungs- und textilhistorischen Analysen nach dem derzeitigen Wissenstand auf eine Entstehungszeit um 1760. Wenn die Stilanalyse mit den biografischen Daten der vermuteten Trägerin des Kleides zusammengebracht wird, ergibt sich die bedenkenswerte Option, im hellblauen Seidenkleid das Hochzeitskleid der Juliana Luise Mauritia Eck zu sehen.

Brautkleider des 18. Jahrhunderts waren – entgegen späteren Gepflogenheiten – niemals weiß, sondern entsprachen dem allgemeinen Typus eines Festkleides aus gemustertem Seidengewebe (Zander-Seidel 2002, S. 195). Je nach gesellschaftlichem Stand der Person konnte der verwendete Stoff reichhaltig mit Metallfäden durchwirkt oder, wie im vorliegenden Beispiel der Taille-Andrienne, aus farbig gemusterter Seide gearbeitet sein.

Juliana Luise Mauritia heiratete 1757, was mit der stilistischen Datierung der Kleidersilhouette gut übereinstimmt. Sie war damals in ihrem 18. Lebensjahr – zu diesem jugendlichen Alter passen die geringe Taillenweite und die schmalen Ärmel des Kleides.

Weiter unterstützt wird diese Hypothese dadurch, dass das Kleid das einzige ist, das über die lange Zeit von mehr als 250 Jahren im Familienbesitz weitergegeben wurde. Brautkleider zählen zu den am häufigsten aufbewahrten Kleidungsstücken vergangener Jahrhunderte, da mit ihnen nicht nur materielle, sondern insbesondere emotionale Werte verbunden waren.

Ein Gegenargument könnte in der oben vorgeschlagenen Datierung des hellblauen Seidengewebes gesehen werden, die aufgrund eines ähnlichen Musters in einem erhaltenen Musterbuch von 1763 erfolgte. Hier müssen künftige Forschungen versuchen, eine genauere Chronologie der erhaltenen broschierten Seidengewebe mit Wellenbandmuster zu erstellen und somit mehr Klarheit für eine exaktere Datierung zu erhalten.

Wenn das vorliegende Kleid als Hochzeitskleid der Pastorentochter Juliana Luise Mauritia Eck von 1757 angenommen wird, stellen sich eine Reihe weiterer Fragen, die hier nur angerissen und künftig erforscht werden sollen. Wie kommt eine Pastoren-

tochter im kleinen Ort Seegrehna in der Nähe von Wittenberg zu einem derart luxuriösen Brautkleid aus kostbarem Seidenstoff? Hat ihre Mutter mit ihr einige Zeit vor der Hochzeit eine Fahrt nach Leipzig oder Berlin unternommen, um bei den dortigen Händlern diesen Stoff zu erwerben? Hatte Juliana Luise Mauritia Eck nach dem Tod des Vaters ein Erbteil erhalten, das eine solche Ausgabe ermöglichte? Ist ein Testament von ihrem Vater, Pfarrer Johann Ludwig Eck, zu finden, das Angaben über die Erbmasse für die drei Töchter enthält? Oder war das hochmodische hellblaue Seidengewebe ein Geschenk einer wohlhabenden Person an die Pastorenfamilie? Wo wurde anschließend der richtige Schneider gefunden, der das Kleid nach den Regeln der Kunst zuschneiden und nähen konnte? Sind im nahe gelegenen Wittenberg entsprechende Schneider nachzuweisen? Sind dort möglicherweise Zunftarchive vorhanden, die Auftragsbücher von Schneidern beinhalten?



14) Taille-Andrienne, um 1760, Kat. 1, Ärmelmanschette

Weiterhin müsste allgemeiner danach gefragt werden, welche Kleiderkonventionen für Eheschließungen innerhalb der protestantischen Kirche zur Mitte des 18. Jahrhunderts galten. Durfte sich die Braut – ähnlich wie eine bürgerliche Braut – im Seidenkleid zur Hochzeit präsentieren? Die lokalen Kleiderordnungen galten grundsätzlich nicht für den Adel und den geistlichen Stand, folglich müssten entsprechende Regularien von den Kirchen direkt herausgegeben worden sein. Anzunehmen ist, dass die standesgemäße Garderobe der weiblichen Familienangehörigen von Pfarrern für bestimmte Anlässe durchaus aus Seidengeweben, allerdings ohne kostspielige Metallfäden, gefertigt werden durfte.

Ein weiteres Forschungsdesiderat gilt der Ermittlung und Untersuchung von Porträts protestantischer Familien, insbesondere der Frauenporträts. Dabei müssten die entsprechenden Biografien ebenso wie die konkreten Lebensverhältnisse berücksichtigt werden, um die dargestellte Kleidung richtig einzuschätzen. Entscheidend waren ferner die jeweiligen Trageanlässe wie private Situation oder Festtag, die maßgeblich die gebräuchlichen Kombinationen von Kleidung und Accessoires bestimmten.

Wenn sich durch künftige Recherchen herausstellen sollte, dass die Hypothese des Hochzeitskleides von 1757 der Überprüfung nicht standhält, wäre ein zweiter Ansatzpunkt bei der oben vorgenommenen Datierung des verwendeten Seidengewebes auf 1763 zu suchen. Hier ließe sich als Entstehungsanlass für das Seidenkleid auf eine bedeutende zeitgeschichtliche Aktualität verweisen, nämlich die Feierlichkeiten im Nachgang zum Frieden von Hubertusburg, der im Februar 1763 den Siebenjährigen Krieg beendete. Sachsen hatte während des Krieges als von Preußen besetztes Gebiet einerseits in der Zivilbevölkerung hohe Verluste erlitten, andererseits auch unter Plünderungen und Kontributionszahlungen zu leiden gehabt. Wittenberg und viele Orte der Umgebung waren niedergebrannt und schwer in Mitleidenschaft gezogen worden.

Es ist schwer einschätzbar, ob Juliana Luise Mauritia Uschmann, geborene Eck, als Pfarrersfrau in Zahna bei Wittenberg 1763 oder kurz danach die Gelegenheit hatte, ein hochmodisch gemustertes Seidengewebe zu erwerben, um sich das entsprechende Kleid anfertigen zu lassen. Sie hatte nun bereits vier Schwangerschaften hinter sich und war 24 Jahre alt. 1764 starb ihr viertes Kind Juliana Eleonora Sophia, wodurch eine weitere Trauerzeit begann, die in entsprechend gedeckter und schlichter Kleidung ihren Ausdruck zu finden hatte.

Schlussendlich muss als weitere Variante auch in Erwägung gezogen werden, dass die Zuschreibung des Seidenkleides an Juliana Luise Mauritia Eck schlicht ein Fehler in der Familienüberlieferung ist. Dann wären weitere genealogische Forschungen durchzuführen, um andere, zeitgleich lebende Frauen der jeweiligen Familienzweige und deren Lebensumstände zu ermitteln.

VERWENDETE LITERATUR

Zedler 1732–1754. – Corvinus 1773. – Findeisen/Magirus 1976. – Markowsky 1976. – Rothstein 1990. – Middell 1999. – Sammler 1999. – Paepke 2000. – Pallmert 2000. – Rouette 2004. – Colenbrander 2013. – Ausst.Kat. 2014. – Mida/Kim 2015. – Gorguet Ballersteros 2017.



15) Reifrock, um 1760, Kat. 2

DER REIFROCK

Reifrock oder Reifenrock, fr. Jupe de baleine, ist ein mit Fischbeinreifen oder Rohr weit ausgespannter und ausgedehnter Rock, insgemein von Glanzleinwand, zuweilen auch von Taffet oder Gros de Tour, mit Tressen, Lahn, oder Leder besetzt, [...] der noch itzt bey Hofe gewöhnlich ist, und der auch im gemeinen Leben unter Frauenzimmern vom Mittelstande, ja so gar unter den bürgerlichen itzt wieder aufzukommen anfängt. Die Reifröcke gehen wie eine Wiege im Schwunge, und haben an der Seite gleichsam Bänkgen oder Pauken; vorn sind sie eingebeugt, wie türkische Trommeln. Die Vernünftigen von beiden Geschlechtern haben von je her einen Groll wider diese unnatürliche und beschwerliche Tracht gehabt, die vermuthlich nur erfunden worden ist, die Fehler im Wuchs eines Frauenzimmers zu verbergen.

Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 283f

Kein Bestandteil der Damenkleidung des 18. Jahrhunderts war unter Zeitgenossen stärker umstritten und umkämpft als der Reifrock. Der weite ausgesteifte Unterrock, der die verschiedenen Kleidersilhouetten des Rokoko formte, forderte Moralisten in Kirche und Politik zu Widerspruch und Kritik heraus. In England, Deutschland und Frankreich erschienen unzählige kritische Texte sowie satirische Druckgrafiken, die gegen diese Mode angingen und gleichzeitig zur noch größeren Verbreitung des Reifrocks beitrugen. Vermutlich hätte das 18. Jahrhundert ohne die Reifrockmode und deren Auswüchse eine andere gesellschaftliche Entwicklung genommen.

Im Germanischen Nationalmuseum sind mehr als ein Dutzend unterschiedliche Reifröcke des 18. Jahrhunderts erhalten – ein Bestand, der weltweit einmalig sein dürfte. Im Folgenden wird zuerst der gemeinsam mit dem hellblauen Seidenkleid neu erworbene Reifrock vorgestellt, der nach bisheriger Kenntnis zu den äußerst raren Exemplaren in Seide zählt. Anschließend werden zur Verdeutlichung der verschiedenen Formen zwei weitere ausgesteifte Unterröcke – ein »Großer Reifrock« sowie die ebenfalls selten erhaltenen Poschen – beschrieben.

Der aus zyklamrotem Seidengewebe – in Atlasbindung mit rotem Kettfaden und altrosa-beigem Schussfaden – gefertigte Reifrock T 8504 (Kat. 2) ist mit seinen zwei parallelen, queroval geformten Aussteifungen in der Terminologie des 18. Jahrhunderts als »Kleiner Reifrock«, »Springrock« oder »Hans« zu bezeichnen (Reinhard 1757, 2. Teil, S. 74–75). Diese etwa knielange Form unterstützt das darüber getragene Kleid insbesondere im Hüftbereich, wofür oberhalb der ersten Reifenreihe schräg nach außen verlaufende, halbkreisförmige Aussteifungen eingearbeitet sind, die das Gewicht des Kleiderocks auffangen. Breite Tascheneingriffe – auf einer Seite mit einer gelben Ein-

fassung – erlauben der Trägerin den Durchgriff in die darunter üblicherweise eingebundenen separaten Stofftaschen. Der Verschluss in der Taille ist mit einem Tunnelzug aus graubraunem Leinen und einem Leinenband flexibel ausgeführt und ermöglichte die Anpassung an den jeweiligen Taillenumfang. Ein rückwärtiger Schlitz bis zum ersten Reif erleichtert das An- und Ausziehen. Alle innen angebrachten Aussteifungen des Reifrocks bestehen aus Fischbeinstäben in verschiedener Dicke und Breite, die in einen rosafarbenen Leinentunnel eingeführt sind, der in der Mitte durch eine Längsnaht in zwei schmale Röhren geteilt ist. Die einzelnen Fischbeinstangen sind 5 mm breit und 1–2 mm stark, weshalb mehrere Stangen in einer Röhre liegen, um eine ausreichende Stabilität zu erzielen. Die jeweiligen Enden der Versteifungen sind zusätzlich mit hellem Leder oder Leinengewebe verstärkt und mit starken Leinenfäden miteinander vernäht. An allen Reifen sind innen jeweils Bänder angenäht, insgesamt drei Paare, mit deren Hilfe die Form des Unterrocks enger oder weiter variiert werden konnte.

Die ursprüngliche Silhouette dieses Reifrocks ist durch Verformungen der untersten Reifenreihe, möglicherweise ein Liegeschaden, etwas aus der Fassung geraten. Insgesamt scheint dieser ausgesteifte Unterrock gerne und viel genutzt worden zu sein, was sich an einer Reihe kleinerer Reparaturen erkennen lässt. Außen ist die Beanspruchung des Seidengewebes vor allem im Bereich der parallelen Fischbeinreifen durch das Ausbrechen der roten Seidenfäden deutlich sichtbar. Verschiedene Nahtspuren im oberen Bereich deuten auf frühere Umarbeitungen hin, deren genauere Untersuchung erst erfolgen wird.



16-17) Reifrock, um 1760, Kat. 2, Röntgenaufnahmen von oben bzw. von vorne

Der Reifrock T 3073 (Kat. 5) gehört in die Kategorie der »Großen Reifröcke«, die gemäß zeitgenössischen Quellen aus mindestens vier nach unten hin größer werdenden Reifen bestehen (vgl. Zander-Seidel 2002, S. 47) und deutlich länger als die »Kleinen Reifröcke« sind. Sie waren im frühen 18. Jahrhundert rund geformt, zur Jahrhundertmitte nahmen sie eine querovale Form an und wurden »panier à coudes« (Ellbogen-Reifrock) genannt, denn auf den fast waagrechten seitlichen Hüftpolstern fanden die Unterarme eine bequeme Ablage. Im französisch geprägten Hofzeremoniell der meisten europäischen Höfe war dieser Reifrocktypus obligatorisch und ersetzte die vorher übliche kegelförmige Rocksilhouette der spanischen Hofmode.

Der untere Umfang dieses Reifrocks, der das Kleid schräg nach außen abstützt, beträgt rund dreieinhalb Meter. Er ist aus vier hellen, mehrfach gestückten, gehintzten Leinenbahnen zugeschnitten, deren Webbreite 87 cm beträgt. Die Versteifungen aus etwa 1 cm breiten, paarig übereinander angeordneten Fischbeinstäben sind in Tunnel eingenäht. Die meisten Nähte wurden außen mit einer hellblauen Paspel zusätzlich betont. Ähnlich wie beim roten Reifrock sind oben breite Taschendurchgriffe zu sehen; der Taillenverschluss ist beidseitig mit Metallhaken und -ösen ausgeformt.

Als Demi-Panier oder Poschen (T 2479, Kat. 6), abgeleitet vom französischen Wort »poche« (Tasche), bezeichnete man die ausgesteiften Hüftgestelle, die in den 1770er und 1780er Jahren als formende Unterkleidung anstelle des Reifrocks umgebunden wurden (Zander-Seidel 2002, S. 47). Wiederum aus hellem Leinen und Fischbein gefertigt, gaben sie dem darüber getragenen Kleid eine ähnliche Silhouette wie der kleine Reifrock. Diese in England als »pocket hoops« (Ausst.Kat. New York 2015, S. 118) bezeichnete Konstruktion galt als bequem zu tragen; zugleich konnte die Trägerin in den innen eingenähten Taschen Handschuhe und weitere Accessoires unterbringen.

Die Herstellung von Reifröcken, die wohl zumeist als Konfektionsware mit flexibler Taillenweite zugeschnitten und genäht wurden, lag in den Händen spezialisierter Werkstätten und Schneiderateliers. Den Vertrieb heimischer wie auch importierter Stücke übernahmen die lokalen Galanteriewarenhändler. Aber auch die großen Warenmessen in Leipzig und Frankfurt am Main galten als Umschlagplätze für die jeweiligen Neuheiten, wie Carl Günther Ludovici im Lexikon der Kaufleute ausführte (Ludovici 1767, Bd. 2, Sp. 1932–1935; und Ludovici 1767, Bd. 4, Sp. 1129).

Vielfältig sind die Legenden, die sich um den Ursprung des Reifrocks im frühen 18. Jahrhundert ranken. In der ausführlichen Zitatensammlung zum Reifrock, 1954 von Norah Waugh vorgelegt, sind zahlreiche englische Textquellen aufgenommen, denen zufolge die ausgesteiften Unterröcke dort gegen 1710 bereits weit verbreitet waren. Für einen englischen Ursprung spricht auch, dass die ersten satirischen Texte gegen den Reifrock im Dezember 1709 in der Zeitschrift »The Tatler« erschienen. In Frankreich wurden erst verhältnismäßig spät, nämlich nach 1715, die ersten Fischbein-Unterröcke getragen; ein Grund dafür könnte die Isolierung Frankreichs im Spanischen Erbfolgekrieg sein, der bis 1714 andauerte. Nach heutigem Wissensstand gelangte die Reifrockmode von England aus gegen 1712 zunächst nach Deutschland und erreichte einige Jahre später Frankreich. Der Reifrock ähnelte zu Beginn einer Kuppel oder



18) Großer Reifrock, um 1750, Kat. 5

Glocke, zur Jahrhundertmitte hin wurde seine Form zur Ellipse abgeflacht. Die unterschiedlichen Typen wie »Großer« und »Kleiner Reifrock«, Hüftgestelle und andere Hilfsmittel zur Erzielung der gewünschten Silhouette existierten wohl eher gleichzeitig als nacheinander, um für verschiedene Trageanlässe und Kleiderkombinationen eingesetzt zu werden.

Der Reifrock ist in seiner Zeit äußerst kontrovers aufgenommen worden; tatsächlich war er das am meisten diskutierte Kleidungsstück der Damengarderobe des Rokoko. Nahezu alle Kleiderordnungen dieser Epoche verboten den Dienstboten das Tragen von Reifröcken, so etwa ein Nürnberger Gesetzestext von 1741 (Zander-Seidel 2002, S. 48) und das Sächsische »Mandat wieder den [sic] Kleider-Pracht« von 1737, in dem Herzog Friedrich von Sachsen explizit die »Frauen von Gemeinen Bürgern, Handwerksleuten, Gesellen, Dienstboten und Soldaten-Frauen« sowie die Bäuerinnen und Mägde ansprach: »[...] denenselben anbey die halbseidene und andere Zeuge welche nicht innerhalb Landes verfertigt, [...] ferner die Fischbein- und dergleichen Reiff-Röcke, [...] gänzlich verbothen seyn.« (Mandat 1737, S. 3).

Für die klar strukturierte Ständegesellschaft des 18. Jahrhunderts war modische Kleidung ein wichtiges Abgrenzungsmittel, das auf den ersten Blick die Unterscheidung zwischen Herrschaft, Bürgern und Dienstboten ermöglichen sollte. Die tatsächliche Kleiderpraxis setzte sich offenbar regelmäßig über die schriftlichen Verbote

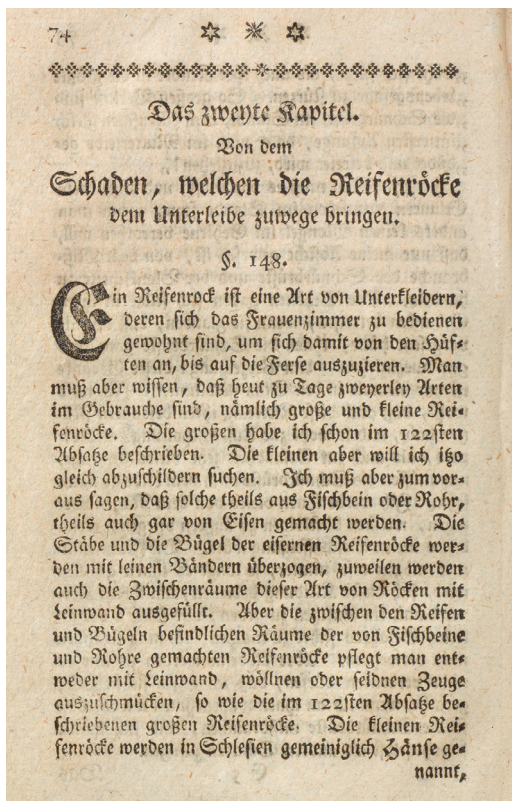
hinweg, so dass eine stete Erneuerung der Gesetzestexte nötig war. 1750 wurde den Dienstmädchen in Leipzig erneut das Tragen von Reifröcken bei verschärften Strafen untersagt (Zander-Seidel 2002, S. 48). Als unmittelbare Reaktion auf dieses Verbot erschien im selben Jahr ein satirisches Pamphlet mit dem Titel »Das mit Leid und Klagen angefüllte Gespräch zweyer Leipziger Jungemägde Hanngen und Liesgen über die Ablegung des commoden und fast unentbehrlichen Reifen-Rocks.« Satiren, im 18. Jahrhundert eine beliebte Literaturform und Zeugnis der hochentwickelten Debattenkultur dieser Epoche, verfolgten neben ihrem Unterhaltungswert fast immer didaktische Ziele: Sie animierten zur Selbstbesinnung und zielten auf die Besserung der moralisch-gesellschaftlichen Verhältnisse, schlussendlich auf eine Nobilitierung des gesamten Menschen und seiner Lebensbedingungen. Der anonyme Text von 1750 enthält in amüsanter Dialogform die von den Befürworterinnen vorgebrachten Argumente für den Reifrock: Dieser leichte Unterrock erhöhe die Beinfreiheit und erleichtere somit das Gehen, außerdem sei er im



19) Zwei Poschen, um 1770, Kat. 6

Sommer kühler zu tragen als andere Unterröcke – und helfe den Mägden, eine Schwangerschaft lange zu kaschieren. Der Text enthält auch interessante Informationen über das Preisspektrum: Das damalige Reifrock-Verbot für Dienstmägde führte zu einem Überangebot gebrauchter Reifröcke beim Altkleiderhändler, der nur noch 8 Groschen für einen einfachen Reifrock anbot, obgleich dieser mindestens den dreifachen Wert hatte. Die zweite Magd besaß dagegen einen hochwertigen Rock im Wert von acht Talern, den sie niemals verkaufen wollte. Er bestand aus amerikanischem Zitz als Überzug, dickem Fischbein, einer vom Dienstherrn geschenkten Goldtresse und einer Rüsche aus gezacktem Gros-de-Tours-Gewebe eines Amsterdamer Kaufmanns als Dekoration.

Die erste kritische Publikation gegen den Gebrauch von Reifröcken war bereits im September 1713 zur Leipziger Michaelismesse unter dem Titel »Curieuse Gedanken, über die also genannten Contusche und Reiffen-Röcke« erschienen. Der schmale Band verkaufte sich offensichtlich sehr gut, weshalb er 1717 bereits in dritter Auflage erschien. Der anonyme Autor gliederte seine Kritik in drei Hauptstränge: den generellen Vorwurf gegen die »Liebe zur Neuerung«, also gegen das eigentliche Movens jeder modischen Veränderung, die nun vor allem den Frauen angelastet wurde. Das zweite Argument zielte gegen den enormen Platzbedarf der Frauen in Reifröcken. Der Autor klagte, dass die Türen der Häuser nicht breit genug seien, dass bald die Gassen erweitert und die Städte größer gebaut werden müssten! Weitere Probleme entstünden



20) Christian Tobias Ephraim Reinhard:
Satyrische Abhandlung von den Krankheiten der
Frauenspersonen, 1757, Kat. 7

beim Einstieg in Kutschen sowie in den Kirchen, wo jede Frau nun mindestens 3 Sitzplätze auf einer Kirchenbank benötigte. Diese letzte Kritik richtete sich gegen die vorgebliche Gotteslästerlichkeit dieser neuen Mode. Der dritte und wichtigste Punkt betraf die größte aller Bedrohungen, nämlich die mit dem Reifrock verbundenen moralischen Gefahren. Einerseits mache der Reifrock die Frauen sexuell zu attraktiv, denn er betone die untere Hälfte des Körpers, schwinde beim Gehen verführerisch aus und vereinfache durch seine ausgestellte Form den praktischen Zugang zum Vergnügen. Zugleich ermögliche seine Glockenform, Schwangerschaften zu verbergen; man nannte ihn deshalb scherzhaft eine »Sündendecke«. Andererseits gewähre der Reifrock nach Ansicht der Ehemänner respektive Väter den Frauen vorher unbekannte, sexuelle Freiheiten und eine gewisse Unabhängigkeit, denn nun konnte jede Frau ihre Privatsphäre individuell bestimmen. Die weite Rockform ermögliche es der Frau unerwünschte Männer auf Abstand halten, andererseits könne sie leicht ihre Füße und oder gar Beine zeigen, wenn sie das wünsche.

Eine andere Ausrichtung findet sich in Christian Tobias Ephraim Reinhard's (1719–1792) Traktat

mit dem Titel »Satyrische Abhandlung von den Krankheiten der Frauenspersonen, welche sie sich durch ihren Putz und Anzug zuziehen«, das 1756 und 1757 in zwei Teilen erschien (Kat. 7). Der preußischer Heilarzt Reinhard listete verschiedene Gefahren und körperliche Beeinträchtigungen auf, die das Tragen des Reifrocks mit sich bringe: er schlage mit seinen harten Reifen gegen Knie und Knöchel, die abgeflachten oberen Reifen drückten auf die inneren Organe. Bei Wind habe die Trägerin Schwierigkeiten ihr Gleichgewicht zu halten, bei Kälte zöge sie sich Unterleibschmerzen zu. Seine Kritik richtete sich insbesondere gegen die großen Reifröcke, deren Gewicht so stark auf den Hüften laste, dass der gesamte Körper nachteilig beeinflusst würde.

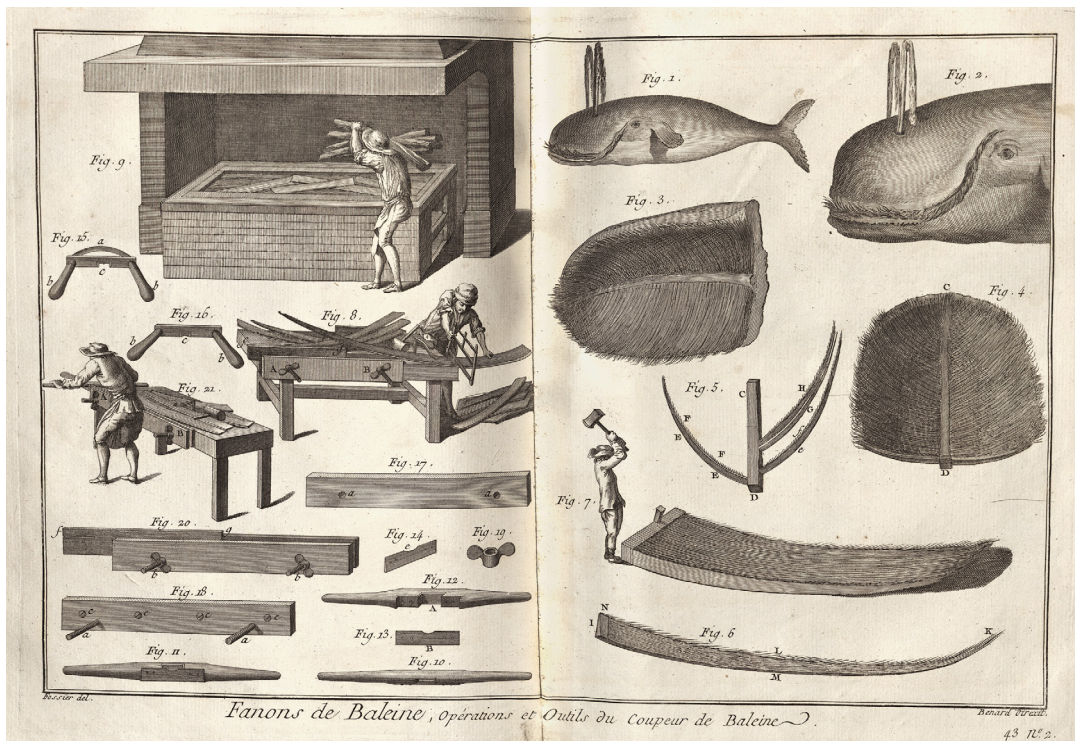
Als Reaktion gegen die übermäßig großen Reifröcke sind auch die um 1750 als populäre Flugblätter herausgebrachten Druckgrafiken zu sehen. Sie führen das vorgebliche Ende dieser Mode vor, indem Diener den ausladenden Reifrock an einer Stange aus dem Stadttor tragen (Kat. 8a). Die begleitenden Texte geißeln den zu hohen Platzbedarf der so bekleideten Damen, denen sich kein Mann mehr nähern könne; zusätzlich wird der extrem angestiegene Preis des in großer Menge benötigten Fischbeins angeprangert.

Der Weissen Keiff-Kock Ehren-Rühm,
Krautz jedt in das Epitium



Die Keiff-Kock pfleget man, vor jedt sehr weit zu nehmen,
Dass sich die Blocken selbst vor ihnen müssen schänken;
Weil sie bey weitem nicht von solchem Umfang seyn;
Dwey Keiff-Kock nehmen just die breiten Gassen ein.
Dann sieht man eine Dam jedt in die Kirchen gehen,
So muss sie sich bald rechts und bald halb links verdedren.
Dich sie sich durch die Zeit, mit ihrem Keiff-Kock schwemmt,
Und mit viel Müß und Schwereiß zu ihrem Stuhl hundreißt.
In Süßchen sehen sie, als wie die Vöckhen sicher,
Man sieht von ihrem Aug kaum einen schärfften Dhscher;
Dweil der Keiff-Kock sich in alle höh erweckt,
So das er mäntches mahl das halb Gesicht bedeckt.
Es kan kein Cavalier mehr neben ihnen gehen,
Er muss bey nah dreyß Schritt vom Frauenzimier sehen,
So, dass ja wann Er will von ihnen einen Kuss,
Er solchen mit Gefahr des Lebens wagen muss.
Denn wer das Honig will von ihren Lippen saugen,
Der muss jedt Süß und Dancf u. Feuer-Lebern brauchen.
Dich Er zum Purpur-Mund nur hingelangen kan,
Und mit viel Angst und Müß sein Daffler bringet an.

Wollt jemand nach der groß des ganden Leibes fragen?
So würd das sture Fleisch, knapp drüllhalb Pfund behagen,
Weil in dem großen Pracht und in der weissen Höf,
Ein leichter Körper steck und eine Herrings-Seel.
Aus Frankreich haben sie den Ursprung erst genommen,
Und eben dort sind sie jedt in Verachtung kommen;
Da würd der schände Pracht urplötzlich abgelegt,
Weil keine große Dam mehr einen Keiff-Kock trägt.
Der große König selbst bedingte sein Vergnügen,
Wen in das künstliche die Keiff-Kock blieben liegen,
Weil, ohne diesen Pracht und die vermeinte Dier,
Ihm kam das Frauen Volk viel stangenreicher für.
Ihr Ceußliche folgt nach die Keiff-Kockweg zu schwemfe,
Lass ihnen Stait und Land auf ewiglich verweissen;
Und fledet euch hinfort nach einer alten Weisß,
So fallt das Fischben auch von seinem hohen preisß.
Die Erbaren Keiff-Kock sind hierunter nicht genemet;
Denn wahl Modest und schon am Frauenzimier schemmet;
Das rühmet man vielmehr, als ein netze Pracht,
Die oft dem Frauen Volk ein kühles Windem macht.



22) Fischbeinreißer, 1783, Kat. II



23) Teilstück der Barten eines nördlichen Zwergwals, um 1880, Kat. 12

Walfang und Fischbein-Herstellung

Fischbein zählte zu den wichtigsten Produkten, die für die Reifrockherstellung wie auch zur Aussteifung der Schnürmieder benötigt wurden; es war leicht, elastisch, widerstandsfähig und flexibel – erfüllte also ideal alle notwendigen Voraussetzungen.

Zur Herstellung dieses stark nachgefragten Materials schrieb Johann Karl Gottfried Jacobsson im 1781 veröffentlichten »Technologischen Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen mechanischen Künste, Manufakturen, Fabriken und Handwerker [...]« wie folgt: »Fischbein reißen, die Kunst, aus den großen Kiefern, oder Barden der Wallfische, den [sic] Fischbein in dünne Stangen zu mancherley Gebrauch zu zertheilen. [...] Alsdenn werden sie im Wasser eingeweicht, mit stumpfen Besen abgerieben, getrocknet, und die noch daran sitzenden Haare abgeschnitten. Nunmehr werden die gereinigten Barden in großen kupfernen Kesseln im heißen Wasser erweicht, und alsdenn mit großen Messern in Stäbe oder Stangen gespalten.« (Jacobsson 1781, Bd. 1, S. 727). Diese unzünftige, kraftzehrende Tätigkeit wurde von Tagelöhnern zumeist in Seestädten wie Hamburg und Bremen ausgeführt, wo die Walfängerschiffe mit dem Rohmaterial anlandeten. Jacobsson nennt außerdem vier in Berlin ansässige Fischbein-Betriebe.

Die Grönlandfahrten der Walfänger, seit dem frühen 17. Jahrhundert zur Trangewinnung durchgeführt, erhielten im 18. Jahrhundert durch den stark angestiegenen Bedarf an Fischbein großen Aufschwung. Sie zählten zu den gefahrenreichsten, jedoch auch lukrativsten Zweigen der frühen Hochseefischerei und genossen bei den Zeitgenossen großes Renommee. Carl Günther Ludovici berichtete, dass um 1760 die Holländer jeden April 160 bis 200 Schiffe mit jeweils bis zu 50 Mann Besatzung gen Norden schickten. Aus Hamburg liefen rund 50 Schiffe aus, aus Bremen 15, Unternehmer aus Lübeck und Emden hatten je drei Schiffe auf See (Ludovici 1767, Bd. 5, Sp. 661–694). Die in den Niederlanden und den norddeutschen Städten angebotenen Barten galten als qualitativ besonders hochwertig und wurden aufgrund ihrer Länge – bis zu vier Meter – und Stärke zu hohen Preisen gehandelt.

Die Modeforschung hat sich bislang wenig mit den materiellen Besonderheiten von Fischbein beschäftigt, das für die meisten der in deutschen Sammlungen erhaltenen Reifröcke als Aussteifung verwendet wurde. Das Germanische Nationalmuseum mit seinem großen Bestand von fischbeinverstärkten Reifröcken wird sich künftig der Erforschung der Fragen rund um Aufbau, Herstellung und Vertrieb der verwendeten Materialien im Rahmen weiterer Projekte widmen.

VERWENDETE LITERATUR

Gedancken 1713. – Mandat 1737. – Gespräch 1750. – Reinhard 1757. – Ludovici 1767. – Corvinus 1773. – Jacobsson 1781–1795. – Waugh 1954. – Zander-Seidel 2002. – Ausst.Kat. New York 2015.



ACCESSOIRES

Ästhetik, Funktion und Symbolik – diesen drei Aspekten sind alle Accessoires, das Beiwerk zur Kleidung, verpflichtet. Einige Accessoires dienten in erster Linie dem Schutz vor Kälte, etwa Handschuhe und Muff, Strümpfe und Schuhe. Der Schutz vor Hitze ist als ursprüngliche Funktion für Fächer und Sonnenschirm zu nennen. Taschen sind dagegen funktionale Accessoires, die dem Mitführen persönlicher Gegenstände dienen. Durchweg zeichnet sich modisches Beiwerk durch eine dekorative Gestaltung aus.

Jegliche Oberkleidung wird neben der Unterkleidung immer auch mit Accessoires komplettiert, die zur Vollständigkeit des Erscheinungsbildes beitragen. Durch die Wahl verschiedenen Beiwerks lässt sich in besonderer Weise der eigene Stil ausdrücken. Die Accessoires erlaubten mithin auch im 18. Jahrhundert eine gewisse Individualisierung bei gleichzeitiger Beachtung der festgelegten Standesgrenzen. Innerhalb der durch Aufwandsgesetze vorgegebenen Limitierung konnte durch die Wahl der Materialien, der Verzierungen und der Größe Einfluss auf ein standesgemäßes Aussehen genommen, mithin sogar ein Prestigegewinn erzielt werden.

Durch den Einsatz unterschiedlichen Beiwerks ließen sich außerdem mit geringem Aufwand neue Kombinationen mit bereits vorhandener Kleidung erzielen. Dadurch konnte eine modische Anpassung erfolgen, ohne das Kleid selbst auszutauschen.

Accessoires zur Damengarderobe wie Schleier, Fächer oder Handschuhe waren ferner ein probates Mittel der Verführung: Sie bedeckten bei Bedarf das Gesicht beziehungsweise die Hand der Trägerin und erlaubten ihr ein selbstbestimmtes Spiel des teilweisen oder kompletten Enthüllens. Auch der Strumpf und das Strumpfband galten im 18. Jahrhundert als höchst erotische Accessoires, deren Anblick Begehrlichkeiten zu wecken verstand. So überliefert das »Frauenzimmer-Lexicon« 1773: »An einigen Orten ist der Gebrauch, ehe eine Braut zu Bette geführt wird, so muß ihr zuvor das eine Strumpfband in der Brautkammer abgelöset werden.« (Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 3404). Gestrickte Strümpfe aus Seide mit aufwendig gearbeiteten oder bestickten Zwickeln zählten zu den hochwertigsten und kostspieligsten Beinkleidern. Für die Wäsche der empfindlichen Seidenstrümpfe empfahl man eine Mischung aus venezianischer Seife, Wasser, Honig, Weingeist und Rindsgalle (Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 3405).



25) Johann Elias Haid: Die Schöne und ihr Bein, nach 1778, Kat. 36b

24) Johann Ernst Heinsius: Bildnis der Juliane Freifrau von Röder, 1766, Kat. 13

Accessoires wurden im 18. Jahrhundert nahezu überall in Europa hergestellt, wobei es bestimmte lokale Spezialisierungen gab. Die wichtigsten Umschlagplätze für den deutschsprachigen Raum waren neben den international gut vernetzten Pariser Händlern die dreimal jährlich stattfindende Leipziger Messe sowie Galanteriewarenhändler in verschiedenen Städten. Wie Carl Günther Ludovici in seinem Kaufmannslexikon festhielt, verkauften die Galanteriewarenhändler neben Geweben aller Art folgende Warengruppen für den Aufputz: Spitzen, Stickereien, Bänder, Knöpfe, Schleifen, Quasten, Mützen und andere Kopfbedeckungen, Strümpfe, Schlafröcke, Schürzen, Halstücher, Kragen, Manschetten, Federn, Handschuhe, Muffe, Fächer, Schmuck, Schuhschnallen, Beutel und Taschen, Parfums und Puder (Ludovici 1767, Sp. 1934–1935).

Mit einigen Accessoires des 18. Jahrhunderts aus dem Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums lässt sich deren Bedeutung gut aufzeigen – und manches Objekt könnte durchaus als Ergänzung zum hellblauen Seidenkleid passen. Allerdings wurde keines davon tatsächlich jemals zu diesem Kleid getragen. Aufgrund der spärlichen Inventarangaben zu den vorgestellten Objekten, die größtenteils vor mehr als hundert Jahren in die Sammlung Eingang gefunden haben, ist bedauerlicherweise bei keinem eine Datierung oder konkrete Lokalisierung des Entstehungs- oder Trageorts, geschweige denn der Name der früheren Trägerin oder Besitzerin nachzuweisen. Durch Vergleiche mit datierten Porträtgemälden sowie mit besser dokumentierten Objekten anderer Sammlungen wurde gleichwohl eine jeweils plausible zeitliche Einordnung vorgenommen.

Nahezu alle Stücke zeigen Spuren eines mehr oder weniger intensiven Gebrauchs durch die ursprüngliche Trägerin. Mancher zusätzliche Schaden entstand ferner in den nachfolgenden Dekaden beziehungsweise Jahrhunderten durch Materialermüdung, durch Licht und Wärme, durch unsachgemäße Lagerung oder Weiternutzung. Im Zuge der nun erstmalig erfolgten wissenschaftlichen und restauratorischen Bearbeitung der Exponate wurden alle Objekte untersucht, in ihrem jetzigen Bestand gesichert und für die Ausstellungspräsentation aufbereitet.

Hier folgt ein Überblick über die wichtigsten Accessoires zur Damengarderobe des 18. Jahrhunderts anhand einzelner Beispiele aus dem Sammlungsbestand. Anschließend wird exemplarisch ein ganz besonderes Stück – ein luxuriöser und singulärer Sonnenschirm – in einem separaten Text behandelt.

Fächer

Fächer – im 18. Jahrhundert auch Sonnenwedel genannt – zählen heute zu den am engsten mit dem Rokoko assoziierten Accessoires; und tatsächlich zeigt ein Großteil aller erhaltenen Damenporträts dieses nützliche wie symbolische Requisit. Die breite Produktion des 18. Jahrhunderts spiegelt sich in zahlreichen erhaltenen Faltfächern wider, die vom luxuriösen Einzelstück bis zum populären Massenprodukt reichen. Das meist doppelte Fächerblatt aus Papier, Pergament oder Seide wurde bemalt oder bedruckt, die Stäbe aus Holz, Elfenbein oder Fischbein geschnitzt, teilweise ebenfalls



26) Faltfächer, 1760–1780, Kat. 23



27) Faltfächer, 1740–1775, Kat. 24



28) Georg Sigismund Rösch: Faltfächer, um 1750, Kat. 25



29) Kokardenfächer, um 1760, Kat. 27

bemalt und anderweitig verziert. Auf den Blättern ist in breites Themenspektrum zu finden: mythologische Szenen, bukolische Darstellungen, Veduten, zeitgeschichtliche Ereignisse und vieles mehr. Oft dienten Gemälde und Druckgrafiken als Ausgangspunkt für die dargestellten Sujets.

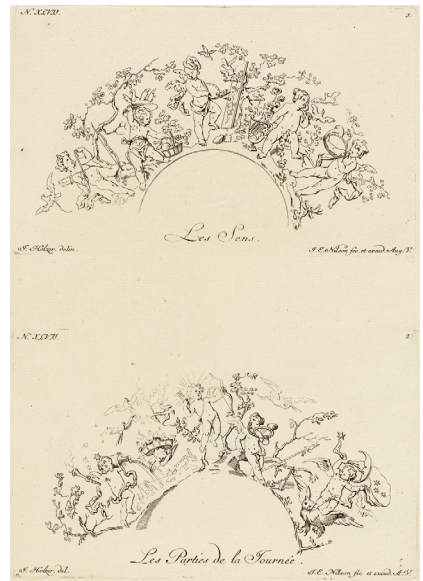
Die meisten Fächer wurden in Paris angefertigt und in alle europäischen Länder sowie nach Übersee exportiert, zusätzlich deckten lokale Werkstätten die wachsende Nachfrage nach günstigeren Produkten ab. In der aktuellen Forschung geht man von der bislang pauschalen Zuweisung erhaltener Fächer nach Frankreich ab und widmet sich zunehmend den Besonderheiten der Lokalstile in den deutschsprachigen Ländern, in den Niederlanden, in England, Spanien und Italien.

Fächer entstanden grundsätzlich arbeitsteilig: Bereits die Bemalung von Haupt- und Randmotiven erfolgte manchmal von verschiedenen Händen, ebenso die Montage ins Gestell durch weitere Handwerker. Diese unterschiedliche Herkunft der einzelnen Komponenten erschwert die Bestimmung einzelner Schulen und Werkstätten erheblich; hinzu kommt, dass es kaum Signaturen auf den Fächern selbst gibt.

Die aus dem Sammlungsbestand ausgewählten vier Fächer zeigen unterschiedliche Themen und Qualitätsstufen des 18. Jahrhunderts. Der seltene Kokardenfächer T 2679 (Kat. 27) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts besteht auf beiden Seiten aus mehreren kolorierten Druckgrafiken aus der Augsburger Grafikwerkstatt von Martin Engelbrecht (1684–1756). Eine Darstellung zeigt höfisch gekleidete Paare bei Gartenarbeiten, die andere Seite präsentiert kleine Szenen mit dem Liebesgott Cupido. Er wird in verschiedenen Berufen vorgestellt, die jeweils mit deutscher und französischer Beschriftung erläutert sind: Cupido als Läufer, als Gärtner, als Schleifer, als Bettler etc. Der aus einem Holzkern gefertigte Mittelteil mit Metallstickerei auf verblasster Seide korrespondierte gemäß den Inventarangeben mit der ursprünglichen Farbigkeit des nur noch in Resten erkennbaren Fransenbesatzes. Sowohl der Stickgrund als auch das umlaufend zwischen den Blättern eingefügte Seidengewebe waren ursprünglich lachsrosa.

Die beiden schlichteren Faltfächer (T 1913 und T 2056, Kat. 23, 24) waren ursprünglich vermutlich Liebesgaben: Sowohl die Maibaum-Szene wie auch das Schäferidyll mit den Symbolen eines offenen Vogelkäfigs und eines treuen Hundes weisen erotische Züge auf. Vergleichbare Motive sind in verschiedenen europäischen Fächer-sammlungen erhalten, wobei das Maibaum-Motiv vor allem in Deutschland, Österreich und den Niederlanden gebräuchlich war.

Als hochkarätiges Einzelstück gilt der von dem Münchner Hofmaler Georg Sigismund Rösch (1713–1766) in Tusche fein bemalte Fächer (T 3719, Kat. 25), der um 1750 entstanden ist. Die Signatur, auf Fächern des 18. Jahrhunderts äußerst selten, enthält eine Widmung des Malers an seinen Dienstherrn Clemens Franz Prinz von Bayern



30) Johann Esaias Nilson: Fächerblätter, 3. Viertel 18. Jh., Kat. 26a



31) Paar Halbhandschuhe, 1. Hälfte 18. Jh., Kat. 22

(1722–1770). Im Motiv der Vorderseite lässt sich die römische Göttin Minerva am Webrahmen erkennen, die hier vermutlich von Maria Anna von Pfalz-Sulzbach (1722–1790), ab 1742 mit dem bayerischen Erbprinzen verheiratet, verkörpert wird.

Fächer dienten den Damen gehobener Schichten des 18. Jahrhunderts durchaus nicht allein zur Luftzufuhr, sondern bewusst auch als Mittel der Koketterie und der Verführung. So schrieb Louis Antoine Caraccioli 1759 in seiner satirisch gefärbten Abhandlung »Le Livre à la mode« (deutsche Ausgabe: *Das Buch nach der Mode*) zu diesem Verhalten der Damen: »Sie werden trachten, sich des Fächers gehörig zu bedienen, denselben auszubreiten, ihn zusammen zu legen, sich damit die Lippen zu reiben, sich damit auf die Finger zu schlagen, so wie es die Umstände erfordern, und ihn endlich fallen zu lassen, um die Aufmerksamkeit und Hurligkeit der seufzenden Anbeter zu unterscheiden. [...] Auf dergleichen Art kommen unsre Damen von Stande aufgezogen, und sie würden böß darüber seyn, wenn sie nicht so wären, wie ich sie eben abgemalet habe.« (Caraccioli 1759, S. 57, 62).

Fächer waren beliebte Geschenke, die in mehrerlei Beziehung eine sehr individuelle Wahl bedeuteten. Zum einen zeigten der oder die Schenkende gegenüber der beschenkten Dame eine besondere Zuneigung; zum anderen enthielt die Auswahl des Fächermotivs – mythologisch, bukolisch oder zeitgeschichtlich – eine bestimmte Aussage. Schließlich konnte die Dame, die den Fächer nutzte, durch die unterschiedlich weite Öffnung des Blattes und die Haltung entscheiden, welche Bildmotive sie ihrem Gegenüber zeigte. Fächer hat man oft als »Waffe der Frau« bezeichnet; tatsächlich ist er über den Arm und die Hand gleichsam die Verlängerung des Körpers und somit unmittelbar mit der besitzenden Person verbunden. Der Fächer bietet den Händen Beschäftigung und erlaubt ein Spiel von Verstecken und Sich-zeigen. Falls eine Dame den Fächer weiterschenkt, verschenkt sie sich quasi selbst.



32) Paar Halbhandschuhe, um 1780, Kat. 21

Handschuhe

Als modische Accessoires mit gleichzeitiger Schutzfunktion waren Handschuhe aus teilweise parfümiertem Leder oder Seide seit dem Spätmittelalter für beide Geschlechter unverzichtbar und wurde gerne als Geschenk überreicht. Bereits seit 1500 sind fingerlose Damenhandschuhe dokumentiert. Die beiden ausgewählten Paare Halbhandschuhe (T 6006, T 3485/86, Kat. 22, 21) aus besticktem Seidengewebe dienten weniger dem Kälteschutz als vielmehr der beim Ausgang vorgeschriebenen Bedeckung der Unterarme. Da die meisten Kleider des 18. Jahrhunderts mit halblangen Ärmeln ausgeführt waren, deren nahezu obligater Spitzenbesatz knapp unter dem Ellbogen endete, waren Handschuhe funktional notwendige Accessoires. Halbhandschuhe, die im 18. Jahrhundert auch mit dem französischen Begriff *Mitaines* bezeichnet wurden, verfügen über eine offene Unterseite, die es erlaubt, die Finger beweglich zu halten und Ringe tragen zu können. *Mitaines* erfüllten einen zusätzlichen Zierwert, wenn sie farblich zur Kleidung abgestimmt und ornamental bestickt wurden. Entsprechende Stickvorlagen sind bereits in den Musterbüchern von Margaretha Helm und Amalia Beer enthalten (vgl. Kat. 83, 81). Es ist anzunehmen, dass Halbhandschuhe zumeist nicht in Maßarbeit entstanden sind, sondern als fertige Produkte von Galanteriewarenhändlern angeboten wurden.

Schuhe und Pantoffeln

Anders funktionierte die Herstellung von Damenschuhen aus besticktem Obermaterial im 18. Jahrhundert. Die entsprechende Grundform des Schuhblattes und der Seitenteile wurden auf dem ausgewählten Grundgewebe, zumeist in Seide, eingezeichnet und durch spezialisierte Werkstätten bestickt (vgl. Kat. 82). Diese Halbfabrikate gelangten in den Verkauf; erst am Zielort verarbeitete ein Schuster das bestickte Gewebe passgenau für die Kundin über einer Ledersohle zu einem Paar Schuhe mit entsprechendem Innenfutter. Im Übrigen waren Schuhe in dieser Zeit noch ohne Unterscheidung für den linken oder rechten Fuß gerade geschnitten. Damenschuhe der ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine breite Ristlasche und hohe Vorderblätter aus; ihre Schnabelspitze korrespondiert mit einem hohen geschwungenen Absatz. Zur Jahrhundertmitte wurden die Schuhe weiter ausgeschnitten, die Spitze war runder, der Absatz niedriger. Der Übergang von Sohle und Absatz wurde durch einen rechtwinkligen Einsatz verstärkt und zumeist, ebenso wie der Absatz, mit hellem Leder bezogen. Die Kanten der seitlichen Querlaschen sind mit einfarbigen Bändern dekorativ eingefasst; zum Schließen wurden diese Laschen kreuzweise übereinandergelegt und mittels Schuhschnallen (vgl. Kat. 64–66) fixiert.

Das hellrosa Schuhpaar (T 4320, Kat. 42) zeigt bei genauer Betrachtung eine bislang nicht dokumentierte, interessante Zweitverwendung: Diese ursprünglich aus einem hellen, gemusterten Gewebe gearbeiteten Schuhe erhielten in den 1760er Jahren einen



33) Paar Schuhe, um 1710, Kat. 37

zweiten, rosafarbenen Überzug, der mit feinen Stichen passgenau an der Sohlenkante angebracht wurde und von oben gesehen nicht erkennbar war. Vermutlich erhielten diese Schuhe bei der Anfertigung eines entsprechenden Kleides den passenden Bezug. Bedauerlicherweise ist das zugehörige Kleid nicht in der Museumssammlung dokumentiert. Nur selten haben sich solche Kombinationen bis heute erhalten, da Schuhe aufgrund stärkerer Abnutzung und Verschmutzung früher ausgesondert wurden.

Zum Schutz empfindlicher Schuhe fertigte man für deren Nutzung auf der Straße sogenannte Patten (auch Pattins oder Patins) als Überschuhe an, die mittels Bändern unter den Schuhen fixiert werden konnten (T 2298/2299, Kat. 39). Wie das »Frauenzimmer-Lexikon« informiert, wurden sie anfangs nur in England, später überall aus Holz, Leder oder Metall gearbeitet. Ihre Verwendung beschreibt Corvinus so: »[...] daß man sie gleich bey der Thüre eines reinlichen Zimmers absetzt, und die trocken gebliebenen Unterschuhe mit ins reine Zimmer bringt.« (Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 2472).



34) Paar Patten, 1. Drittel 18. Jh., Kat. 39



35) Paar Pantoffel, Nürnberg, um 1770, Kat. 40



36) Paar Pantoffel, Nürnberg, um 1770, Kat. 41



37) Paar Schuhe, um 1760, Kat. 42



38) Paar Schuhe, Mitte 18. Jh., Kat. 38



39) Vorstecker, 1. Drittel 18. Jh., Kat. 18a

Pantoffeln, damals mit dem französischen Wort *Mules* bezeichnet, wurden von den Damen teilweise ebenfalls als Straßenschuhe getragen. Sie konnten aus Leder oder Gewebe gefertigt sein, ihre Sohlen sind oft mit weichem Material wie Baumwolle gefüttert und abgenäht, wie die beiden Paare aus leuchtend rosa Kalbsleder (T 3841, Kat. 40) beziehungsweise aus mittelblauem Rauleder mit Band- und Spitzengarnitur (T 887/888, Kat. 41).

Schuhe und Pantoffeln dienten nicht allein dem Schutz vor Kälte und Schmutz, sie verfügten über eine ganze Reihe symbolischer Eigenschaften. Hervorgehoben sei insbesondere die erotische Konnotation der Bekleidung des Damenfußes. Gerade der Absatzschuh, der die Körperhaltung verändert und das Gehen in eine wiegende Bewegung mit schwingenden Hüften verwandelt, stand hoch im Kurs. Sichtbare Schuhspitzen, die unter dem bodenlangen Kleiderrock zu erspähen waren oder gar der im Sitzen sichtbare komplette Schuh sowie der Knöchel im Seidenstrumpf gewährten gewagte Einblicke in die üblicherweise verborgene Intimsphäre der Dame.

Vorstecker

Die Nürnberger Sammlung verfügt über eine exzeptionelle, dreiteilige Garnitur aus Vorstecker, Kragen und Muff (T 998, T 999, T 1000, Kat. 18a-c). Der Vorstecker oder Stecker, in der Literatur des 18. Jahrhunderts auch Latz zum Vorstecken genannt, diente in seiner dreieckigen, spitz nach unten zulaufenden Form als Zierde der Frontpartie des Kleideroberteils. Er wurde über Hemd und Schnürbrust getragen und bedeckte die vordere, offene Mitte des Oberkleides. Seinen Namen erhielt er durch die meistens angewendete Befestigungsart des Ansteckens mit Nadeln. Der Stecker wurde aus »Gold, Silber, Spitzen, Flohr oder Band, auch wohl mit bunter Seide auf vielerley Facon gestickt, gewirkt oder genäht, entweder glatt oder frisirt [...] Bisweilen wird dergleichen Vorsteckelatz auch aus weißem Flohr mit goldnen oder silbernen Muscheln, Blumen, und allerhand seidenen Chenellen staffiret und bebrämet, oft auch aus lauter goldnen oder silbernen Fransen oder Bandschleifen zusammen gesetzt« (Corvinus 1773, Bd. 1, Sp. 1900). Corvinus erwähnt ferner, dass der Stecker häufig mit einem entsprechenden Zierkragen – Palatin genannt – abgestimmt wurde. Der Zierkragen unseres Ensembles belegt diese Beschreibung eines modern anmutenden Setgedankens. Auch das dritte Objekt der Garnitur, ein kleiner Muff, ist aus den gleichen Materialien gearbeitet. Der Muff, vor dem 18. Jahrhundert meist aus Fell oder Pelz, wurde im 18. Jahrhundert zu einem der beliebtesten Accessoires der kalten Jahreszeit. Man fertigte ihn aus besticktem Seidenatlas, aus Fell, aus Federn und weiteren Materialien.

Der Vorstecker, dessen Vorderseite Blüten, Fruchtstände und Blätter in Seiden- und Metallstickerei, dazu silbrige Metallbänder und -spitzen zeigt, war ursprünglich im Bereich der am Rand aufgenähten plastischen Rosenbouquets mit kleinen grünschimmernden Vogelfedern besetzt, von denen lediglich Reste erhalten sind. Dieser Feder schmuck reicherte die Farben der Stickerei – Rot, Blau und Grün in verschiedenen Nuancen – und die silbernen Metallfarbtöne weiter an. Beim Muff verzichtete man auf diese Dekoration mit Rosenbouquets und Federzier und setzte dafür neben der Seidenstickerei weiche Chenillestickerei ein.

Aufgrund mangelnder Überlieferung kann die ursprüngliche Trägerin der exquisiten Garnitur heute nicht benannt werden; gewiss ist jedoch ihre hohe soziale Stellung. So legte die 1729 von der Stadt Stralsund herausgegebene Kleiderordnung fest, dass nur der erste Stand, also der Adel, am Sonntag Silberstecker und entsprechende Palatins tragen durfte (Kleiderordnung 1729, S. 2). Ähnliche Vorschriften dürften auch in den Städten Süddeutschlands gegolten haben, wohin diese Garnitur gemäß den Inventarangaben verortet wird.



40) Muff, 1. Drittel 18. Jh., Kat. 18c



4) Umlegekragen, 1. Drittel 18. Jh., Kat. 18b

Spitzen und weitere textile Auszier

Neben den beschriebenen Accessoires gehörten weitere unverzichtbare Elemente zur Damengarderobe der gehobenen Stände. Insbesondere Spitzen galten vielfach als beliebte Garnitur, so etwa als Besatz an der Unterkleidung, an Kopfbedeckungen, am Dekolleté sowie an den halblangen Ärmeln. Diese Spitzenkrausen unterhalb der Manschette – Engageantes genannt – wurden mehrreihig in Volants angelegt; sie konnten angenäht oder angebunden werden, um sie mit verschiedenen Kleidern zu kombinieren. Ähnlich flexibel einsetzbar waren die im Dekolleté getragenen Halstücher – Fichu genannt – aus feinen Geweben, mit Spitzenbesatz oder dekorativen Stickereien in den Randpartien (Kat. 17). Auch Schleifen und Rüschen sowie Kunstblumen und Federn wurden als zusätzlicher spielerischer Zierrat zur Kleidung getragen.



42) Halstuch, um 1720, Kat. 17

Taschen

Taschen im Sinne der heutigen Handtaschen gab es im 18. Jahrhundert nicht. Dagegen wurden direkt am Körper flache Taschenbeutel, sogenannte Umbindetaschen, mittels langer Bänder um die Taille getragen. Die Kleider wie auch der darunter getragene Reifrock waren mit entsprechenden Schlitzten gearbeitet, die den Eingriff ermöglichten (Ausst.Kat. München 2013, S. 150–152).

Zur repräsentativen Damengarderobe gehörten ferner kleine Börsen für Münzen, die in der Kleidung untergebracht wurden. Die hochwertige Börse in Schildform (T 2426, Kat. 30) mit beidseitig vollflächiger Knötchenstickerei zeigt jeweils eine Dame und einen Herrn in modischer Kleidung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Hintergrund sind exotische Palmen zu sehen. Weitere Börsen mit ähnlichen Motiven haben sich in den Sammlungen des Metropolitan Museum sowie des Cooper Hewitt Museums in New York, im Londoner Victoria & Albert Museum sowie im Bayerischen Nationalmuseum in München erhalten.



43) Schildbörse, Mitte 18. Jh., Kat. 30

44) Taschenbeutel, 4. Viertel 18. Jh., Kat. 29

Ein zweiter, weit verbreiteter Taschentypus war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der sogenannte Arbeitsbeutel, der aus eleganten Seidengeweben genäht wurde. Er konnte mittels eines Bügels am Gürtel befestigt oder an Durchzugbändern gehalten werden. Ein ungewöhnliches Beispiel stellt der blauweiße Beutel dar (T 2728, Kat. 29), der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts komplett aus schmalen Seidenbändern hergestellt worden ist. Beide Seiten des Beutels sind aus diesen Bändern geflochten, ringsum wurde eine dekorative Verzierung aus vier Bändern angebracht, von denen je zwei in gegenläufigen Wellen geformt und in unregelmäßigen Abständen quer abgebunden sind. Innen ist der Beutel mit blauem Taft gefüttert.

Kopfbedeckungen

Als Kopfbedeckung trugen Frauen aller Schichten tagsüber und außerhalb des Hauses Hauben in unterschiedlichen Formen, Materialien und Qualitäten. Eine rund am Kopf anliegende Haube (T 2349, Kat. 16) ist komplett mit in Seide gestickten Blüten und Blättern auf einem flächig mit Metallfäden gestalteten Grund bedeckt. Am vorderen Rand schließt eine breite Metallklöppelspitze mit großen, blütenförmigen Bögen an, die das Gesicht spielerisch umrahmte. Die zweite Haube (T 2597, Kat. 15) zeigt eine selten erhaltene Schiffchenform, die wohl am Beginn des 18. Jahrhunderts getragen wurde. Die Seiten sind aus grünem Seidenatlas geformt und mit zwei unterschiedlichen Metallspitzen und einer Fransenborte verziert, die früher silbrig und golden strahlten. Für den Haubenboden wurde ein passend grüner, floraler Silberbrokat in geschwungener Form zugeschnitten und mit Fransenborte aus Metallfäden eingefasst. Viele in Gemälden



45) Kopfbedeckung, 1750er Jahre, Kat. 15

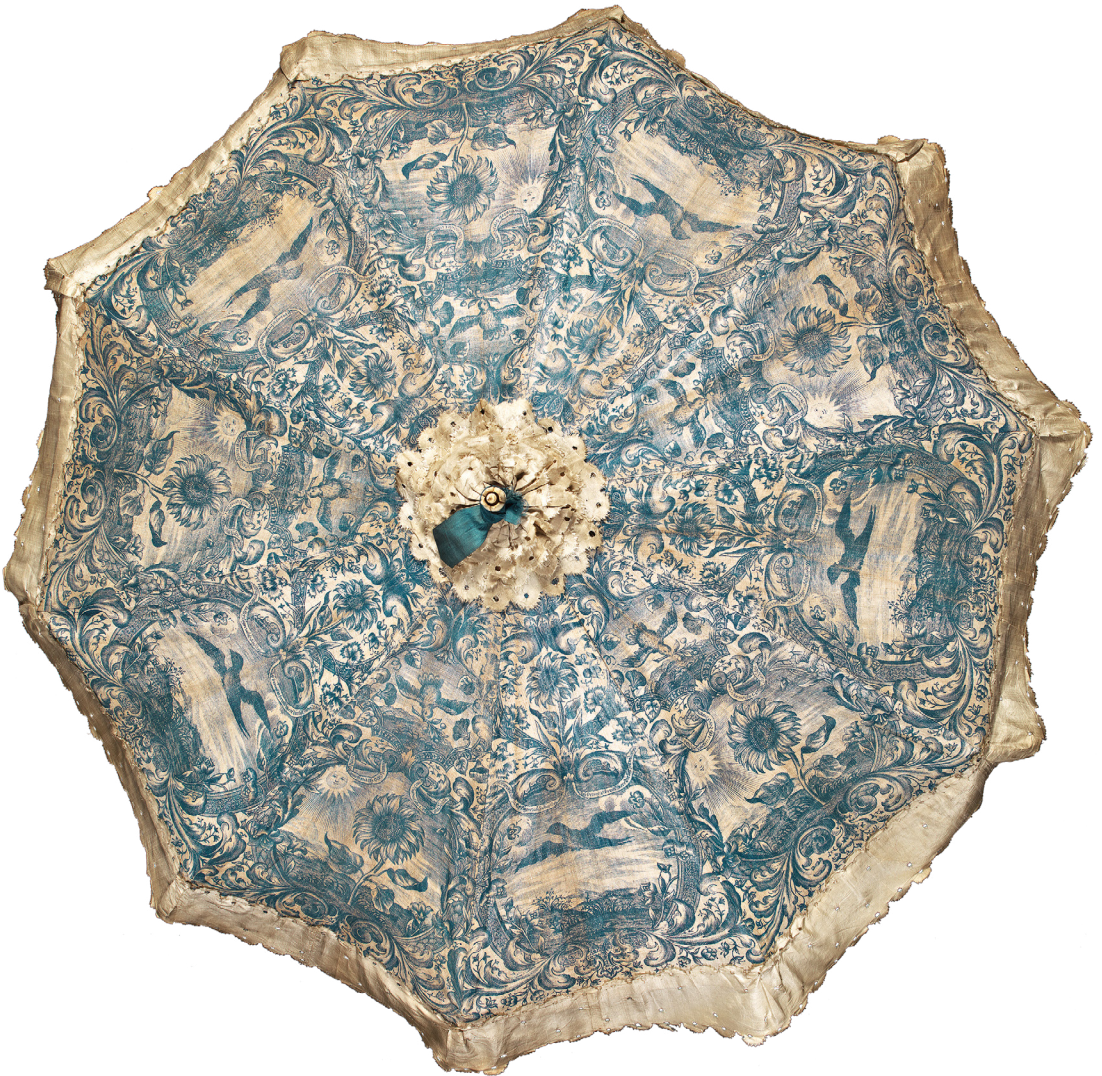
46) Haube, 2. Hälfte 18. Jh., Kat. 16

dokumentierte Hauben, die im Haus getragen wurden, waren aus Spitzen und feinen Baumwollgeweben gearbeitet und bildeten gemeinsam mit weiterer Spitzengarnitur einen strahlend hellen Akzent zur farbigen Kleidung.

VERWENDETE LITERATUR

Kleider-Ordnung 1729. – Caraccioli 1759. – Ludovici 1767. – Corvinus 1773. – Foster 1982. – Ausst. Kat. München 1987. – Ausst. Kat. München 1991. – Loschek 1993. – Hart/Taylor 1998. – Cumming 1998. – Ausst. Kat. Hamburg 1999. – Barisch/Barisch/Kopplin u.a. 2003. – Ausst. Kat. Paris 2004. – Ausst. Kat. Toronto 2008. – Ausst. Kat. Amsterdam 2009. – Ausst. Kat. München 2013. – Hopkins/Hopkins 2015.

EIN SONNENSCHIRM DER 1780ER JAHRE



47) Sonnenschirm, 1780er Jahre, Kat. 32

1715 findet sich zum ersten Mal das Stichwort Sonnenschirm in einem deutschen Lexikon: In der ersten Ausgabe des vielgelesenen »Frauenzimmer Lexicons« heißt es:

»Parasol, Heißt eigentlich ein Schirm-Tuch [sic] von Wachs-Tuch, so an einem Staenglein das Frauenzimmer ueber sich traeket, um sich dadurch wider der Sonnen Hitze zu bedecken.« (nach Spary 1995, S. 15). 1773, in der dritten, überarbeiteten Auflage dieses Lexikons ergänzte man, dass der Bezug aus Wachstuch, Leinen oder Seide sei, das Gestell aus Holz, Fischbein, Stahl oder Messing.

Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 2398–2399

Der auch im Deutschen oft verwendete Begriff »Parasol« verweist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein auf Frankreich als Ursprungsland aller modischen Neuheiten. Die Fertigung eines Sonnenschirms lag dort ursprünglich in den Händen zweier Gewerbezweige, nämlich bei den Beutlern für die Bespannung und bei den Drechslern für den Schirmstock und das Gestänge. In Paris formierte sich schließlich 1776 eine gemeinsame Zunft der Beutler, Handschuhmacher und Gürtelmacher, ihnen stand nun das alleinige Recht auf die Anfertigung von Parasols zu. Sie produzierten oder kauften die Schirmstöcke sowie die notwendigen Stäbe aus Fischbein, Holz oder Rohr und führten die Bespannung mit Wachstuch, Leinwand oder Seidengewebe aus.

Den Verkauf von Sonnenschirmen besorgten Wanderhändler und sogenannte Galanteriewarenhändler, die über ein weitgespanntes Vertriebsnetz in ganz Europa verfügten. Auf diesem Weg dürften die ersten Parasols im frühen 18. Jahrhundert auf den deutschen Warenmessen – vorrangig wieder den Frankfurter und Leipziger Messen – aufgetaucht sein. In beiden Städten waren zudem seit dieser Zeit »Pariser Warenhandlungen« ansässig, die französische Seiden und andere Luxusprodukte rund um die Kleidung feilboten (Spary 1995, S. 206–208).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts etablierte sich das Schirmmacherhandwerk nachweislich im deutschsprachigen Raum. So ist etwa neben einigen französischen Handwerkern, die sich vermutlich aus wirtschaftlichen Gründen in deutschen Städten niedergelassen hatten, der Eintrag von zwei »Parasolmachern« in den Meisterlisten des Rugamts der Stadt Nürnberg, einer Art Gewerbeaufsicht, ein wichtiger Beleg und möglicherweise für den im Germanischen Nationalmuseum erhaltenen Sonnenschirm (T 2692) von Bedeutung: 1743 erhielten Georg Leonhard Kartether und 1756 Georg Andreas Geiersberger die entsprechende Genehmigung zur Fertigung von Schirmen (Spary 1995, S. 111). Auch in München, Köln und in Frankfurt am Main sind Archivquellen erhalten, die sowohl die Fertigung wie auch den Handel mit Schirmen dokumentieren. Die Produktion einheimischer Handwerksbetriebe sicherte allerdings gewiss nicht den gesamten Bedarf für dieses modische Luxusprodukt im deutschsprachigen Raum. Wie auch bei anderen Accessoires galt weiterhin der Besitz von aus Frankreich importierten Accessoires, selbst bei deutlich höheren Preisen, als besonders begehrenswert (Spary 1995, S. 122–137).

Der Sonnenschirm des Germanischen Nationalmuseums (Kat. 32) kam 1898 als Geschenk des Münchner Kunsthändlers Böhler in die Sammlung; das Inventarbuch verweist auf Nürnberg als Herstellungsort. In den einschlägigen europäischen Museumssammlungen sind ausgesprochen wenige Sonnenschirme des 18. Jahrhunderts dokumentiert, so dass dem Nürnberger Objekt ein besonderer Seltenheitswert zugesprochen werden muss.

Der Bezug ist aus zehn zwickelförmig zugeschnittenen Segmenten bedruckter Leinen gefertigt. Der Zuschnitt dürfte mittels Schablonen passgenau erfolgt sein. Am unteren Rand ist ein 8,5 cm breiter, cremefarbener Seidenstreifen aus zugeschnittenem Gewebe mit Languettenrand und gestanztem Lochmuster angesetzt. Die Spitze des Schirms wird von einer fein geschnitzten Blütenknospe aus Knochen geformt, die von vier zackenförmig zugeschnittenen, naturfarbenen Seidenrosetten mit gehacktem Muster und einem hellblauen Band unterfangen ist. Das Material der Seidenrosetten entspricht dem Seidenstreifen der unteren Schirmkante. Aufgrund der übereinstimmenden Farbigkeit von Schirm, Seidenrosetten und Band in Cremefarbe und hellem Blau ist dies wohl die originale Gestaltung.

Nach derzeitigem Wissensstand gehören Bezug und Gestell ursprünglich zusammen. Das schlichte Gestänge mit einfachen Stangen, Schienen und Scharnieren sowie der Schirmstock und der gedrechselte Griff sind aus dunkelbraunem Holz gearbeitet (Zwetschge, Kirsche und ein weiteres Obstholz). Eine Stange weist eine ältere Reparatur auf. Die Verbindungen der Holzteile wie auch deren Verarbeitung lassen auf eine Fertigung im 18. Jahrhundert schließen. Das Gestänge ist passgenau, der Schirm lässt sich vollständig aufspannen. Alle Befestigungsstiche des Gewebes am Gestänge sind mit Baumwollzwirn ausgeführt.

Das auffällige Leinengewebe mit zwei unterschiedlichen Textildruck-Motiven, die je fünf Segmente füllen, wurde speziell für einen Sonnenschirm entworfen und ausgeführt. Der komplexe Kupferplattendruck mit dem Pigment Berliner Blau, einer Eisenverbindung, die hier mit Bleiweiß ausgemischt wurde, zeigt innerhalb reicher ornamentaler Kartuschenrahmung mit Laubwerk und Voluten im ersten Feld eine große Sonnenblume und eine Sonne mit Gesicht, darüber einen Vogel mit Zweig. Im zweiten Feld bildet ein fliegender Vogel, vermutlich ein Adler, das Hauptmotiv, über dem eine kleinere Sonnenblume zu sehen ist. Die jeweiligen Textbänderolen in Französisch wie in Deutsch lauten: »Ich wende mich nach der Sonne / Je me Tourne du Cotee du Soleil« sowie »Ich bringe u breite vom Meer die Luft jetzt wider her / Je raporte de la Mer l'agreeable Saison«. Die Motivwahl dieses emblemhaft wirkenden Druckstoffes bezieht sich somit direkt auf den Zweck des Sonnenschirms, der direktes Sonnenlicht und heiße Luft von der Trägerin abhalten sollte.

Sonnenblumen, ursprünglich in Mittelamerika beheimatet und anfänglich in Europa als »The Golden Flower of Peru« oder »Indianische Sonne« bezeichnet, kultivierte man erstmalig 1510 im Königlichen Botanischen Garten in Madrid, wohin sie von den Entdeckungsfahrten mitgebracht wurden. 1613 nahm Basilius Besler sie in den fünften Teil seines »Hortus Eystettensis« auf; sie ist ferner in weiteren Pflanzenbücher des



48) Sonnenschirm, 1780er Jahre, Kat. 32

17. Jahrhunderts zu finden, immer in Bewunderung ihrer Größe und ihrer spektakulären Blüten. Bereits ab dieser Zeit verkörperte die Sonnenblume eine spezifisch christliche Symbolik: Man sah in ihrer stetigen Zuwendung zur Sonne eine Analogie zur gläubigen Seele des Menschen, der sich Christus als dem Licht der Welt zuwendet.

In der Herstellung dürften die beiden Bildmotive, die eine Rapporthöhe von mindestens 39 cm aufweisen und nach oben hin deutlich schmaler werden, jeweils gegeneinander auf das Gewebe gedruckt worden sein, um die Materialnutzung zu optimieren. Die Gesamtbreite des verwendeten Gewebes ist nicht bestimmbar, da keine volle Webbreite zum Einsatz kam.

Der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zur Blüte kommende Stoffdruck mit Kupferplatten ist in Frankreich, in der Schweiz, in mehreren deutschen Städten sowie in der Nähe von Wien in verschiedenen Manufakturen nachgewiesen. Die hochwertigsten Druckstoffe, zeitgenössisch *Indiennes* genannt, mit komplexen Motiven entstanden in verschiedenen Schweizer Regionen, in Jouy-en-Josas im Umland von Paris, im Elsass, in der Normandie sowie in England. Die dort erhaltenen Mustervorlagen und bedruckten Gewebe weichen jedoch in der Motivik deutlich von dem vorliegenden Schirmbezug ab, so dass er wohl aus einer deutschsprachigen, noch nicht konkret zu lokalisierenden Werkstatt stammt. Vielleicht lieferte eine Augsburger oder Nürnberger Grafikerwerkstatt, wo häufig Sujets mit zweisprachigen Texten entstanden, die Vorlage für die Druckplatte des Gewebes. Die Augsburger Kattundruckerei ist zwar ab dem späten 17. Jahrhundert dokumentiert, jedoch sind keine realisierten Stoffdrucke des 18. Jahrhunderts erhalten. Eine andere Spur führt zu den Kattunmanufakturen in der Umgebung von Wien, die ebenfalls für hochwertigen Kupferplattendruck bekannt waren (Hampel 1971). Da jedoch auch von dort keine eindeutig zugeschriebenen Druckstoffe des 18. Jahrhunderts erhalten sind, lässt sich der Entstehungsort des Schirmbezugs derzeit nicht konkreter benennen. Der im Inventar genannte Verweis auf eine Nürnberger Entstehung dürfte sich eher auf die Montage des Schirms beziehen, die unter Verwendung eines auswärts gefertigten Bezugsstoffes vorstattenging.

Das Sonnenblumen-Motiv des Sonnenschirms in Verbindung mit den Worten »Ich wende mich nach der Sonne« sowie das Motiv des Adlers als Symbol der Lüfte beziehen sich primär wohl auf die praktische Funktion des Schirmes. Dessen Beweglichkeit erlaubt es der Trägerin, ihn stets der Sonne entgegenzuwenden, um selbst vor den Strahlen geschützt zu sein. Die angesprochene christliche Symbolik sollte jedoch indirekt mitschwingen; sie erlaubte es, dem als Luxusprodukt geltenden Sonnenschirm eine gewisse Rechtfertigung im Sinne der christlichen Heilslehre zu verschaffen. Nicht zuletzt hat der auffällige und hochwertige Motivdruck sicherlich dazu geführt, dass der Schirm über lange Zeit aufbewahrt und schließlich 1898 ins Museum gelangte.

VERWENDETE LITERATUR

Cazal 1844. – Crawford 1970. – Jean-Richard 1968. – Hampel 1971. – Farrell 1985. – Spary 1995. – Mancoff 2001.

SCHMUCK

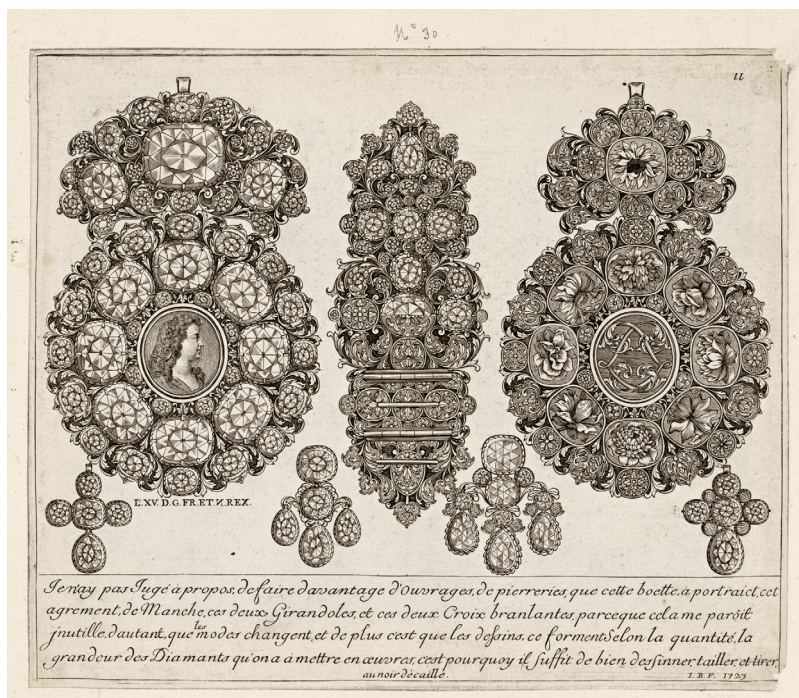
Schmuck, ist alles dasjenige, was das Frauenzimmer außer der eigentlichen Kleidung braucht, um sich den Leib zu putzen, oder was bloß zur Zierde gehört. Dieser Schmuck besteht in Gold, Silber, Perlen, Edelsteinen, sie mögen in Ringen, Arm- oder Hals-Bändern, Agraffen, Aigretten, oder worein sie wollen, gesetzt seyn. Es steckt hierinnen oft ein großes und todttes Capital. Die Alten haben aber darinnen mehr ausgeschweifft, als wir, weil man damals noch nicht so viel baar Geld nöthig hatte.

Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 3104–3105

Im Vergleich zur opulenten modischen Damenkleidung aus gemusterten Geweben und den entsprechenden Accessoires war der im 18. Jahrhundert getragene Schmuck in Größe und Farbigkeit relativ zurückhaltend. Gegenüber anderen Epochen – wie etwa im 16. oder dem 19. Jahrhundert – widmete man diesem Zeitraum der Schmuckgeschichte entsprechend wenig Detailforschung. Lediglich fürstliche Schmuckgarnituren – wie etwa die Juwelen der sächsischen Könige – wurden in monografischen Werken bearbeitet (Syndram 2006).

Erhaltener Schmuck des 18. Jahrhunderts aus adeliger und bürgerlicher Provenienz stellt nur einen Bruchteil der ursprünglichen handwerklichen Fertigung dar. Viele Stücke wurden später aus geschmacklichen Gründen umgearbeitet oder aufgrund des Metallwertes eingeschmolzen, die Edelsteine veräußert oder für neuen Schmuck genutzt. Der Schmuckbesitz einzelner Personen wurde im Erbfall häufig aufgeteilt, so dass selbst zusammengehörende Garnituren nicht geschlossen erhalten blieben. Eine umfassende Schmuckgeschichte des Rokoko müsste folglich neben erhaltenem Schmuck und Inventarlisten insbesondere Porträts einbeziehen, um Trageanlässe und die konkrete Verwendung einzelner Schmuckstücke zu verdeutlichen. Ein beredtes Zeugnis von der Vielfalt der Schmuckentwürfe zeichnen zudem verschiedene Kupferstichfolgen aus Frankreich, Italien, Deutschland, England und den Niederlanden, die während des gesamten Jahrhunderts von Juwelieren und Goldschmieden herausgegeben wurden. In Paris etwa erschien 1723 bereits der zweite Teil einer Folge mit 12 Kupferstichen nach Entwürfen des Juweliers Jean Bourguet (geb. 1689) unter dem Titel »Livres de taille d'épargne de gout ancien et moderne propre pour les apprentifs orfèvres« mit Beispielen für Anhänger, Armschmuck und Girandoles-Ohrgehänge (Abb. 49). Über solche gedruckte Vorlagen verbreiteten sich stilistische Neuheiten rasch über die Ländergrenzen hinweg, was eine lokale Zuordnung erhaltener Stücke außerordentlich schwierig macht, wenn – wie häufig – Marken oder Meisterzeichen fehlen.

Eine gute Zusammenstellung der Schmuckformen zur Mitte des 18. Jahrhunderts geben die elf Bildtafeln mit erläuternden Texten der viel gelesenen »Encyclopédie, ou



49) Jean Bourguet: Entwürfe für Anhänger, Armband und Ohrschmuck, 1723.
Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Foto: D. Katz, Berlin

Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers« von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert. Im siebten Tafelband zur dritten Auflage erschienen 1770 detailreiche Darstellungen der Juwelierwerkstatt mit Beispielen zum Steinschliff, für Fassungen, von Werkzeugen und ausgeführten Schmuckstücken.

Die ausgewählten Schmuckobjekte aus dem Germanischen Nationalmuseum und eines privaten Leihebers sind bislang fast durchweg unpubliziert und zumeist ohne gesicherte Provenienzzangaben, weshalb hier keine abschließende zeitliche und lokale Einordnung erfolgen kann. Veröffentlichte Objekte aus internationalen Sammlungen wurden zwar vergleichend herangezogen, allerdings ergibt sich aufgrund deren ebenso meist nur rudimentärer Einordnung kein geschlossenes Bild der stilistischen Entwicklung einzelner Formen oder Typen.

Stets wiederkehrende Gestaltungselemente sind durchbrochene Ranken- und Blütenzweige, unregelmäßige Muschelornamente, Blumenformen, Schleifen, Rosetten und Sterne sowie Kreuzformen. Insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte sind asymmetrische Entwürfe beliebt, ebenso wie bewegliche Elemente mit tropfen- und tränenförmig gefassten Edelsteinen als Anhängsel.

Die Steine

Der beliebteste Schmuckstein des 18. Jahrhunderts war der Diamant, was sich auch im Schmuckbestand des Germanischen Nationalmuseums widerspiegelt. Diamanten wurden als positive Eigenschaften der Schutz vor Feinden und vor Wahnsinn zugeschrieben. Rohdiamanten aus Indien, seit 1725 auch aus Brasilien in großer Zahl nach Europa importiert, wurden zumeist in Antwerpen und Amsterdam kunstvoll geschliffen. Insbesondere der um 1700 eingeführte Brillantschliff mit mindestens 32 Facetten an der Oberseite und mindestens 24 Facetten an der oft spitz zulaufenden Unterseite brachte die Lichtbrechung der transparenten Edelsteine bei Sonne oder bei Kerzenschein zur vollen Wirkung. Diamanten wurden immer in Silber gefasst. Bei unten tafelförmig geschnittenen Steinen setzte man häufig an der Unterseite des Steins oder in der Fassung eine polierte Silberfolie zur stärkeren Reflexion ein.

Ein prächtiges Schmuckset, bestehend aus Halskette mit Anhänger und zwei Schmucknadeln (Kat. 53), Eigentum der »Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung« und seit 1970 als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum, stammt aus dem Besitz von Margarete Elisabeth Merkel, geb. Bepler (1765–1831). Vermutlich hat sie diese kostbare Garnitur mit über 125 Diamanten in Rosenschliff 1784 anlässlich ihrer Hochzeit erhalten und getragen. Das Collier verbindet die beiden beliebtesten Anhängerformen des Rokoko – Schleife und Kreuz – in gelungener Weise. Die Schmucknadeln, deren aktuelle Nadeln vielleicht später angesetzt wurden, dienten zur Befestigung des Brusttuches, Fichu genannt, oder als Ziernadeln in der Frisur.

Aufgrund der Beliebtheit von Diamanten sah sich die Gesetzgebung regelmäßig genötigt, das Tragen dieses kostbarsten Edelsteines zu reglementieren. Die entsprechenden Aufwandsgesetze waren lokal unterschiedlich detailliert. So wurde etwa in der 1729 in Stralsund veröffentlichten Kleiderordnung festgehalten: »Alle Diamanten, es sey an Ohrgehängen, Bruststücken, Ringen, [...], sind bey 25. Rthlr. Straffe durchgehends verbohten, dem ersten Stande aber echte Perlen [...] zugelassen. Der andere Stand aber soll bey Straffe der Confiscation keine Untzen noch Zahl-Perlen, noch andere Edelgesteine zu tragen sich anmassen, und zur Vermeidung des Unterschleiffs, auch die unechte Perlen verbohten seyn.« (Kleider-Ordnung 1729, S. 2). Lediglich der Adel und der kirchliche Stand, die außerhalb der Kleiderordnung standen, konnten in der Hansestadt Stralsund nach Belieben und Finanzkraft Diamantschmuck tragen.

Es war daher naheliegend Diamanten künstlich herzustellen. Zwei überlieferte Versuche des 18. Jahrhunderts sind besonders hervorzuheben, wenngleich deren Wahrheitsgehalt schwer von der Legendenbildung zu trennen ist. Der elsässische Juwelier und Erfinder Georg Friedrich Strass (1701–1773) bot in seinem Pariser Geschäft ab den 1730er Jahren Diamanten-Imitationen aus Glas mit einer Beimischung von Wismuth, Thallium und Metallsalzen an. Er hinterlegte die geschliffenen Steine mit Metallfolien, später wurde rückseitig eine reflektierende Spiegelschicht aufgedampft. In eine ähnliche Richtung gingen die Unternehmungen des Wiener Goldschmieds Joseph Strasser, dessen 1758 hergestelltes transparentes Bleikristallglas sich wie Diamant facettieren



50) Demi-Parure aus Brosche oder Anhänger und Ohrgehänge, 1. Hälfte 18. Jh., Kat. 56



51) Kreuzanhänger, 18. Jh., Kat. 60



52) Anhänger mit Samtband, 1760er Jahre, Kat. 57

ließ und entsprechend funkelte. Seine Erfindung soll jedoch Kaiserin Maria Theresia mit dem Argument verboten haben, dass diese Ersatzdiamanten die Standesgrenzen gefährdeten. Strasser verkaufte das Rezept seiner Erfindung nach Paris, wo solche Steine rasch für hohe Preise gehandelt wurden (Hampel 1970, S. 61). Die heute geläufige Bezeichnung »Strass-Steine« für facettierte Glassteine geht auf diese beiden Persönlichkeiten zurück. In der zeitgenössischen Literatur wurden sie auch als »böhmische Diamanten« bezeichnet (Corvinus 1773, Bd. 2, Sp. 3173).

Mineralien wie Markasit, Pyrit und Hämatit sowie Chrysoberyll und Bergkristall wurden in geschliffener Form ebenfalls als farblose beziehungsweise farbneutrale Schmucksteine genutzt und stellten einen kostengünstigen Ersatz für Diamanten dar. So ist etwa der silbervergoldete Kreuzanhänger T 381 aus zehn facettierten Pyriten in Kastenfassungen aus vergoldetem Silber gearbeitet (Kat. 60).

Schmuckstücke

Zu den beliebtesten Schmuckstücken des 18. Jahrhunderts zählten Ohr- und Haarschmuck, Anhänger für Halsbänder, Ringe und Broschen, die zumeist auf der Mitte des Bruststücks getragen wurden. Häufig hat man nun verschieden umfangreiche Schmuckgarnituren einheitlich entworfen und gestaltet, die sogenannten Paruren oder Demi-Paruren.

Ohrgehänge wurden zumeist als »Girandoles« ausgeführt; unter dieser damals auch im Deutschen genutzten Bezeichnung verstand man ursprünglich einen mehrarmigen Leuchter mit drei bis fünf angehängten, geschliffenen Kristallglas-Tropfen. Übertragen auf die Form eines Ohrschmucks entstanden zierliche Gehänge mit Tropfenanhängern, wie die erhaltene Demi-Parure LGA 4689 (Kat. 56), zu der auch eine entsprechend gestaltete Brosche oder ein Anhänger gehört. Dieses in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Set wird gemäß den Inventarangaben nach Spanien oder Frankreich verortet. Oben sind symmetrische Ornamentbögen in Schleifenform mit einem zentralen Diamanten in Körnerfassung zu sehen. Den unteren Blickpunkt bilden drei beweglich gearbeitete, tropfenförmige Diamanten, die mit einer kleinen Metallschleife abschließen.

Samthalsbänder mit Medaillon-Anhängern wie der Halsschmuck T 4601 (Kat. 57) sind häufig auf Porträtmalereien zu sehen; die Medaillons wurden zumeist als Geschenk mit dem Miniaturbildnis einer nahestehenden Person angefertigt. Unser Anhänger enthält ein in den 1770er Jahren mit Wasserfarben auf Elfenbein gemaltes Halbporträt eines unbekanntem Herrn, stilistisch nach Deutschland lokalisierbar. Sein Justaucorps mit passender Weste aus hellblauer Moiréeseide mit Silberstickerei und Silberknöpfen, die gebundene Spitzenkrawatte und die Allongeperücke verdeutlichen seinen hohen Stand. Bei dem dunklen Band über dem Spitzenjabot handelt es sich um die nach vorn gelegten langen Enden der am Haarbeutel angebrachten Schleifenbänder. Die Abdeckung aus facettiertem Glas wird von einer ovalen Blütengirlande mit asymmetrisch eingesetzten Diamanten in Rosenschliff wirkungsvoll umrahmt. Der



53) Schmuckset, 1784 (?), Kat. 53



54) Giardinetto-Ring, um 1750, Kat. 45



55) Giardinetto-Ring, 2. Hälfte 18. Jh., Kat. 49



56) Giardinetto-Ring, 2. Hälfte 18. Jh., Kat. 48



57) Ring, 18. Jh., Kat. 44



58) Paar Schuhschnallen, 1760er Jahre, Kat. 64

am Band angebrachte Schieber, mit dessen Hilfe man die Länge des Colliers verändern konnte, dürfte ursprünglich zugehörig sein.

Eine weitere beliebte Schmuckart des 18. Jahrhunderts waren »Giardinetto«-Ringe, deren offene Platte als Blumenstrauß oder Blumenkorb mit bunten Edelsteinen oder hellen Diamanten gestaltet wurde. Im Deutschen findet man auch die Bezeichnung Bukettring. Der Ring T 249 (Kat. 45) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt einen asymmetrisch geformten Blütenzweig mit verschiedenfarbigen Steinen, die als Blüten rund um einen zentralen, geschliffenen Almandin in Goldfassung arrangiert sind. Dieser Ring, den das Museum 1875 von dem Nürnberger Juwelier Christian Gottfried Ferdinand Winter (1828–1881) erwarb, dürfte ursprünglich anstelle des opaken, türkisfarbigen Glassteines einen transparenten, farbigen Stein enthalten haben, ähnlich dem



59) Paar Schuhschnallen, 1760er Jahre, Kat. 65



60) Paar Schuhschnallen in Futteral, 1760er Jahre, Kat. 66

linken transparenten Glasstein mit grüner Farblackhinterlegung. Auch der fein gearbeitete Ring T 3566 mit Blütenformen aus Diamanten und vier Edelsteinen sowie der ausschließlich mit geschliffenen Diamanten besetzte Ring T 5729 können dem Giardinetto-Typus zugeordnet werden (Kat. 48, 49).

Die paarweise genutzten Schuhschnallen (Kat. 64–66) bewahrte man in separaten Schatullen auf und trug sie je nach Geschmack und Farbigkeit zu unterschiedlichen Schuhen, wo sie durch die Querlaschen gezogen und fixiert wurden. Schuhschnallen bestehen aus unterschiedlichsten Metallen wie Gold, Silber, Stahl, Tombak oder anderen Legierungen. Sie wurden ab den 1750er Jahren zumeist mit echten oder künstlichen Diamanten, aber auch mit farbigen Steinen besetzt. Die Schuhschnallen LGA 739 (Kat. 65) sind aus Silber in Schleifenform gearbeitet und mit geschliffenen Glassteinen besetzt.

Schmuck als Ergänzung zur Kleidung zählte im 18. Jahrhundert ebenfalls zu den

wichtigsten Distinktionszeichen und diente der Abgrenzung gegenüber anderen gesellschaftlichen Schichten. Die Decodierung der innerhalb des eigenen Standes erlaubten Schmuckelemente – wiederum nach Werk- und Sonntag, nach Tag und Abend untergliedert – erlaubte dem zeitgenössischen Betrachter eine rasche Einordnung der jeweiligen Person. Das Wissen um diese unmittelbaren Erkennungszeichen ist heute weitgehend verloren, weshalb Schmuck zumeist allein unter ästhetischen Kriterien und nach seinem Materialwert beurteilt wird.

Neben der hier nur knapp skizzierten sozialen Rolle repräsentiert der Schmuck zumeist den kostbarsten materiellen Besitz einer Frau, der auch im Eheleben ihr eigenes Vermögen blieb und direkt vererbt wurde. Schmuck ist somit nicht allein eine »bloße Zierde«, wie im Eingangszitat zu lesen ist, sondern ein sprechendes Symbol von Reichtum und Rang.

VERWENDETE LITERATUR

Kleider-Ordnung 1729. – Corvinus 1773. – Hampel 1970. – Hughes/Hughes 1972. – Egger 1984. – Chadour/Joppien 1985. – Tillander 1995. – Ausst.Kat. Stockholm 2000. – Syndram 2017.

DREI MODE-METIERS: DAS SCHNEIDERHANDWERK, DIE STICKKUNST, DAS SEIDENWEBEN

Der Augsburger Verleger und Kupferstecher Martin Engelbrecht brachte um 1730 unter dem Titel »Assemblage nouveau des manouvriers habilles; Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkern und Professionen« ein damals wie heute hoch geschätztes Werk mit 192 Darstellungen zeitgenössischer Berufe heraus. Die ganzfigurigen Darstellungen – jeweils als weibliche und männliche Figur – der wichtigsten Handwerke und Künste dieser Epoche zeigt Engelbrecht komplett mit den für die jeweilige Tätigkeit charakteristischen Werkzeugen und Erzeugnissen eingekleidet. Seine Bilderserie, die in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums in zwei kolorierten Exemplaren vorhanden ist, steht in der Tradition der Maskenkostüme mit Berufen, die durch die um 1695 in Paris gedruckte Folge »Costumes Grotesques« von Nicolas Larmessin begründet wurde.

Unter den bei Engelbrecht vertretenen Berufen sind allein vierzehn Gewerke, die mit der Herstellung und dem Vertrieb von Textilien, Kleidung, Accessoires und Schmuck zu tun haben: Galanteriehändler, Schuster, Kürschner, Gürtler, Perückenmacher, Juweliere, Schneider, Bortenwirker, Beutler, Färber, Hutmacher, Strumpfstricker, Taschenmacher und Seidensticker. Überraschenderweise fehlen Darstellungen zu den unterschiedlichen Zweigen der Gerberei sowie der Weberei.

Die Galanterie-Händlerin (Kat. 43a), vor einer Schlossfassade erhöht stehend, trägt ein Kleid im französischen Stil aus großemustertem Seidengewebe mit breitem rotem Besatz an den vorderen Kanten ihres Überkleides. Sie präsentiert ihre Waren an den Armen, über der Schulter und – ähnlich einer Schürze – über ihrem weiten Kleiderrock. Die einzelnen Artikel sind mit Nummern versehen, die im unteren Bereich der Grafik jeweils mit dem deutschen und französischen Begriff erläutert sind. Ein schmaler Schulterkragen – als Palatinne und Palantinel bezeichnet – bedeckt ihr Dekolleté (vgl. Kat. 18, Kragen T 999); weiterhin präsentiert sie Bänder und Spitzen, Knöpfe und Schnallen, Schmuck, Handschuhe und Fächer, Strümpfe und ein Federballspiel. Ein farblich zum Kleid abgestimmter Sonnenschirm mit gedrechseltem Holzgestänge (vgl. Kat. 32, Schirm T 2692) setzt ein weiteres modisches Accessoire in Szene, das zum Angebot der Händlerin zählte.

Das männliche Pendant ist ähnlich üppig mit Waren ausgestattet (Kat. 43b). Unter einem Arm hält der Händler mehrere Stoffbahnen, auf der anderen Seite ist ein



61) Martin Engelbrecht: Eine Galanterie Händlerin, um 1730, Kat. 43a



62) Martin Engelbrecht: Ein Galanterie Händler, um 1730, Kat. 43b

Schubladenschränken zu sehen, das Bänder, Spitzen, Taschen und Hauben enthält. Seinen Rock zieren unter anderem Fächer (vgl. Kat. 23–27, Fächer T 2679, T 1913, T 2056, T 3719), Handarbeitsscheren, ein Vorstecker (vgl. Kat. 18, 80, Stecker T 998, T 1006) und Perlschnüre.

Im Folgenden werden drei Berufszweige genauer vorgestellt, die für die Herstellung von Damenkleidung und Accessoires besonderes prägend waren. Alle drei Metiers – Schneider, Sticker und Seidenweber – haben weit ins Mittelalter zurückreichende Traditionen; im Kontext dieses Textes wird allein auf ihre Bedeutung im 18. Jahrhundert eingegangen.

Das Schneiderhandwerk

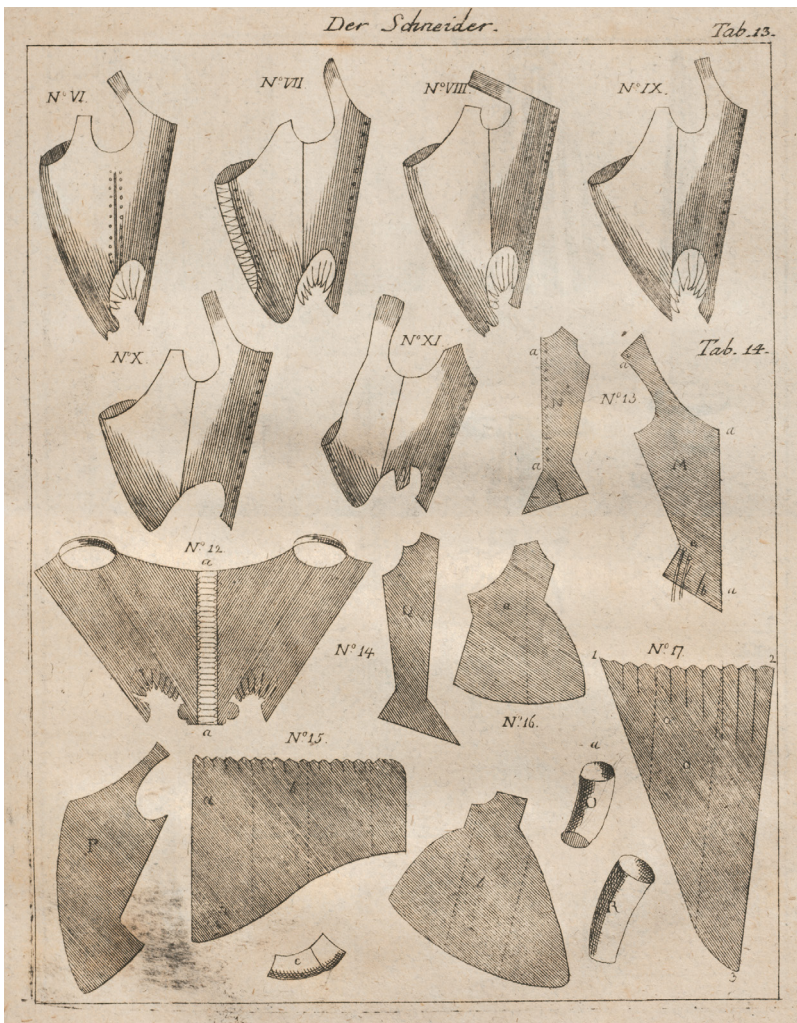
Zum Verständnis der Aufgaben und Arbeitsweisen der Schneider des 18. Jahrhunderts stehen zwei ergiebige zeitgenössische Textquellen zur Verfügung. 1777 erschien im 15. Teil von Peter Nathanael Sprengels »Handwerke und Künste in Tabellen« eine fünfzigseitige Abhandlung über die Ausbildung, die verwendeten Werkzeuge, die Spezialisierungen und die Produktpalette der Schneider. Noch umfassender ist der Artikel zum Schneiderhandwerk in dem zwischen 1762 und 1795 in 20 Bänden erschienenen, lexikalisch aufgebauten Werk »Schauplatz der Künste«, das teilweise Übersetzungen aus der französischen Enzyklopädie von Diderot und D’Alembert brachte. So folgt der im 16. Band von 1788 rund achtzig Seiten lange Text zum Schneiderhandwerk dem entsprechenden, ursprünglich 1769 veröffentlichten, französischen Text von François Garsault. Nach einer knappen Nennung der hauptsächlichen Kleidungsstücke beider Geschlechter werden die Werkzeuge, die Nähstiche, das Maßnehmen, der Zuschnitt und die Verarbeitung detailliert vorgestellt.

Ein eigener Abschnitt ist in beiden Veröffentlichungen den »Schnürleibschneidern für Frauen und Kinder« gewidmet. Unter einem Schnürleib verstand man ein »Kleidungsstück, welches unmittelbar über das Hemd angezogen wird, und lediglich von den Achseln bis auf die Hüften den Leib umfasst. [...] Es hat noch den so nützlichen Zweck, daß es die Taille der Frauen schön erhält«. Der auf Schnürleiber spezialisierte Schneider brauche »mehr Vorsicht, mehr Geschicklichkeit und Genauigkeit« für seine Arbeiten (Schauplatz der Künste 1762–1805, Bd. 16, S. 44–45), zu denen er neben dem Handwerkszeug vor allem Fischbeinstäbe, verschiedene Arten gesteifter und weicher Leinwand, Nähfäden sowie Seidschnüre benötigte.

Sprengels Abhandlung unterscheidet drei Arten von Schnürbrüsten: Die »gewöhnliche Schnürbrust«, rückseitig geschnürt, hat ein geschlossenes, gewölbtes Vorderteil. Die »englische Schnürbrust« wird vorne und hinten geschnürt, wobei die Vorderteile so schmal gearbeitet sind, dass in der Mitte ein separates Bruststück aus Seidengewebe zum Einsatz kommt. Das »Corselet« dagegen ist in der hinteren Mitte zusammengenäht, die beiden vorderen Teile stoßen aneinander und werden dort verschnürt. Zum Zuschnitt, der mit Hilfe von Papierschnitten auf Leinen erfolgt, erläutert Sprengel: »Jede Schnürbrust wird aus 12, gewöhnlich aber nur aus 10 besonderen Theilen zusam-

men gesetzt« (Sprengel 1767–1782, Bd. 15, S. 364). Die Lage der als Versteifung längs einzusetzenden Fischbeinstäbe wurden erst mit Schneiderkreide entsprechend der Dicke und Breite der Stäbe so markiert, dass die anschließend auszuführenden Steppnähte Tunnel bilden, in die man die Stäbe einfach einführen konnte. Nach dem Vorarbeiten der einzelnen Teile wurden diese zusammengefügt, abgefüttert und nach Belieben außen mit Seidengewebe bezogen.

Schnürbrüste, in zeitgenössischen Texten auch als Schnürleib, Schnürmieder, Latz oder Mieder bezeichnet, wurden für schwangere Frauen mit einer zusätzlichen Schnürung an den Seiten versehen. Mieder zum Reiten und Jagen wurden dagegen mit wenig Fischbein und kurzen Schößen gearbeitet, um dem Oberkörper mehr Beweglichkeit zu erlauben (Kat. 78).



63) Der Schnürbrustschneider, 1788, Kat. 78



64–65) Schnürbrust, um 1770, Kat. 77, oben Röntgenaufnahme

Die im Germanischen Nationalmuseum erhaltene Schnürbrust T 6317 (Kat. 77) datiert in die Zeit um 1780 und besteht aus 14 Schnittteilen, die zusammen die beiden Vorder-, Seiten- und das Rückenteil sowie die Träger bilden. Die einzelnen Schnittteile sind wiederum aus einer unterschiedlichen Anzahl von Gewebestücken zusammengesetzt, wobei auf die symmetrische Verwendung des Musterverlaufs geachtet wurde. Die Schnürbrust ist hinten geschlossen, die vorderen Kanten mit runden, versäuber-

ten Löchern zur Schnürung gearbeitet. Dazu gibt es ein separates, gleich ausgeführtes Bruststück. Ringsum sind durchgängig schmale Fischbeinstäbe längs eingenäht, die sich auf einer Röntgenaufnahme deutlich abzeichnen (Abb. 64). Die Stäbe in den seitlichen Bereichen sind dünner als die in der vorderen und hinteren Mitte, wodurch der Tragekomfort erhöht wird. Auch in den Trägern sind diagonal eingeschobene, kurze Versteifungen aus Fischbein zu erkennen. Einige der Schößchen, die der besseren Anpassung an die Hüfte dienen, sind mit hellen Lederkanten gearbeitet. Die insgesamt acht rückseitigen Schößchen, die in den Rockbund eingesteckt wurden, sind innen mit hellem Leder gefüttert, wodurch sie glatter anliegen. Um die gewünschte ausladende Silhouette zu erzielen, waren sichelförmige, abgesteppte Hüftkissen auf der Außenseite der rückwärtigen Schößchen angenäht. Regelmäßige Nahtlöcher und das an den entsprechenden Stellen deutlich hellere Obergewebe unterstützen diesen Befund. Bei der Restaurierung 2018 wurde diese originale Platzierung wiederhergestellt. Die mit einem broschierten Seidengewebe und Borten dekorativ überzogene Schnürbrust zeigt durch deutliche Gebrauchsspuren im Trägerbereich und am Leinenfutter, dass sie viel getragen wurde.

Die Schneider des 18. Jahrhunderts waren in städtischen Korporationen mit jeweiligen Zunftordnungen organisierte Lohnhandwerker. Nach drei Lehrjahren und erlangtem Gesellenstatus schlossen sich eine mehrjährige Wanderzeit sowie eine gewisse Zeit in derjenigen Stadt an, in der der Geselle den Meistertitel erwerben wollte. Voraussetzung für den Meisterstatus war die Bezahlung festgelegter Zunftbeiträge sowie die erfolgreiche Annahme der geforderten Meisterstücke durch die örtliche Zunft. So legte beispielsweise die 1737 erschienene Magdeburger Schneiderordnung fest, dass ein künftiger Damenschneider einen Schnürleib und ein komplettes Obergewand unter Aufsicht seines Meisters fertigen musste (General-Privilegium 1737).

In größeren deutschen Städten sind Meisterbetriebe mit Spezialisierung auf Herren- oder Damenkleidung, teilweise sogar auf die Anfertigung bestimmter Kleidungsstücke wie Schnürbrüste, nachgewiesen. Üblicherweise war den Meistern die Beschäftigung von nur zwei bis drei Gesellen, darunter manchmal ihre Ehefrauen oder Töchter, sowie einigen Lehrjungen erlaubt (Jacobsson 1781–1795, Bd. 1, S. 792). Witwen von Schneidermeistern durften mit den Gesellen den Betrieb weiterführen, jedoch keine weiteren Lehrlinge ausbilden.

Die Magdeburger Ordnung von 1737 informiert weiterhin über das Verhältnis von Kunde und Schneider. Grundsätzlich besorgte der Kunde den Stoff und das Zubehör wie Knöpfe und bestellte den Schneider für den Zuschnitt ins Haus. Der Schneider war gehalten, dem Kunden alle Reste und überflüssiges Material auszuhändigen. Der Preis für das anzufertigende Kleidungsstück sollte frei verhandelt werden, wobei die Zunftordnung auf das Verbot von Preisabsprachen zwischen einzelnen Schneidermeistern hinwies. Der Arbeitslohn des Schneiders machte im Übrigen gegenüber den Materialkosten lediglich einen kleinen Anteil aus.

Die im selben Jahr 1737 erschienene sächsische Kleiderordnung »Mandat wieder [sic] den Kleider-Pracht« verhängte nicht nur gegen die Trägerinnen und Träger verbotener

Der Schneider.

Wie man die Kleider richten soll / kan hie ein jeder sehen wohl.



Die Jungfrau.

Mein lieber guter Freund ey seht/
Dafß ihr die Arbeit recht wohl nehet/
Machs nicht zu eng und nicht zu weit/
Sonst beschreyt man euch weit und breit.

Der Gesell.

Ich will es machen nach Manier/
Wie ihr selbs könnet sehen hier/
Gefällt euch meine Arbeit dann/
So steht sie euch gwiß auch wohl an.

Augsburg / zu finden bey Albrecht Schmidt / Formschneider und Brieffmahler.

Der Weber.

Was in der Dunkel der Weber macht / das wird hier zu Papier gebracht.



Die Jungfrau.

Mein lieber Knapp wüchelt tapffer drauff /
 So gibts ein guten Leinwarths Kauff /
 Habt aber acht / daß ungefehr /
 Euch nicht der Spulen lauffe leer.

Der Besell.

Mein schönes Mensch ich hab schon acht /
 Daß nirgend werd ein Nest gemacht /
 Vellebt ein Uber • Elen Iht /
 Es steht zu Diensten glaub Sie mit.

Zugsburg / zu finden bey Albrecht Schmitz / Formschneider und Brieffmabler.



68) Das Schneider-Handwerk, um 1760, Kat. 79a

Kleidung Strafen, sondern schloss ausdrücklich auch die Schneider mit ein: »Soll von jedes Orths Obrigkeit denen Schneidern auferleget, [...] daß sie keine Kleider dieser Ordnung zuwieder machen und zurichten sollen. Würde aber einer wissendlich dawieder und also gegen seinen geleisteten Eyd gehandelt zu haben, überführet, soll er seiner Zunfft verlustig seyn und das Land zu räumen, angehalten werden.« (Mandat 1737, Absatz 6).

Zunfftfrei durften alle Artikel der Weißwäsche wie Hemden, leinene Hosen, Fischbein-Unterröcke und Mützen hergestellt und verkauft werden. Verheirateten oder ledigen Frauen, die nähen konnten, war es zudem gestattet, Frauenkleidung auf Bestellung anzufertigen, diese jedoch nicht in den freien Verkauf zu bringen. In vielen Städten war der Verkauf fertiger Kleidung generell verboten, um den örtlichen Schneidern das Privileg der individuellen Herstellung zu sichern. So verfügte die Magdeburger Ordnung: »Es soll auch den Teutschen und Frantzösischen Kauffleuten und Krahmern, auch denen Juden fernerhin verbohten seyn, neue verfertigte oder zugeschnittene Kleider, verfertigte Schloff-Röcke, Brust-Tücher, Camisöler, Schnürleiber und andere Stücke, so denen Schneidern [...] zukommen, von andern Orten zum feilen Verkauf kommen zu lassen und in ihrem Laden künfftig zu verhandeln oder zu führen.« (General-Privilegium 1737, Absatz VIII).

Die beiden Darstellungen von Schneiderwerkstätten des 18. Jahrhunderts zeigen die Hauptarbeitsbereiche Zuschnitt und Nähen, die komplett in Handarbeit erfolgten. Scheren, Maßbänder und -stäbe, Nadeln und Nadelkissen waren die wichtigsten Werkzeuge. Auf Albrecht Schmidts um 1700 gedrucktem, koloriertem Holzschnitt sind fertige Kleidungsstücke an der Rückwand zu sehen, während auf dem Boden liegende Stoffreste die Arbeit an neuen Stücken anzeigen (Kat. 75a).

Das Kundengespräch steht dagegen im Mittelpunkt der Darstellung aus »Angenehme Bilder-Lust, der lieben Jugend zur Ergötzung also eingerichtet«, die im Verlag von Peter Monath in Nürnberg um 1760 erschien (Kat. 79a). Der Damenschneider beweist seiner Kundin, deren Rocklänge er gerade misst, sein modisches Wissen, indem er im beigefügten Monolog von Andrienne, Schnürbrust und Reifrock spricht. Der Herrenschneider probiert einem hochrangigen Kunden einen Ärmel des neuen Rockes an und lobt dabei die gelungene Arbeit. Im Hintergrund sieht man zwei weitere Schneider beim Zuschneiden und Bügeln, am Fenster sitzen die nähenden Lehrlinge im Schneidersitz. Während hier realistische Arbeitssituationen gezeigt werden, muss die quasi öffentliche und gleichzeitige Anprobe von Kundin und Kunde als künstlerische Fiktion bezeichnet werden. Üblicherweise besuchte der Schneider den Kunden in dessen Haus.

Die Stickkunst

»Sticken, franz. Broder, heißt in und auf einem Zeug allerhand Figuren, vermittelt der Nadel, auf der Hand oder in Rahmen, nähen, um ihn dadurch zu bereichern und zu zieren.« (Ludovici 1767, Bd. 4, Sp. 2431).

Stickereien, in der zeitgenössischen Literatur auch als Näharbeiten bezeichnet, wurden im 18. Jahrhundert gleichermaßen für textile Raumausstattungen sowie für Kleidung und Accessoires angefertigt, um den entsprechenden Gegenständen durch die Verzierung einen höheren Repräsentationswert zu geben. Ihre Herstellungsgeschichte, stilistische Entwicklung und materielle Ausformung hat Uta-Christian Bergemann 2006 erarbeitet, so dass hier eine knappe Zusammenfassung genügt.

Wie in anderen Bereichen der Textilherstellung, galten insbesondere Pariser und Lyoner Stickereien als höchst begehrte Luxusprodukte, die über verschiedene Handelswege in ganz Europa Verbreitung fanden. Die Pariser Zunft der Seidensticker zählte 1765 späteren Quellen zufolge 165 Meister als Mitglieder. Viele der dort entworfenen Muster wurden über die entsprechenden Vorlagen verbreitet und auch andernorts ausgeführt. Wien galt als das Zentrum im deutschsprachigen Raums, dort sind für 1747 immerhin 45 Stickmeister dokumentiert (Bergemann 2006, S. 36–37); in allen anderen deutschsprachigen Städte – Berlin und Leipzig waren weitere Zentren – lag ihre Anzahl weit darunter. Gold- und Silberstickereien waren aufgrund des Materials und der komplizierten Verarbeitung die kostspieligsten Arbeiten, die außerdem bei falscher Lagerung korrodierten. Die in großer Zahl erhaltenen Seidenstickereien des 18. Jahrhunderts zeichnen sich durch feine Farbnuancierungen aus; diese sogenannte Nadelmalerei war besonders für realistische Blumenmotive geeignet.

Die Herstellung der auf verschiedenen Geweben ausgeführten Stickereien fand aufgrund des geringen Aufwands an Handwerkszeug – Stickrahmen, Nadeln und Fäden – nicht nur in professionellen Werkstätten, sondern häufig auch im privaten Bereich statt. Das Sticken zählte zu den in bürgerlichen wie auch in adeligen Kreisen geschätzten Beschäftigungen von Mädchen und Frauen. Die Vorlagen fanden sich in verschiedenen Musterbüchern. In unserem Zusammenhang ist besonders auf zwei weit

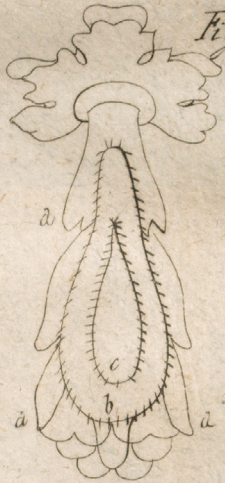
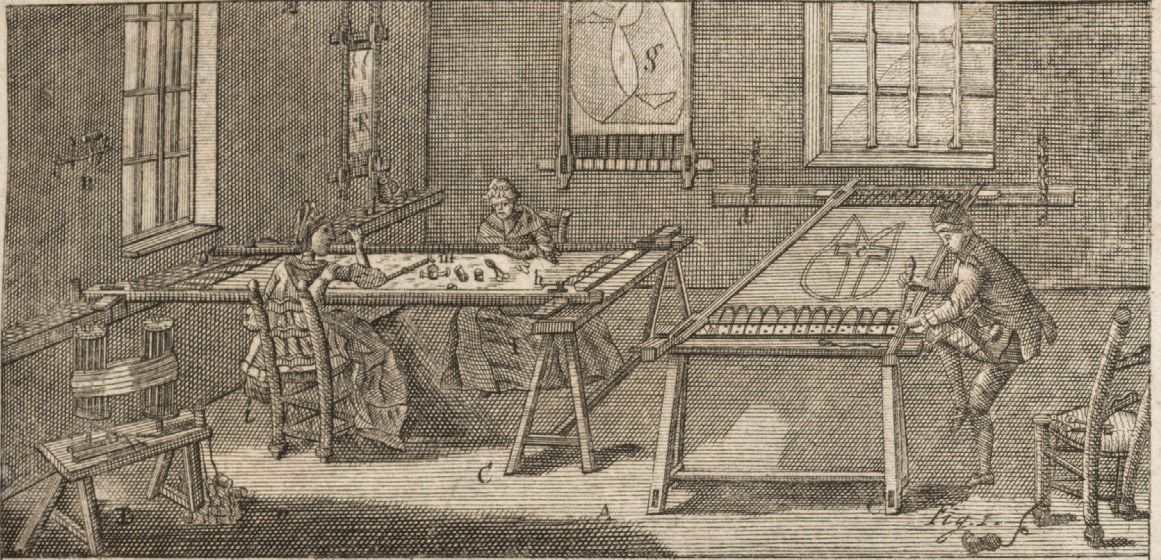


Fig. 2.



Fig. 3.

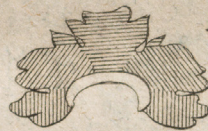


Fig. 4.



Fig. 5.

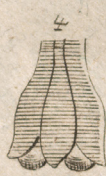
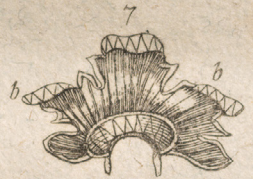
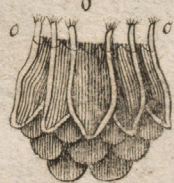
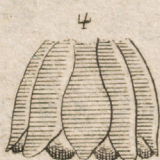


Fig. 8.



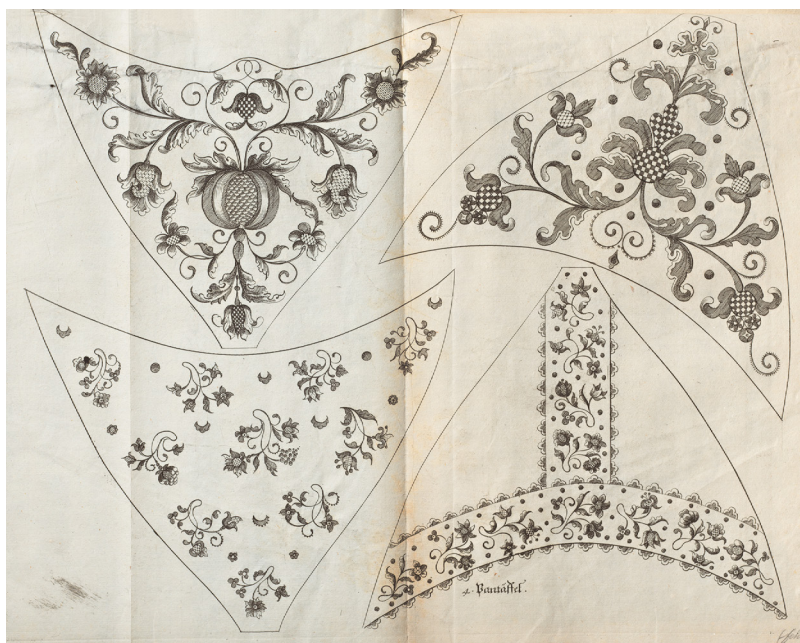


70) Amalia Beer: Stickvorlage für einen Vorstecker, um 1720, Kat. 81

verbreitete Nürnberger Bücher hinzuweisen: Amalia Beers »Wol-anständige und Nutz-bringende Frauen Zimmer-Ergözung, in sich enthaltend ein Nach der allerneuesten Façon eingerichtete Neh- und Stick-Buch« erschien um 1720 mit 50 Tafeln (Kat. 81); Margaretha Helms dreiteiliges Werk »Kunst- und Fleiß-übende Nadel-Ergötzungen oder neu-erfundenes Neh- und Stick-Buch« kam um 1725 mit mehr als 150, teilweise gefalteten Kupferstichen auf den Markt (Kat. 83). Beide Werke zeigen Muster für Randverzierungen und Eckornamente in dem Format, wie sie auf Tücher, Kleiderkanten, Schürzen und andere Kleidung gestickt werden konnten. Dazu kommen komplexere Einzelentwürfe für Vorstecker, Hauben, Pantoffel und Möbelbezüge.

Professionelle Stickwerkstätten waren an den Höfen, in Frauenklöstern sowie als niedergelassene Ateliers in Städten wie Berlin, Dresden und Nürnberg angesiedelt (Bergemann 2006, S. 34). Nach einer Lehr- und Gesellenzeit von sieben Jahren konnte ein Stickmeister seine eigene Werkstatt einrichten. Üblicherweise zeichneten der Meister selbst oder ein spezieller Musterzeichner die Entwürfe für die bei der Werkstatt in

69) Die Stickerkunst, 1790, Kat. 84



71) Margaretha Helm: Stickvorlage für Pantoffelkappen, um 1725, Kat. 83

Auftrag gegebenen Arbeiten; die Gesellen oder zusätzliche Heimarbeiterinnen führten die Muster und später den Auftrag aus. Wichtig war dabei neben der Beherrschung aller Stichtechniken und deren regelmäßiger Ausführung ein ausgeprägtes Farbverständnis. In manchen Städten war das Sticken ein zünftiger, in anderen Städten dagegen ein freier künstlerischer Beruf, der keiner festen Ordnung unterlag. Allerdings durften die Stickwerkstätten die ausgeführten Arbeiten nicht weiter zu Kleidung beziehungsweise Accessoires verarbeiten.

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden in Lyon neben den bereits gut etablierten Meisterwerkstätten zusätzlich große protoindustrielle Manufakturen 6.000 Stickerinnen, die Auftragsarbeiten und in großer Zahl sogenannte Halbfabrikate herstellten und über Händler in ganz Europa vertrieben (Bergemann 2006, S. 50–54). Als Halbfabrikate gelten bestickte Einzelteile von Westen, Kleiderröcken oder Schuhen, deren Umrisslinien bereits auf dem Gewebe eingezeichnet, aber noch nicht zugeschnitten sind. Die im Germanischen Nationalmuseum erhaltene Blumenstickerei auf gelbem Seidenatlas (Gew 2551a, Kat. 82) war für Damenschuhe vorgesehen: Der große Blütenstrauss wurde zum Schuhblatt mit hoher Lasche, die beiden einzelnen Nelken verzierten die Seitenteile des Schuhs und bildeten die vorderen Laschen zum Durchziehen der Schuhschnallen. Der Schuster erhielt das fertig bestickte Obermaterial und fertigte daraus die auf Maß angepassten Schuhe seiner Kundin. Aufgrund fehlender Vergleichsstücke kann man eine französische Herkunft des Dessins nur vermuten; die Ausführung könnte jedoch auch in einer deutschen Stickwerkstatt erfolgt sein.



72) Halbfabrikat für Damenschuhe, um 1750, Kat. 82

Eine besonders ansprechende Kombination von Silber- und Seidenstickerei mit variationsreichen Sticharten zeichnet den nahezu unbenutzten Vorstecker T 1006 (Kat. 80) aus. Er diente dem dekorativen Aufputz der vorderen, offenen Kleidermitte und konnte als variabler Einsatz mittels Nadeln angesteckt werden. Nur im unteren, versteiften Teil ist die Metallstickerei mit Blattranken in erhabener Stickerei symmetrisch angelegt; der obere Bereich wurde asymmetrisch und vollflächig über einem kräftig rosafarbenen Seidengewebe bestickt, das durch die netzartigen Strukturen zu sehen ist. Ungewöhnlich ist die seitliche Platzierung der Blütengruppe mit Narzissen, Nelken, Rosen, Milchstern und Pfingstrose. Vermutlich hat eine professionelle Werkstatt diesen Vorstecker für festliche Anlässe entweder als Auftragsarbeit oder als Halbfabrikat gestickt. Gemäß den Inventarangaben stammt er aus Nürnberger Familienbesitz und ist ohne weitere Informationen als »Nürnbergische Arbeit« bezeichnet. Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ist ein Pendant mit vergleichbar platzierter Blütengruppe, diesmal kombiniert mit Goldstickerei (Inv. 1983-292, Abb. 74) erhalten. Die weitere Verarbeitung der beiden Objekte – das Einsetzen der inneren Versteifung, das Aufbringen des Innenfutters und der ringsum angenähten Metallspitze – erfolgte offensichtlich von verschiedenen Händen.

Einen Einblick in die hohe Qualität der privaten Stickerei geben die vier Kunstbücher der Anna Magdalena Braun (1734–1794), die sie zwischen 1773 und 1793 mit unterschiedlichsten, selbst angefertigten Handarbeiten – Stickereien, Spitzen, Borten, Seidenblumen, Flecht- und Perlarbeiten – angelegt hat. Von Großmutter und Mutter



73) Vorstecker, um 1735, Kat. 80



74) Vorstecker, um 1735. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv. 1983.292

hatte sie verschiedene, damals teilweise nicht mehr geläufige Techniken und Mustertypen erlernt, die sie mittels dieser Mustersammlung zur Weitergabe an ihre Töchter dokumentieren wollte. Eine um 1780 entstandene Stickerei mit Blütenkranz, Scherenschnitt-Medaillon und Eckornamenten (Abb. 75) bezeichnete sie als »Bändleins-Gestick«. Der Blumenstrauß mit Hyazinthe oder Glockenblume, Narzissen, Rosen und Milchstern (Kat. 85) entstand mit »Echtem Bilderstich«, worunter man heute wohl Nadelmalerei versteht.



75) Anna Magdalena Braun: Seidenstickerei, 1780

Das Seidenweben

Nachdem italienische Seidengewebe jahrhundertlang den Markt beherrscht hatten, dominierte seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa die Lyoner Seidenherstellung, sowohl in Hinblick auf die Qualität der unterschiedlichen Gewebe als auch in Bezug auf die Mustervielfalt. Um 1760 arbeiteten in der französischen Stadt rund 38.000 Menschen, mithin ein Drittel der Bevölkerung, in der Seidengewebe-Herstellung (Miller 2014, S. 12). Die Musterzeichner, die den Seidenwebern neue Entwürfe lieferten, brachten jährlich zahlreiche Neuheiten heraus. Die Qualität der Lyoner Seiden, die durch die Reglements der dortigen »Grande Fabrique«, einer Art Gilde, genau festgelegt und kontrolliert wurde, sicherte diesem Luxusmarkt ein internationales Renommee und hohe Einkünfte. Wer in Europa auf sich hielt, versuchte originale Waren aus Lyon zu beziehen; selbst hohe Importzölle, die deren Einkaufspreis extrem in die Höhe trieben, waren kein Hindernis.

Zu einer erfolgreichen Seidenmanufaktur gehörten zahlreiche Gewerke, wie sie im Artikel »Die Seidenfabrik«, 1776 im 14. Band in Sprengels »Handwerke und Künste« erschienen, ausführlich dargestellt sind (Sprengel 1767–1782, Bd. 14, S. 348–654). Neben erstklassiger Rohseide brauchte man gute Spinner, Zwirner, Wickler, Spuler und Färber, um das Grundmaterial in entsprechender Qualität herzustellen. Ein langer Abschnitt in Sprengels Text ist der komplizierten Einrichtung der für die jeweiligen Gewebearten und Musterbindungen benötigten Webstuhltypen gewidmet, die vom einfachen Seidenwirkerstuhl über den Zug- und Kegelwebstuhl zum komplexen Zampelwebstuhl reichten. Letzterer, dessen Name vom französischen »métier à semple« abgeleitet wurde, bildete mit seinen Schäften und dem Harnisch, dessen Ziehschnüre von einem Helfer gezogen wurden, einen Vorläufer des zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals genutzten Jacquardwebstuhls mit Lochkarten als Steuerungssystem. Das anschauliche Modell (Kat. 76) dieses von Joseph-Marie Jacquard (1752–1834) in Lyon 1805 erfundenen Webstuhls mit einer mechanischen Steuerung der Lochkarte, die den Ziehungen überflüssig machte, zeigt diese revolutionäre, bis heute für hochwertige Arbeiten genutzte Webstuhlform, mit der Muster von beliebiger Komplexität hergestellt werden können.

Neben Lyon, wo die raffiniertesten Stoffdessins gewebt wurden, sind für das 18. Jahrhundert folgende nord- und zentraleuropäische Orte mit bedeutenden Seidenmanufakturen zu nennen: Amsterdam und Haarlem in Holland (Colenbrander 2013), Zürich in der Schweiz (Pallmert 2000) sowie in Preußen Krefeld (Rouette 2004) und Berlin (vgl. Paepke 2000) während der Regierungszeit König Friedrichs des Großen (1712–1786). Eine konkrete Zuordnung erhaltener Seidengewebe auf einzelne Orte und Manufakturen ist nur in seltenen Fällen gelungen (Markowsky 1976).

Broschierte Seidengewebe, die man in »gewöhnliche« Gewebe mit bis zu 15 verschiedenen Seidenfarben und in »reiche« Gewebe mit zusätzlichen Gold- und Silberfäden einteilte, zählen zu den aufwendigsten Stoffen des Rokoko. Ergänzende Schussfäden in der jeweils benötigten Farbe wurden mittels Broschierlade nur soweit ins Gewebe eingelegt, wie die Musterung es erforderte.

Der ab den 1740er Jahren am häufigsten anzutreffende Mustertypus mit naturalistischen Blütengirlanden und Blumensträußen, später auch mit Spitzenbändern, wurde in großer Variationsbreite in allen europäischen Zentren der Seidenweberei hergestellt (Ausst.Kat. Mailand 1990). Diese mäandernden Muster sind in den meisten Textilsammlungen durch zahlreiche Beispiele vertreten. Allein im Textilmuseum Lyon sind mehrere hundert Gewebestücke archiviert, deren Herkunft allerdings nur in Einzelfällen namentlich bekannten Seidenmanufakturen zugewiesen werden kann.

Viele Gewebe kamen im 19. Jahrhundert über den internationalen Kunsthandel in die heutigen Museumssammlungen; dies gilt auch für den Großteil der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. Spätestens bei diesen Verkäufen gingen die möglicherweise bis dahin bekannten Informationen zu Provenienz und Datierung verloren. Dementsprechend bleibt das heutige Wissen über die konkrete Herkunft einzelner Seidengewebe mangels breiter Grundlagenforschung spekulativ. Um die verschiedenen Musterkombinationen und Farbzusammenstellungen, die unterschiedliche Plastizität der Motive und deren Detailausführung mit gedrehten Zierfäden und anderen Effekten in eine chronologisch und lokale Ordnung zu bringen, müssten Archivstudien sowie gut dokumentierte Einzelbeispiele den Ausgangspunkt bilden, von denen aus die weitere Bestimmung erhaltener Objekte vermutlich ein klareres Bild ergeben würde.



76) Funktionsmodell eines Jacquard-Webstuhls, 1860er Jahre, Kat. 76



77) Seidengewebe, 1740er–1750er Jahre, Kat. 69

78) Seidengewebe, 1740er Jahre, Kat. 71

Zur visuellen Einordnung des hellblauen Seidengewebes der Taille-Andrienne wird im Folgenden eine Auswahl von sechs Geweben mit Blütengirlanden, Blumensträußen und Spitzenbändern aus dem eigenen Sammlungsbestand vorgestellt. Das hellgründige Seidengewebe Gew 926 (Kat. 69) ist in einer Rapporthöhe von 34 cm mit einer luftigen Girlande aus weißen und rot-weiß geflammten Blüten durchsetzt, vermutlich aus der Familie der Nelkengewächse. Der in den Zwischenräumen aufsteigende Strauß aus wilden Rosen in ähnlicher Farbstellung beginnt jeweils nach der Biegung der Blütengirlande.

Vergleichsweise statischer wirkt die Gestaltung des hellroten Seidengewebes Gew 913 (Kat. 71) mit einer großen Rapporthöhe von 46,4 cm. Das Wellenband wird von einer weißen Spitze mit unterschiedlichen Netzeinsätzen, Schleifenbändern und Fruchtbeziehungsweise Blütenzweigen gebildet. In die freien Zwischenflächen sind ohne weitere Verbindung etwas steif wirkende Blumenbouquets mit roten oder blauen Blüten eingefügt.



79–81) Seidengewebe, 1750er–1760er Jahre, Kat. 73, 70 und 72

Sehr üppige Spitzengirlanden bestimmen die Gestaltung des Seidengewebes Gew 912 (Kat. 73), dessen heute blassroter Farbton ursprünglich viel kräftiger war. Vier unterschiedliche, nahezu runde Elemente aus Tüllspitze mit Blütenrändern formen den Mäander, von dem an jeweils drei Stellen Blumenbouquets abzweigen. Zwei kleinere Gruppen nehmen die helle Farbigkeit der Spitze unter Ergänzung grüner Blattformen auf. Der dritte Blumenstrauß ist am größten und in neun Farben (Weiß, Blau, drei Grüntöne, zwei Rottöne, Rosa, Gelb) ausgeführt, darin sind ein weiß blühender Ebereschenzweig, Rosen und eine blaue Anemone zu sehen. Insgesamt wirkt die Gestaltung dynamisch und ausgeglichen.



Auf violetterm Untergrund präsentiert das Seidengewebe Gew 911 (Kat. 70) ein geschwungenes

82) Seidengewebe, 1770er–1780er Jahre, Kat. 74

Spitzenband aus schlichtem Tüllgrund mit eingesetzten Blüten. Seitlich begleiten kleine Festons in kräftigem Grün mit knopfförmigen Blüten das flach aufgelegte Spitzenband. Parallel dazu sind auffällig kräftige Zweigranken mit Weinlaub eingearbeitet, denen üppige Rosensträuße entspringen. Aufgrund des schmalen Gewebeabschnitts mit nur einer vorhandenen Webkante bleibt unklar, ob die Zweigranken und Blumenbouquets ursprünglich eine durchgehende Girlande bildeten. Offen muss auch bleiben, ob zwischen den Spitzenbändern zwei Reihen Zweige und Blumen verliefen, was aufgrund der Neigung der Blumenbouquets naheläge.

Am raffiniertesten ist das Seidengewebe Gew 986 (Kat. 72) mit einer Rapporthöhe von 44,5 cm gestaltet. Das Mäanderband ist in verschiedene, ineinandergreifende Elemente untergliedert: kleine kompakte Blütengebilde mit weißem Laub, Gruppen von herzförmigen Blättern, ährenähnliche Sträuße sowie kleinteilige rotweiße Segmente, die an Seidengewebe in Droguet-Muster erinnern. In die Zwischenräume sind große Blütenbouquets eingefügt, deren Blätter konsequent in zwei Grüntönen ausgeführt wurden. Der heute zu hellem Grau verblichene Fond hatte ursprünglich eine fliederfarbene Tönung.

In der gleichen Tradition wie die vorhergehenden Muster mit Spitzengirlanden und Blumensträußen steht das Seidengewebe Gew 909 (Kat. 74). Auf grün und weiß großkariertem Grund sind gemusterte Bandgirlanden mit scharfen Knickbrüchen eingewebt. Sie werden von dichten grünen Blattreihen mit weißen Blüten begleitet, die auffälliger Weise nach unten abfallend angelegt sind. In den Zwischenräumen sind Blumensträuße zu sehen, deren Blätter in ungewöhnlicher Weise in horizontalen Streifen ausgeführt wurden. Diese einzelnen Beobachtungen wie auch die Breite des Gewebes verdichten den Eindruck, dass hier eine spätere Variante des »Wellenmusters« vorliegt.



*Französische Modenherrschaft über
Europa.*

83) Christian Gottlieb Geysler: Französische Modenherrschaft über Europa, um 1780, Kat. 87

Modevertrieb und -kommunikation

Die vorhergehenden Ausführungen verdeutlichten ausschnittsweise die komplexen Prozesse der Herstellung von Geweben und Stickereien und deren Weiterverarbeitung zu Kleidung und Accessoires. Solche luxuriöse Seidenkleidung und entsprechende modische Accessoires waren ausschließlich Kundengruppen der gehobenen Gesellschaftsschichten vorbehalten. Sie verfügten über das notwendige Kapital zum Kauf dieser kostspieligen Waren, sie konnten damit ihren jeweiligen Stand innerhalb der durch Kleiderordnungen erlaubten Grenzen repräsentieren. Die Informationen über Neues bezogen sie über ein europaweites Netzwerk von Händlern und Vertriebskanälen.

Die Kommunikation über modische Neuheiten, über Schnitte, Muster, Dekorationen, neue Hersteller und Lieferanten speiste sich im Lauf des 18. Jahrhunderts aus einem dichten Angebot von Text- und Bildquellen, die hier lediglich im Überblick genannt werden. Über Mode wurde in Zeitschriften und Lexika geschrieben; satirische Texte und Theaterstücke basierten auf tagesüblichen, dem Lesepublikum geläufigen Modeerscheinungen. Predigten und moralische Wochenschriften warnten vor Modeexzessen und allzu irdischem Genuss; Kleiderordnungen versuchten die etablierte Gesellschaftsform in der äußeren Erscheinung der Menschen widerzuspiegeln. Im privaten Rahmen enthielten Briefe, Memoiren und Reiseberichte vielfach Informationen über neue und veraltete Moden sowie über deren Bestellung und Herstellung. Ebenso variantenreich sind die Bildquellen des 18. Jahrhunderts, die Kleidermoden, deren gesellschaftlichen Gebrauch und die Kombinationen einzelner Kleidungsstücke im Wechselspiel mit dem menschlichen Körper zeigen: Porträtmalerei, Grafikserien, Modestiche in den ab den 1780er Jahren regelmäßig erscheinenden Modezeitschriften, Karikaturen und Flugblätter.

Die zeitgenössische Modekonsumentin nutzte – je nach ihren Möglichkeiten – neben den heute nicht mehr greifbaren Gesprächen diese unterschiedlichen Medien, um sich über Neues in der Modewelt zu informieren. Ein weiteres beliebtes Mittel für die Information über Neuheiten war die seit langem etablierte Tradition der Modepuppen, die von Frankreich aus quer durch Europa geschickt und in adeligen Kreisen präsentiert wurden (Peers 2004). Die Einkleidung einer solchen lebensgroßen Gliederpuppe, damals als Pandora bezeichnet, zeigt ein Kupferstich von Christian Gottlieb Geyser aus der Zeit um 1780 (Kat. 87), der den Titel »Französische Modenherrschaft über Europa« trägt. Die hölzerne, noch nackte Frauenfigur wird gerade mit einem Unterkleid bedeckt, um sodann die vorne bereitliegenden Kleidungsstücke übergezogen zu bekommen. Modeinteressierte Damen mit hohen Frisuren und Hauben erhaschen durch das Fenster einen ersten Blick auf die bald präsentierten Neuheiten.

Eine ähnliche Funktion hatten kleinere Puppen, die ebenfalls der Präsentation von Modeneuheiten dienten und nur in zweiter Linie als Spielpuppen für Kinder gedacht waren. Die Puppe HG 8797 (Kat. 86) trägt ein dem Typus der »Robe à l'anglaise« verpflichtetes Kleid mit spitz zulaufendem, engem Oberteil und ringsum rund ansetzen-



dem Rock aus grünem Seidentaft. Die Nähte des Mieders sowie die Rock- und Ärmelsäume sind mit einer hellen Borte besetzt. Spitzen zieren die Ärmelsäume, das Dekolleté sowie den Kopfputz. Ein kleiner Sonnenschirm mit Metallborten nimmt die Farbigkeit der rosa Bandschleifen an den Ärmeln auf. Die detailgenaue Ausführung dieser um 1750 modischen Damenkleidung lässt vermuten, dass die Puppe als Modepuppe angefertigt wurde. Zu ermitteln wäre, wer die Auftraggeber solcher Modepuppen waren, wie häufig sie neu eingekleidet wurden, und schließlich, ob solche Puppen bei den Schneidern als Modelle dienten oder lediglich in privaten Kreisen zirkulierten.

VERWENDETE LITERATUR

Schauplatz 1762 – 1805. – Ludovici 1767. – Sprengel 1767 – 1782. – Jacobsson 1781 – 1795. – General-Privilegium 1737. – Berlepsch 1850/1966. – Schneider-Spiegel 1880. – Markowsky 1976. – Paepke 2000. – Pallmert 2000. – Peers 2004. – Rouette 2004. – Bergemann 2006. – Colenbrander 2013. – Miller 2014.

Der weiten Keiff-Deck Ehren-Ruhm Muß jetzt in das Exilium.



- A** dieu, O Vaterland! von dir bin jetzt verfloffen,
Da doch der Welt bekannt, daß ich aus dir entsproffen,
Ich wurd vom Frauen-Volk sehr werth, und hoch geacht,
Gleich einer büßten Wolt vergeßt nun meine Pracht
1.
Geliebt wurd ich zuvor von dir, und werth gehalten,
Nun in dem besten Flor im Elend soll verfallen,
Sprich mir das Urthl vor, pack dich aus meinem Land
Hinaus mit dir, zum Thor, O Schmerz! O Sport! O
Schand!
2.
Ich weiß an meiner G'stalt zwar nicht das mindst Verbre-
chen,
Ach! daß ich mich nur bald kumt an dem Ewneider rechen,
Der jetzt zu biser Zeit vil Meus bringt auf die Bahn,
Und mich bald weit, bald breit meßt einer Damen an.
3.
Drum stell ich meine Bitt an Euch, Hoch-Edele Frauen,
Ihr wollet trauen nicht, und dessen Schalk anschauen,
Weil er Eu'r Edles G'stalt nur spottet und vexirt,
Und solcher G'staltten recht am Narren-Seil rum führt.
4.
Es treibet mir die Scham oft selbst aus meinen Wangen,
Wann ich ein Edle Dam mit mir muß sehen prangen;
So weit bin ich gemacht gleich einem Wergen-Faß,
Drum wird sie ausgelacht, weil ihr zu eng die Gäß.
5.
Die Kirch-Stühl seynd zu eng, zu klein schier alle Güttschen
Begen der reiffen Meng, miß über zwerech drein rufftschen,
Auch weht der Wind oft fehl, wie manchesmahl ge-
schicht,
Daß man ein Häring-Seel darunter stecken sieht.
6.
Man tiel'ret mich ein Rauchfang aller Winden,
Beschimpfet, wie ich seh, von vornen, und von hinten,
Ich wurd ein krumm Oval, und Wind-Sack auch ge-
nennt,
Man tabelt mich anjezt schier aller Deth und End.
7.
Ich widerhol mein Bitt, Wohl-Edle Stands-Personen,
Lafte Euch behörden nit, mein Unschuld thut verschönen,
Egzt keinen Pfücher ein, der mir mein G'stalt ver-
fehret,
So kommt auch das Fischbein in einen ringen Werth.
8.
Ach! liebt mein alte G'stalt, die weite thut verhassten,
So wird ich alsobald in meinem Werth gelassen,
Und wieder künft'ig bin in Frankreich ohne Schuld
Gang ehebar, wie ich bin, auch aller Deth gebült.
9.
Die aber mir hernach was tabelkaffts nachsagen,
Wünsch ich zu meiner Nach ein Keiff-Deck um'ten Stra-
gen.
- 10.

So gebt dem weiten Pracht
Runnehro gute Nacht.

VERWENDETE UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Ausst.Kat. Amsterdam 2009

Accessorize! 250 Objects of Fashion & Desire. Bearb. von Bianca M. du Mortier und Ninke Bloemberg. Ausst.Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 2009.

Ausst.Kat. Amsterdam 2016

Costume & fashion. Hrsg. von Bianca M. du Mortier. Ausst.Kat. Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 2016.

Ausst.Kat. Barcelona 2017

El cos vestit. Siluetes i moda. 1550–2015. Hrsg. von Sílvia Ventosa. Ausst.Kat. Museu del Disseny de Barcelona. Barcelona 2017.

Ausst.Kat. Frankfurt a.M. 1960

Lyoner Seiden vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ausst.Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a.M. Frankfurt a.M. 1960.

Ausst.Kat. Hamburg 1999

Apropos: der Charme der Accessoires. Bearb. von Ursula Strate. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Heidelberg 1999.

Ausst.Kat. Hanau u.a. 1997/98

Cut steel. Ein Jahrhundert Schmuck und Accessoires aus Stahlbrillianten (1770–1870). Hrsg. vom Magistrat der Stadt Hanau, Kulturamt. Ausst.Kat. Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau; Deutsches Klingmuseum, Solingen; Museum für Natur und Stadtkultur, Schwäbisch Gmünd; Kunstgewerbebesammlung der Stadt Bielefeld, Stiftung Huelsmann; Galerie der Bayerischen Landesbank, München. Hanau 1997.

Ausst.Kat. Kyoto 1989

La Mode en France 1715–1815. De Louis XV à Napoléon Ier. Bearb. von Rose-Marie Fayolle. Ausst.Kat. Musée National d'Art Moderne, Kyoto. Paris 1990.

Ausst.Kat. Lausanne 2000

Modes et tableaux. Œuvres de la collection et costumes de 1700 aux années folles. Ausst.Kat. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. Lausanne 2000.

Ausst.Kat. Los Angeles 1983

An elegant Art. Fashion & Fantasy in the Eighteenth Century. Hrsg. von Phil Freshman, Dorothy J. Schuler und Barbara Einzig. Ausst.Kat. Los Angeles Museum of Art. New York 1983.

Ausst.Kat. Los Angeles 2010

Fashioning fashion. European dress in detail, 1700–1915. Bearb. von Sharon Sadako Takeda und Kaye Durland Spilker. Ausst.Kat. Los Angeles County Museum of Art. München, Berlin, London, New York 2010.

Ausst.Kat. Mailand 1990

Il disegno a meandro nelle sete broccate 1745–1775. Mostra di tessuti antichi della Collezione Ermenegildo Zegna. Hrsg. von Chiara Buss. Ausst.Kat. Spazio Zegna, Mailand. Mailand 1990.

Ausst.Kat. München 1987

Fächer. Kunst und Mode aus fünf Jahrhunderten. Bearb. von Elisabeth Heller-Winter. Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München 1987.

Ausst.Kat. München 1991

Schuhe. Vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. Bearb. von Saskia Durian-Ress. Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München 1991.

Ausst.Kat. München 2013

Taschen. Eine europäische Kulturgeschichte 1500–1930. Der Bestand des Bayerischen Nationalmuseums. Bearb. von Johannes Pietsch. Hrsg. von Renate Eikelmann. Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München 2013.

Ausst.Kat. München 2014

Mode aus dem Rahmen. Kostbar bestickte Kleidung des späten 18. Jahrhunderts. Bearb. von Johannes Pietsch. Hrsg. von Renate Eikelmann. Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München 2014.

Ausst.Kat. New York 2015

Fashioning the Body: An intimate History of the Silhouette. Hrsg. von Denis Bruna. Ausst.Kat. Bard Graduate Center, New York. New York 2015.

Ausst.Kat. Paris 1989

Les Accessoires du Temps. Ombrelles, Parapluies. Ausst.Kat. Palais Galliera, Paris. Paris 1989.

Ausst.Kat. Paris 2001

Jouer la lumière. Hrsg. von Jean-Paul Leclercq. Ausst.Kat. Musée de la Mode et du Textile, Paris. Paris 2001.

Ausst.Kat. Paris 2004

Le cas du sac. Histoires d'une utopie portative. Hrsg. von Farid Chenoune. Ausst.Kat. Musée de la Mode et du Textile/Union centrale des arts décoratifs, Paris. Paris 2004.

Ausst.Kat. Paris 2005

Modes en miroir. La France et la Hollande au temps des Lumières. Ausst.Kat. Musée Galliera, Paris. Paris 2005.

Ausst.Kat. Stockholm 2000

Precious gems: jewellery from eight centuries. Bearb. von Elsebeth Welander-Berggren. Ausst. Kat. Nationalmuseum Stockholm. Stockholm 2000.

Ausst.Kat. Toronto 2008

Heights of fashion. A history of the elevated shoe. Bearb. von Elizabeth Semmelhack und Linda Nochlin. Ausst.Kat. Bata Shoe Museum, Toronto. Pittsburg, PA 2008.

Barisch/Barisch/Kopplin u.a. 2003

Marie-Luise Barisch, Günter Barisch, Monika Kopplin, Walter Kambertel: Fächer - Spiegelbilder ihrer Zeit. München 2003.

Bergemann 2006

Europäische Stickereien 1650–1850. Kataloge des Deutschen Textilmuseums Krefeld, Band 2. Krefeld 2006.

Berlepsch 1850/1966

Hermann Alexander von Berlepsch: Chronik vom ehrbaren und uralten Schneidergewerk : nebst einer kurzen Geschichte der Trachten und Moden, 1850, Neudruck Osnabrück 1966.

Bregulla 1988

Gottfried Bregulla (Hrsg.): Hugenotten in Berlin. Berlin 1988.

Caraccioli 1759

Louis-Antoine Caraccioli: Das Buch nach der Mode. Aus dem Französischen übersetzt [von Elieser Gottlieb Küster]. Braunschweig 1759.

Cazal 1844

René-Marie Cazal: Essai historique, anecdotique sur le parapluie, l'ombrelle et la canne et sur leur fabrication. Paris 1844.

Chadour/Joppien 1985

Anna Beatriz Chadour, Rüdiger Joppien: Schmuck. Kunstgewerbemuseum des Stadt Köln, 2 Bde. Köln 1985.

Chavance 1950

René Chavance: Tissus du XVIII^e siècle (Documents et Modèles). Paris [1950].

Chrisman-Campbell 2015

Kimberly Chrisman-Campbell: Fashion Victims. Dress at the Court of Louis XVI and Marie-Antoinette. New Haven, London 2015.

Colenbrander 2013

Sjoukje Colenbrander: When Weaving Flourished. The Silk Industry in Amsterdam and Haarlem, 1585–1750. Leiden 2013.

Corvinus 1773

Gottlieb Siegmund Corvinus: Nutzbares, galantes und cürieuses Frauenzimmer-Lexicon. Dritte, überarbeitete Auflage. 2 Bde. Leipzig 1773.

Cousin 2000

Lisières et bordures. Actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Étude du Textile. Hrsg. von Françoise Cousin u.a. Bonnes 2000.

Crawford 1970

T.S. Crawford: A History of the Umbrella. Newton Abbot 1970.

Cumming 1998

Valerie Cumming: The visual History of Costume Accessories. London 1998.

Cuoghi Constantini 1994

Marta Cuoghi Constantini: Tessuti e Costumi della Galleria Parmiggiani (Cataloghi dei Civici Musei di Reggio nell'Emilia 17). Bologna 1994.

Egger 1984

Gerhart Egger: Bürgerlicher Schmuck. 15.–20. Jahrhundert. München 1984.

Farrell 1985

Jeremy Farrell: Umbrellas & Parasols. London 1985.

Findeisen/Magirus 1976

Peter Findeisen, Heinrich Magirus: Die Denkmale der Stadt Torgau. Mit Beiträgen von Karlheinz Blaschke u.a. Leipzig 1976.

Foster 1982

Vanda Foster: Bags and Purses (The Costume Accessories Series, hrsg. von Aileen Ribeiro). London 1982.

Gedanken 1713

Curieuse Gedancken, über die also genannten Contusche und Reiffen-Röcke. Freystadt 1713.

General-Privilegium 1737

General-Privilegium und Güld-Breiff Der Schneider-Innung In dem Hertzogthum Magdeburg [...]. Berlin 1737.

Gespräch 1750

Das mit Leid und Klagen angefüllte Gespräch zweyer Leipziger Jungemägde Hanngen und Liesgen über die Ablegung des commoden und fast unentbehrlichen Reiffen-Rocks. Leipzig 1750.

Gorguet Ballersteros 2017

Pascale Gorguet Ballersteros: Usages vestimentaire et jeux de regards à Versailles. In: Les visiteurs de Versailles: Voyageurs, princes, ambassadeurs, 1682–1789. Ausst.Kat. Château de Versailles. Paris 2017, S. 68–77.

Hampel 1970

Lucie Hampel: Mode des Empire und Biedermeier in Wien. In: Lenzinger Berichte, Folge 29, April 1970, S. 60–78.

Hampel 1971

Lucie Hampel: Ein Beitrag zur Geschichte der Zeugdruckerei vom 18. Jahrhundert bis zum Wiener Kongreß. In: Lenzinger Berichte, Folge 31, Mai 1971, S. 62–74.

Hart/Taylor 1998

Avril Hart, Emma Taylor: Fans. London 1998.

Hopkins/Hopkins 2015

Alan und Vanessa Hopkins: Footwear. Shoes and Boots from the Hopkins Collection. London 2015.

Hughes/Hughes 1972

Bernard and Therle Hughes: Georgian Shoe Buckles, illustrated by the Lady Maufe Collection of Shoe Buckles at Kenwood. London 1972.

Jacobsson 1781–1795

Johann Karl Gottfried Jacobsson: Technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen mechanischen Künste, Manufakturen, Fabriken und Handwerker, wie auch aller dabey vorkommenden Arbeiten, Instrumente, Werkzeuge und Kunstwörter, nach ihrer Beschaffenheit und wahren Gebrauche. Berlin, Stettin 1781–1795.

Jean-Richard 1968

Anne Jean-Richard: Kattundrucke der Schweiz im 18. Jahrhundert: ihre Vorläufer, orientalische und europäische Techniken, Zeugdruck-Manufakturen, die Weiterentwicklung. Zürich 1968.

Jolly 2002

Anna Jolly: Seidengewebe des 18. Jahrhunderts, Bd. 2: Naturalismus (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 3). Riggisberg 2002.

Kleider-Ordnung 1729

Eines Hoch-Edlen Rahts der Stadt Stralsund renovirte Kleider-Ordnung, wornach sich derselben gesamte Bürgere, und Angehörige nach Unterscheid der Stände zu verhalten. Stralsund 1729.

Loschek 1993

Ingrid Loschek: Accessoires. Symbolik und Geschichte. München 1993.

Ludovici 1767

Carl Günther Ludovici: Eröffnete Akademie der Kaufleute, oder vollständiges Kaufmanns-Lexicon: woraus sämtliche Handlungen und Gewerbe, mit allen ihren Vortheilen, und der Art, sie zu treiben, erlernt werden können; und worinnen alle Seehäfen, die vornehmsten Städte und Handelsplätze; alle Arten der rohen und verarbeiteten Waaren; die Künstler, Fabrikanten und Handwerksleute; Commerciencollegia, Handelsgerichte, Banken, Börsen, Leihhäuser, Manufacturen, Fabriken und Werkstätte; die Rechte und Privilegien der Kaufmannschaft, u.s.w. beschrieben und erklärt werden. Leipzig 1767.

Mancoff 2001

Debra N. Mancoff: Sunflowers. The Art Institute of Chicago 2001.

Mandat 1737

Mandat wieder den Kleider-Pracht. Friedenstein 1737.

Markowsky 1976

Barbara Markowsky: Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1976.

Mida/Kim 2015

Ingrid Mida, Alexandra Kim: The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion. London u.a. 2015.

Middell 1999

Katharina Middell: »En gros« und »en détail« Konflikte um den Kleinhandel außerhalb den Messen. In: Zwahr/Topfstedt/Bentele 1999, Bd. 1, S. 231–242.

Miller 2014

Lesley Ellis Miller: Selling silks. A merchant's sample book 1764. London 2014.

MKG 1984

Museum für Kunst und Gewerbe (Hrsg.): Textilien. Accessoires 1720–1930. MKG 3.13. Hamburg 1984.

Pallmert 2000

Sigrid Pallmert: Von Schappe, Flor und durchwirkten Etoffes: die Zürcher Seidenindustrie im 18. Jahrhundert. In: Schorta 2000, S. 185–196.

Paepke 2000

Karola Paepke: Die brandenburg-preußische Seidenindustrie im 17. und 18. Jahrhundert, In: Schorta 2000, S. 197–209.

Peers 2004

Juliette Peers: The Fashion Doll: From Bebe Jumeau to Barbie. Oxford 2004.

Reinhard 1757

Christian Tobias Ephraim Reinhard: Satyrische Abhandlung von den Krankheiten der Frauenspersonen, welche sie sich durch ihren Putz und Anzug zuziehen. Tl. 1: Glogau, Leipzig 1757, Tl. 2: Berlin, Leipzig, 1757.

Rothstein 1990

Nathalie Rothstein: Silk Designs of the Eighteenth Century in the Collection of the Victoria and Albert Museum London. With a Complete Catalogue. London 1990.

Rouette 2004

Hans-Karl Rouette: Samt und Seide in der Textilstadt Krefeld. Unter Mitarbeit von A. Kölbl. Frankfurt a.M. 2004.

Sammler 1999

Steffen Sammler: Die Bedeutung der Leipziger Messen für den Absatz von Lyoner Seidenwaren nach Ost- und Südosteuropa zwischen 1730 und 1830. In: Zwahr/Topfstedt/Bentele 1999, Bd. 1, S. 259–269.

Schauplatz 1762-1805

Schauplatz der Künste und Handwerke, oder vollständige Beschreibung derselben, verfertigt oder gebilliget von denen Herren der Academie der Wissenschaften zu Paris. In das Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Johann Heinrich Gottlob von Justi. Berlin u.a. 1762-1805.

Schneider-Spiegel 1880

Deutscher Schneider-Spiegel: das ist: Geschichte des Schneider-Handwerks von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage. Leipzig 1880.

Schorta 2000

Regula Schorta (Hrsg.): Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. Die Industrien in England und in Nordeuropa. 18th-Century Silks. The Industries of England and Northern Europe (Riggisberger Berichte 8). Riggisberg 2000.

Darin u.a.: Clare Browne: The Influence of Botanical Sources on Early 18th-Century English Silk Design, S. 28–39.

Sjoukje Colenbrander: The Roeters Family and the Dutch Silk Industry in the 18th Century, S. 121–119.

Margret Ribbert: Die Basler Seidenbandindustrie, S. 173–183.

Spary 1995

Christiane Spary: Parasol- und Paraplumacher. Sozialhistorische Analyse eines regressiven Handwerks (Europäische Hochschulschriften, Reihe 3: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 643). Frankfurt a.M. 1995.

Sprengel 1767-1782

Handwerke und Künste in Tabellen. Hrsg. von Peter Nathanael Sprengel, fortgesetzt von Otto Ludwig Hartwig. Berlin, 1767-1782.

Stavenow-Hidemark 1990

Elisabet Stavenow-Hidemark (Hrsg.): 1700-Tals Textil. Anders Berchs Samling i Nordiska Museet. 18th Century Textiles. The Anders Berch Collection at the Nordiska Museet. Stockholm 1990.

Syndram 2017

Dirk Syndram: Die Juwelen der Könige: Schmuckensembles des 18. Jahrhunderts aus dem Grünen Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden. Berlin, Dresden 2006.

Szeibert 2017

Rita Szeibert: Meisterstücke zwischen Mode und Tracht. Caraco- und Spenzergewand. München 2017.

Tillander 1995

Herbert Tillander: Diamond cuts in historic jewellery: 1381–1910. London 1995.

Waugh 1954

Norah Waugh: Corsets and Crinolines. London 1954.

Zander-Seidel 2002

Jutta Zander-Seidel: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg 2002.

Zedler 1732-1754

Johann Heinrich Zedler (Hrsg.): Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Halle u. a. 1732 – 1754.

Zwahr/Topfstedt/Bentele 1999

Hartmut Zwahr, Thomas Topfstedt, Günter Bentele (Hrsg.): Leipzigs Messen 1497-1997. Gestaltungswandel – Umbrüche – Neubeginn (Geschichte und Politik in Sachsen, 9.1–2). Köln, Weimar 1999 Leipzigs Messen 1497-1997. Gestaltungswandel – Umbrüche – Neubeginn (Geschichte und Politik in Sachsen, 9.1–2). 2 Bde. Köln, Weimar 1999.



86) Halbseitige, schematische Schnittdarstellung von Vorderteil, Rückenteil und Ärmel des Seidenkleids Kat. 1, ohne Manschette und Besatz; an den grau hinterlegten Flächen sind Falten gelegt. Ausführung: Maria Ellinger-Gebhardt

KATALOG DER AUSGESTELLTEN OBJEKTE

Ortsangaben wurden weitgehend aus den historischen Inventartexten übernommen. Aus konservatorischen Gründen werden die druckgrafischen Objekte, im Katalog mit a- / b-Nummern benannt, nach drei Monaten gewechselt.

NAMENSKÜRZEL

| | |
|------------|-------------------------|
| <i>VC</i> | Viola Costanza |
| <i>RD</i> | Roland Damm |
| <i>AD</i> | Annika Dix |
| <i>MEG</i> | Maria Ellinger-Gebhardt |
| <i>SG</i> | Sabine de Günther |
| <i>BG</i> | Bettina Guggenmos |
| <i>YH</i> | Yvonne Hilbert |
| <i>UH</i> | Ursula Hofmann |
| <i>PK</i> | Petra Kreß |
| <i>KM</i> | Katharina Mackert |
| <i>KMa</i> | Klaus Martius |
| <i>SM</i> | Sabine Martius |
| <i>AR</i> | Adelheid Rasche |
| <i>BR</i> | Benjamin Rudolph |
| <i>IS</i> | Ilona Stein |

ABKÜRZUNGEN

| | |
|------|---------------|
| B. | Breite |
| Bd. | Band |
| Bl. | Blatt |
| cm | Zentimeter |
| Dm. | Durchmesser |
| F | Faden |
| H. | Höhe |
| Jh. | Jahrhundert |
| Kat. | Katalognummer |
| L. | Länge |
| Lit. | Literatur |
| Nr. | Nummer |
| S. | Seite |
| T. | Tiefe |
| u. | und |

KAT. 1, COVERABB. UND ABB. 1, 4, 5-10, 14

Seidenkleid, um 1760; Obermaterial: Gros de Tours, glacé, liseré, broché; Liseré-Effekt: Liseréschuss, abgebunden in abgewandelter Körperbindung auf der Vorderseite, darunter Leinwandbindung aus Kette u. Grundschiuss; Broché-Effekt: Broschierschiuss mit mustergerechter Abbildung, darunter Gros de Tours im Grund; Kette: Seide, hellblau, aus 2 Fäden schwach s-gedreht, 60–64 F/cm; Grundschiuss, Liseréschuss, Broschierschiuss im Verhältnis 2/1/2; Grundschiuss: Seide, silbrig-hellblau, ohne erkennbare Drehung, 32–36 F/cm; Liseréschuss: Seide, silbrig-hellblau, ohne erkennbare Drehung; Broschierschüsse: (1) Seide, weiß, gelb, blau, hell-, dunkelgrün, 2 Rosatöne, 4 Rottöne, leicht s-gedreht, (2) Ondégarn, Seide, cremefarben, Z-Zwirn; Muster-rapport H. 43,5–44,5 cm, B. 26,3 cm; Webkante: 0,8 cm aus Mignonette B. 0,5 cm u. Kordel B. 0,3 cm; Webbreite ohne Webkanten 52,4 cm; Futter (1) Ärmel u. vordere Mitte: Leinen, ungebleicht, ungefärbt, gehintzt, Kette: 18–19 F/cm, Schuss: 15–16 F/cm, (2) Saumbesatz Rock: Leinen, ungebleicht, ungefärbt, gehintzt, Leinwandbindung, Kette u. Schuss: 15–16 F/cm; Versteifung Manschette: Papier; Ärmel-beschwerung: Blei (?); Raffvorrichtung Rock: (1) Tunnelzug an oberen Seitennähten: Leinen, ungefärbt, gehintzt, Leinwandbindung; Raffband: Leinen, braun, Leinwandbindung, (2) Ringzug an 6 von 10 Teilungsnähten: 14 Eisenringe (ehemals 15), 10 Messingringe (ehemals 15), Zugbänder in zwei unterschiedlichen Qualitäten: Leinen, gebleicht, Leinwandbindung; Eingearbeitetes Mieder: Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung, Kette: 17–21 F/cm, Schuss: 16–18 F/cm; Versteifung: Fischbeinstäbe in Leinentunneln, ungebleicht, ungefärbt, Leinwandbindung; Weitenregulierung hintere Mitte: Kante versteift mit Fischbein, genähte Ösen, Leinenband, ungefärbt; Verstärkung hintere Mitte: Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung, 10–12 F/cm; Verschluss vordere Mitte: Kanten versteift mit Fischbein, genähte Ösen, Schnur, weiß, Baumwolle; vordere L. 136 cm; hintere L. 151 cm; Taillenumfang: ca. 62 cm; Ärmellänge 38 cm; Manschettenumfang: 57 cm; Saumumfang: 512 cm; GNM, T 8503.1

MEG, PK, AR

KAT. 2, ABB. 15–17

Reifrock, um 1760; Seidenatlas, Kette rot, Schuss altrosa-beige; Versteifung: Fischbeinstäbe, eingenäht in Leinengewebe, rosa, gehintzt, Enden umnäht mit Leder u. Gewebe, weiß; Verschluss: Tunnelzug in hinterer Mitte offen, Leinen, grau-braun, Leinenband, weiß; Einfassung Eingriff links: Seidentaft, gelb; Regulierung Reifenform: 3 Paar Leinenbändchen, weiß, zum Teil erneuert; L. 33 cm, Saumumfang 208 cm; GNM, T 8504 *MEG, AR*

KAT. 3, ABB. 12

Dame im Hochzeitskleid und Dame in Andrienne mit Sommermantel, von Anna Magdalena Braun (1734–1794), Nürnberg, 1773; Collage: Papier, Wasserfarben, Gewebe, Spitzen; H. 11,7 cm, B. 19,3 cm; GNM, T 8182.1 *AR*
Lit.: Jutta Zander-Seidel: Die textilen Kunstbücher der Anna Magdalena Braun. in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012. Nürnberg 2013, S. 212–213.

KAT. 4, ABB. 13

Modisch gekleidete Paare, die Damen in Andrienne-Kleidern, von Johann Christoph Schmiddammer (gest. vor 1766), Nürnberg, um 1740; kolorierte Radierung; Platte: H. 12,3 cm, B. 18,3 cm, Blatt: H. 18,5 cm, B. 30,7 cm; GNM, HB 23603.1, Kapsel 1268 *RD, AR*

KAT. 5, ABB. 18

Großer Reifrock, um 1750; Leinen, gelb, gehintzt, Leinwandbindung; Verzierung: Leinenpaspel, blau, gehintzt; Versteifung: Fischbeinstäbe eingenäht in Leinengewebe, ungefärbt; Verschluss: beidseitig offener Bund, Leinen, ungefärbt, Haken u. Ösen, Eisen; Regulierung Reifenform: 2 Leinenbänder, blau-weiß gestreift; L. 105 cm, Saumumfang 358 cm; GNM, T 3073 *MEG, AR*

KAT. 6, ABB. 19

Zwei Poschen, um 1770; Leinen, ungefärbt, Leinwandbindung; Versteifung: Fischbeinstäbe eingenäht in Leinengewebe, 2 Qualitäten, ungefärbt; Verschluss: Bund u. Bindebänder, Leinen, ungefärbt, zum Teil erneuert; Regulierung Reifenform: Tunnelzug, Leinenbändchen, ungefärbt; L. 36 cm; GNM, T 2479, T 2480 *MEG, AR*

KAT. 7, ABB. 20

Christian Tobias Ephraim Reinhard: Satyrische Abhandlung von den Krankheiten der Frauenspersonen, welche sie sich durch ihren Putz und Anzug zuziehen. Zweiter Teil: Berlin u. Leipzig, 1757. GNM, 8° Gs 1446

KAT. 8a, ABB. 21

Spottblatt gegen die großen Reifröcke, unbekannter Künstler, um 1750; kolorierte Radierung; Platte: H. 29,9 cm, B. 19,6 cm, Blatt: H. 34 cm, B. 22,5 cm; GNM, HB 25832, Kapsel 1277 *RD, AR*

KAT. 8b, OHNE ABB. (VGL. 8a)

Spottblatt gegen die großen Reifröcke, unbekannter Künstler, um 1750; Radierung; Platte: H. 13,4 cm, B. 18,4 cm, Blatt: H. 29,8 cm, B. 19,5 cm; GNM, HB 19426, Kapsel 1277 *RD, AR*

**KAT. 9, ABB. 87**

Spottblatt gegen die großen Reifröcke, von Johann Martin Will (1727–1806), Augsburg, um 1750; Radierung; Platte: H. 20,7 cm, B. 27,5 cm, Blatt: H. 25,5 cm, B. 41,1 cm u. H. 24,8 cm, B. 39,8 cm; GNM, HB 6833 u. HB 6834, Kapsel 1277 *RD, AR*

KAT. 10a, ABB. 85

Spottblatt gegen die großen Reifröcke, von Gottfried Bernhard Goetz (1708–1774) im Verlag von Joseph Wolfgang Xaver Klauber (um 1740–1813; zugeschr.), Augsburg, um 1740; Radierung u. Typendruck; Platte: H. 9,9 cm, B. 16,3 cm, Blatt: H. 33,5 cm, B. 20,8 cm; GNM, HB 10930, Kapsel 1277 *RD, AR*

KAT. 10b, OHNE ABB.

Spottblatt gegen die großen Reifröcke, unbekannter Künstler, um 1750; Radierung u. Typendruck; Platte: H. 14,6 cm, B. 20,1 cm, Blatt: H. 32,9 cm, B. 21,1 cm; GNM, HB 2942, Kapsel 1277 *RD, AR*

KAT. 11, ABB. 22

Fanons de Baleine (Fischbeinverarbeitung), Kupferstich, in: *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication, Band 2, Paris 1783*; GNM, 4° Ac 1772/2 [2], Tafel 43, 2

KAT. 12, ABB. 23

Teilstück der Barten eines nördlichen Zwergwals (*Balaenoptera acutorostrata*), um 1880; H. 35 cm, B. 69 cm, T. 9,5 cm *MEG, AR*
Braunschweig, Staatliches Naturhistorisches Museum, N 9298

KAT. 13, ABB. 24

Bildnis der Juliane Freifrau von Röder, geb. von Dobschütz (1741–1821), von Johann Ernst Heinsius (1731–1794), 1766; Öl auf Leinwand, H. 93,5 cm, B. 73,5 cm, GNM, Gm 1558

KAT. 14a UND 14b, OHNE ABB.

Die zarte Jugend / L'Adolescence, von Johann Georg Merz (1694–1762) nach Nicolas Lancret (1690–1743), um 1750; Radierung; Platte: H. 37,7 cm, B. 45,8 cm, Blatt: H. 42,8 cm, B. 53,8 cm u. H. 41,5 cm, B. 47 cm; GNM, HB 6023, Kapsel 1268; St.N. 14406, Kapsel 1470 *RD, AR*

KAT. 15, ABB. 45

Kopfbedeckung, 1750er Jahre; Obermaterial: (1) Seidenatlas, grün, (2) Lampas, lancé, lamé, Seide, grün, Metallfaden goldfarben; Verzierung: zwei verschiedene Klöppelspitzen sowie Fransenborte, Metallfäden, silberfarben, goldfarben; Verstärkung: Papier, weiß; Futter: Seidentaft, weiß; L. 24,5 cm, B. 13 cm, H. 7 cm; GNM, T 2597 *SM, AR*

KAT. 16, ABB. 46

Haube, 2. Hälfte 18. Jh.; Stickgrund: Seidentaft, weiß; Verzierung: (1) flächenfüllende Stickerei, Metallfäden, silberfarben, Seide, weiß, Anlegetech-

nik, Seide mehrfarbig, Platt- u. Stielstich, (2) Klöppelspitze, silberfarben, mit Seidenlamé, weiß; Einfassung: Seidenborte, weiß; Futter/ Tunnelzug: Bastfaser, ungefärbt, Leinwandbindung; H. 17 cm, B. 15 cm; GNM, T 2349 *SM, AR*

KAT. 17, ABB. 42

Halstuch, um 1720; Seide, rotorange, Leinwandbindung; Verzierung: (1) Applikation: Stickgrund aus Seidentaft, weiß, Stickerei: Seide, mehrfarbig, Metallgespinst, Bouillon, gold- u. silberfarben, Plattstich, (2) Klöppelspitze, Metallfaden, goldfarben; H. 46,5 cm, B. 122 cm; GNM, T 4356 *VC, SM, AR*

KAT. 18a–c, ABB. 39–41

Garnitur mit Vorstecker, Umlegekragen und Muff, Nürnberg, 1. Drittel 18. Jh.; GNM, T 998–1000, **Vorstecker**, Trägergewebe: Seide, weiß mit silberfarbenem Musterschuss, Doppelgewebe, Muster in Steckerform gewebt; Verzierung: (1) Seidenatlas, weiß, konturiert mit Papierstreifen, mit Seidengarn, weiß u. Metallfäden, silberfarben umwickelt, (2) Drehergewebe, lamé, silberfarben; (3) Stickerei, appliziert: Seide, mehrfarbig, Platt- u. Stielstich, Metallfäden, silberfarben, Anlegetechnik, zwei weitere Lamégewebe, silberfarben, Polsterung: Baumwollvlies; (4) Blüten u. Zweige aus Draht, silberfarben, Seide, mehrfarbig, (5) Pfauenfedern, (6) Klöppelspitzen, Metallfäden, silberfarben; H. 41,5 cm, B. 31 cm; GNM, T 998

Umlegekragen, Grundgewebe: Seidenatlas, weiß; Verzierung: (1) Drehergewebe, lamé, (2) Klöppelspitze, beides aus Metallfäden, silberfarben u. Seide, weiß, (3) Stickerei, appliziert, Seide, mehrfarbig, Platt- u. Stielstich, Metallfäden, silberfarben, Anlegetechnik, (4) Blüten u. Zweige aus Draht, silberfarben, Seide, mehrfarbig, (5) Pfauenfedern; H. 55 cm, B. 62 cm; GNM, T 999

Muff, Grundgewebe: Seide, grau, Metallfaden silberfarben, Dreherbindung, lamé; Verstärkung: Papier; Verzierung: (1) vier Arten von Klöppelspitzen, Seide weiß, Metallfäden silberfarben; (2) Stickerei, appliziert, Seide, mehrfarbig, Platt- u. Stielstich, Metallfäden, silberfarben, Anlegetechnik, (3) Blüten u. Blätter, Chenilledrähte, Seide, mehrfarbig, Metallfäden, silberfarben, (4) Pfauenfedern; Wattierung: Baumwollvlies; Futter: Seidenatlas, weiß; L. 21 cm, B. 18 cm, H. 16 cm; GNM, T 1000 *UH, SM, AR*



KAT. 19, ABB. 88

Muff, 1. Viertel 18. Jh.; Obermaterial: Seide, rot, Gros de Tours; Verzierung: (1) Stickerei, Metallfäden, Kordel, gold- u. silberfarben, Seidenzwirn, weiß, Anlegetechnik, Spannstick u. Sprengarbeit, (2) Fransenborte, Seide, hellblau, rosa; Futter: Seidentaft, hellblau; Verstärkung: (1) Bastfaser, hellrot, Leinwandbindung, geleimt (2) Werg; B. 25 cm, Dm. 18 cm; GNM, T 3268 PK, AR

KAT. 20, ABB. 89

Cape, 1750er Jahre; Gros de Tours, liseré, broché; Kette, Grund- u. Liseréschuss: Seide, hellblau changierend; Broschierschüsse: (1) Seide, mehrfarbig, (2) Metallfäden, silberfarben; Verzierung: Klöppelspitze, Metallfäden, silberfarben; Futter: Seidentaft, gelb; Verschluss: 2 Schnürlöcher, umstochen; vordere L. 64 cm, hintere L. 76 cm; Privatsammlung, Schweiz MEG, PK, AR

KAT. 21, ABB. 32

Paar Halbhandschuhe, um 1780; Seidenatlas, rot; Verzierung: Seidenstickerei, cremefarben, Fischgräten-, Feston- u. Vorstich; L. 45,5 cm, B. 12 cm; GNM, T 3485, T 3486 VC, SM, AR

KAT. 22, ABB. 31

Paar Halbhandschuhe, 1. Hälfte 18. Jh.; Seidentaft, blau; Verzierung: (1) Stickerei, Metallgespinst, Bouillon, silberfarben, Platt- u. Knötchenstick, (2) Zierknöpfe, Holzkern umflochten, Metallfäden, silberfarben; L. 33,5 cm, B. 12,5 cm; GNM, T 6006.1-2 VC, SM, AR



89 | Kat. 20

KAT. 23, ABB. 26 UND EINBANDRÜCKSEITE

Faltfächer, Frankreich oder Niederlande, 1760–1780; Gouache auf Vergépapier, Elfenbein; H. 27 cm, B. 49 cm, T. 2,5 cm, GNM, T 1913 YH, DR, AR

KAT. 24, ABB. 27

Faltfächer, Südliche Niederlande oder deutschsprachiger Raum, 1740–1775; Gouache auf Vergépapier, Elfenbein; H. 27 cm, B. 36 cm, T. 4 cm, GNM, T 2056 YH, DR, AR

KAT. 25, ABB. 28

Faltfächer, von Georg Sigismund Rösch (1713–1766), München, um 1750; Ziegenleder (sogenannte Schwannenhaut), Tusche, Elfenbein, Schildpatt; H. 30,5 cm, B. 50 cm, T. 4,5 cm; GNM, T 3719 YH, DR, AR

KAT. 26a, ABB. 30

Fächerblätter mit Allegorien der Sinne und der Tageszeiten, von Johann Esaias Nilson (1721–1788) nach Johann Evangelist Holzer (1709–1740), 3. Viertel 18. Jh.; Radierungen; Platte: H. 12,6 cm, B. 20,1 cm u. H. 12,6 cm, B. 20,3 cm, Blatt: H. 36,8 cm, B. 22,4 cm; GNM, K 5085, K 5086, Kapsel 190 RD, AR

**KAT. 26b, ABB. 90**

Fächerblätter mit Allegorien der Tageszeiten und des Wassers, von Johann Esaias Nilson (1721–1788) nach Johann Evangelist Holzer (1709–1740), 3. Viertel 18. Jh.; Radierungen; Platte: H. 12,7 cm, B 20,1 cm u. H. 12,7 cm, B. 20,3 cm, Blatt: H. 36,9 cm, B. 22,3 cm; GNM, K 5087, K 5088, Kapsel 180 RD, AR

KAT. 27, ABB. 29

Kokardenfächer, vermutlich Nürnberg, um 1760; Fächerblatt: kolorierter Kupferstich u. Radierung von Martin Engelbrecht (1684–1756), Seidentaft, rosa; Deckstäbe: Bambus, Seidentaft, rosa, 2 Qualitäten; Griff: Buchsbaum; Blende: Nussbaum; Bezug: Seidenatlas, rosa; Verzierung: (1) Metallstickerei, Metallgespinst, Bouillon, Pailletten, silberfarben, Anlegetechnik, Sprengarbeit, (2) Seidenbändchen, rosa; H. 48,5 cm, B. 35 cm, T. 2 cm; GNM, T 2679 MEG, YH, DR, AR

**KAT. 28, ABB. 91**

Taschenbeutel, letztes Viertel 18. Jh.; Obermaterial: Seidentaft, gelb; Verzierung: (1) Stickerei: Seide, mehrfarbig, Stiel- u. Kettenstich, Bändchen, mehrfarbig, hinterlegt mit Fäden oder Vlies, Bouillon, Pailletten; (2) Rüschen: Obermaterial in Tollfalten gelegt; Futter: Leinen, weiß, gehintzt, Leinwandbindung; Verschluss: Tunnelzug, Seidenbänder mehrfarbig gestreift; H. 32 cm, B. 32 cm (ohne Kordel); GNM, T 2256 MEG, AR

KAT. 29, ABB. 44

Taschenbeutel, letztes Viertel 18. Jh.; Obermaterial: Seidenbänder, blau u. weiß, Leinwandbindung, in Karomuster gewebt; Verzierung: Bänder wie Obermaterial, quer abgebunden u. in Wellen aufgenäht; Futter: Seidentaft, blau; Verschluss: Tunnelzug, Baumwollkordeln, weiß; H. 27 cm, B. 25,5 cm (ohne Kordel); GNM, T 2728 MEG, AR

KAT. 30, ABB. 43

Schildbörse, Mitte 18. Jh.; Stickgrund: (1) Mehrgradkörper, (2) Atlasbindung, beide Seide, cremefarben; Verzierung: (1) Seidenstickerei, mehrfarbig, Knötchen- u. Spaltstich, (2) Metallstickerei, Metallfäden, Pailletten u. Formblech, goldfarben, Seidenzwirn, gelb, Anlegetechnik, Plattstich, (3) Metallborte, goldfarben; Futter: Seidentaft, grün; Verstärkung: Papier(?); Verschluss: zweiteiliger Messingbügel, versilbert; L. 11,5 cm, B. 10 cm; GNM, T 2426 PK, AR



KAT. 31, ABB. 92

Schildbörse, Oberösterreich, 1. Hälfte 18. Jh.; Obermaterial: (1) Taffetas, cremefarben, (2) Seidenlampas, blau, weiß; Verzierung: (1) Seidenstickerei, mehrfarbig, Knötchen-, Platt- u. Stielstich, (2) Metallstickerei, Metallfäden, Bouillon, gold- u. silberfarben, Seidenzwirn, gelb, Anlegetechnik, Spannstich u. Sprengarbeit; Futter: Seidentaft, hellrot; Verschluss: zweiteiliger Eisenbügel; L. 10,5 cm, B. 9,5 cm; GNM, T 4897 *PK, AR*

KAT. 32, ABB. 47 UND 48

Sonnenschirm, vermutlich Nürnberg, 1780er Jahre; Leinen, gebleicht, Leinwandbindung, blau bedruckt mit einer Ausmischung aus Berliner Blau u. Bleiweiß, Bindemittel: trocknendes Öl; Verzierung: Seidentaft, cremeweiß u. blau; Gestänge: diverse Obsthölzer, Buche, braun, Mittelstange gedrechselt; Montierung: Eisendraht; Spitze: Knochen, weiß, gedrechselt; L. 82 cm, Dm. ca. 94 cm; GNM, T 2692 *UH, BJ, SM, KMa, IS, AR*

Naturwissenschaftliche Analyse des Farbmittels durch Frank Mucha, Erfurt; Methode: Fourier-Transform Infrarot-Spektroskopie

KAT. 33, ABB. 93

Paar Strümpfe, 2. Hälfte 18. Jh.; Maschenware, Seide, blau, gestrickt in Hin- u. Rückreihen; Verzierung: Metallstickerei, silberfarben, Platt- u. Knötchenstich; L. 67 cm, B. 15 cm; GNM, T 2572, T 2573 *VC, SM, AR*



KAT. 34 ABB. 94

Paar Strümpfe, letztes Viertel 18. Jh.; Maschenware, Seide, rot, gestrickt in Hin- u. Rückreihen; Verzierung: Muster durch Abwechseln von rechten u. linken Maschen; L. 99 cm, B. 16 cm; GNM, T 2601, T 2602 *VC, SM, AR*



KAT. 35, ABB. 95

Strumpfband, 1770er Jahre; Doppelgewebe in Leinwandbindung, Musterung durch Warenwechsel u. zusätzliche Kettflottierungen; Hauptkette: Seide, weiß; Flottierkette: Seide, mehrfarbig; Schussfäden: (1) Metallfaden, silberfarben, (2) Seide, mehrfarbig; Verzierung: Quaste; Verschluss: Knopfloch, Seidenkordel, orangefarben; L. 106 cm, B. 2,5 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz *MEG, PK, SM, AR*

KAT. 36a, OHNE ABB.

Nouvelle Polonoise garnie de Rubans (Neues Kleid à la Polonoise mit Bandgarnitur), von Johann Martin Will (1727–1806), Augsburg, um 1780; Kupferstich; Platte: H. 27,2 cm, B. 19,4 cm, Blatt: H. 28,6 cm, B. 19,7 cm; GNM, HB 18883, Kapsel 1267 *RD, AR*

KAT. 36b, ABB. 25

La Belle à jambe (Die Schöne und ihr Bein), von Johann Elias Haid (1739–1809), Augsburg, nach 1778; Mezzotinto-Radierung; Platte: H. 35,9 cm, B. 26,8 cm, Blatt: H. 41,3 cm, B. 31,7 cm; GNM, HB 17844, Kapsel 1268 *RD, AR*

KAT. 37, ABB. 33

Paar Schuhe, Nürnberg, um 1710; Seidendamast, grün; Verzierung: Metallstickerei, silberfarben, Spreng-, Anlege-, Stechtechnik, Seidenstickerei, mehrfarbig, Knötchenstich; Kanteneinfassung: Seidenband, rosa, Klöppelspitze, silberfarben; Futter: Alaunleder, Fleischseite geschwärzt, Schaf (?); Decksohle: Vegetabillleder, Kalb, natur-braun; Absatz: Seidendamast, rosa mit Metallborten, silberfarbenen über Holzkern; Laufsohle: Vegetabillleder, Rind, natur-braun; L. 23 cm, B. 7,8 cm, Absatzhöhe 8,3 cm; GNM, T 1007, T 1008 *KM, SM, AR*

KAT. 38, ABB. 38

Paar Schuhe, Mitte 18. Jh.; Seidentaft, gelb; Verzierung: Seidenstickerei, mehrfarbig, Plattstich, Knötchenstich, Metallstickerei, silberfarben, Stech-, Spreng-, Anlegetechnik; Kanteneinfassung u. Abdeckung der Nahtverbindungen: Seidenbänder, blau, als Original- u. Reparaturmaterial; Futter, Decksohle, Paspelierung: Glacéleder, Schaf, weiß; Absatz: Obermaterial, bestickt über Holzkern; Laufsohle: Vegetabillleder, Rind, natur-braun, Stempelprägung; L. 22 cm, B. 7 cm, Absatzhöhe 8,5 cm; GNM, T 4032.1-2 *KM, SM, AR*

KAT. 39, ABB. 34

Paar Patten, 1. Drittel 18. Jh.; Ristbänder: Seidendewebe, mehrfarbiges Muster auf beigem Grund; verstärkende Einlage: Vegetabillleder, Rind, natur-braun; Kanteneinfassung: Seidenband, beige; Futter: Glacéleder, Schaf, weiß; Decksohle, Laufsohle: Vegetabillleder, Rind, natur-braun; Seitenwänden: Vegetabillleder, Ziege, rotbraun gefärbt; L. 18,8 cm, B. 6,8 cm, Absatzhöhe 5,2 cm; GNM, T 2298, T 2299 *KM, SM, AR*

KAT. 40, ABB. 35

Paar Pantoffel, 3. Viertel 18. Jh.; Alaunleder, pink gefärbt, vermutlich Schaf; Verzierung: Seidenbänder, cremefarben, in Rüschen gelegt; Einfassung: Seidenband, cremefarben; Futter, Decksohle,

Paspel: Glacéleder, Schaf, weiß; Polster-, Füllmaterial: Haare; Absatz: Obermaterial über Holzkern; Laufsohle: Vegetabillleder, Rind, natur-braun, Stempelprägung; L. 26 cm, B. 8,7 cm, Absatzhöhe 5 cm; GNM, T 3841.1-2 *KM, SM, AR*

KAT. 41, ABB. 36

Paar Pantoffel, Nürnberg, um 1770; Rauhleder, alaungegerbt, blau gefärbt, Ziege oder Schaf; Verzierung: (1) Seidenborte, rosa, Spitzen: (2) Seide/Bastfaser, grün u. (3) Metallfaden, silberfarben, beide in occhi-artiger Technik, (4) Metallfaden, silberfarben, Klöppelarbeit; Futter/ Decksohle/ Paspel: Glacéleder, Schaf, weiß; Polsterung: Haare; Absatz: Vegetabillleder, Ziege, rot gefärbt über Holzkern; Laufsohle Rind, natur-braun, Stempelprägung; L. 23 cm, B. 8 cm, Absatzhöhe 3 cm; GNM, T 887, T 888 *KM, SM, AR*

KAT. 42, ABB. 37

Paar Schuhe, um 1760; Seidendewebe mit beigem, floralem Muster auf rosafarbenem Grund (Zweitbezug), darunterliegender Originalbezug: Seidendamast, hellblau; Kanteneinfassung: Seidenband, beige; Futter, Decksohle: Glacéleder, Schaf, weiß; Fersenverstärkung: Vegetabillleder, Rind, natur-braun; Absatz: Glacéleder, Schaf, weiß über Holzkern; Laufsohle: Vegetabillleder, Rind, natur-braun; L. 23 cm, B. 8 cm, Absatzhöhe 5,5 bzw. 6 cm; GNM, T 4320.1-2 *KM, SM, AR*

KAT. 43a, ABB. 61

Une Mercière / Eine Galanterie Händlerin, kolorierte Radierung von Martin Engelbrecht, in: *Assemblage nouveau des Manouvries habillés*: Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstler, Handwerckern und Professionen, Augsburg, um 1730; GNM, °4 Vh 1] 1/173]

KAT. 43b, ABB. 62

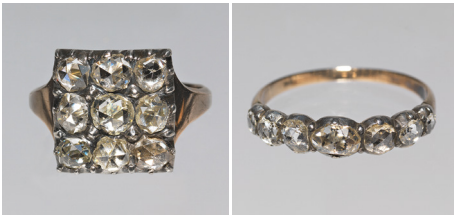
Un Mercier / Ein Galanterie Händler, kolorierte Radierung von Martin Engelbrecht, in: *Assemblage nouveau des Manouvries habillés*: Neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerckern und Professionen, Augsburg, um 1730; GNM, °4 Vh 1] 1/173]

KAT. 44, ABB. 57

Ring, vermutlich Nürnberg, 18. Jh.; Gold, Rubine, transparenter Glasstein mit Farblackhinterlegung, weißes Email; Dm. außen 2 cm; B. 0,8 cm; GNM, T 248 *AD, AR*

KAT. 45, ABB. 54

Giardinetto-Ring, vermutlich Nürnberg, um 1750; Gold, Silber, Diamanten, Granat (Almandin), Rubin, türkisfarbener Glasstein, transparenter Glasstein mit grüner Farblackhinterlegung; Dm. außen 2,3 cm; B. 1,5 cm; GNM, T 249 *AD, AR*

**KAT. 46, ABB. 96**

Ring, 18. Jh.; Silber, Gold, Diamanten in Rosenschliff; Dm. außen 2,3 cm; H. 2 cm, Fassung: H. 1,2 cm, B. 1,3 cm; GNM, T 3390 *AD, AR*

KAT. 47, ABB. 97

Ring, 18. Jh.; Silber, Gold, Diamanten in Rosenschliff; Dm. außen 2,5 cm; B. 0,5 cm; GNM, T 3391 *AD, AR*

KAT. 48, ABB. 56

Giardinetto-Ring, vermutlich Italien, 2. Hälfte 18. Jh.; Silber, Rotgold, Rubine, Diamanten, Smaragde (?), Saphire (?), teilweise mit Farblackhinterlegung; Dm. außen 2,1 cm; B. 1,3 cm; GNM, T 3566 *AD, AR*

KAT. 49, ABB. 55

Giardinetto-Ring, vermutlich Deutschland, 2. Hälfte 18. Jh.; Silber, Rotgold, Diamanten in Rosenschliff; Dm. außen 2 cm; B. 1,4 cm; GNM, T 5729 *AD, AR*

**KAT. 50, ABB. 98**

Paar Ohrgehänge, vermutlich Frankreich, 2. Hälfte 18. Jh.; Kupferlegierung, vergoldet, hohle Perlmutter-Cabochons, zweiteilig; L. 4,8 cm, B. 1,5 cm, T. 1,6 cm; GNM, T 3585 *AD, AR*

**KAT. 51, ABB. 99**

Collier mit Halsband, vermutlich Frankreich, 1760er Jahre; Kupferlegierung, vergoldet, hohle Perlmutter-Cabochons, zweiteilig; Seidentaft; Collier: L. 29 cm, B. 1 cm, T. 0,5 cm, Band: L. 77 cm, B. 3,8 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz *AD, AR*



KAT. 52



KAT. 54

KAT. 52, ABB. 100

Collier in Futteral, vermutlich Frankreich, 1760er Jahre; gegossenes Silber, vergoldet, Pyrit, hohle Perlmutter-Cabochons, zweiteilig; Pappe, Reptilienleder, Seidenatlas, weiß, grün, Seidensamt, cremefarben; Collier: L. 32,5 cm, B. 8,5 cm, T. 1,5 cm, Futteral: L. 35,5 cm, B. 9 cm aufgeklappt H. 11 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz; *AD, AR*

KAT. 53, ABB. 53

Parure (Schmuckset) mit Collier und zwei Nadeln, vermutlich Nürnberg, 1784 (?); Silber, teilweise vergoldet, Diamanten in Rosenschliff; Collier: L. 43 cm, B. 8 cm, Nadeln: L. 3,6 cm, B. 1,8 cm; GNM, T 5850.1-3, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung *AD, AR*
Lit.: Ausst.Kat. Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868. Bd. II: Goldglanz und Silberstrahl. Bearb. v. Karin Tebbe u. a. Nürnberg 2007, S. 297, Kat. 267.

KAT. 54, ABB. 102

Demi-Parure (Schmuckset) mit Brosche oder Anhänger und Paar Ohrgehängen, vermutlich Deutschland, 1. Hälfte 18. Jh.; Brosche oder Anhänger: Silber, teilvergoldet, transparente Glassteine oder Bergkristall (?) mit Facettenschliff, Ohrgehänge: Silber, teilvergoldet, Diamanten mit Facettenschliff; Brosche oder Anhänger: H. 6 cm, B. 4,8 cm, T. 0,95 cm, Ohrgehänge: H. 4,4 cm, B. 3,8 cm, T. 0,9 cm; GNM, LGA 491.1-3 *BG, AR*

KAT. 55, ABB. 101

Demi-Parure (Schmuckset) mit Brosche oder Anhänger und Paar Ohrgehängen, 1. Hälfte 18. Jh.; Silber, teilvergoldet, Diamanten in Rosenschliff; Brosche oder Anhänger: H. 4,6 cm, B. 4,7 cm, T. 1,3 cm, Ohrgehänge: H. 4,2 cm, B. 2,1 cm, T. 1,2 cm; GNM, LGA 5161.1-3 *BG, AR*

KAT. 56, ABB. 50

Demi-Parure (Schmuckset) mit Brosche oder Anhänger und Paar Ohrgehängen, Spanien oder Frankreich, 1. Hälfte 18. Jh.; Brosche oder Anhänger: Silber, vergoldet, Diamanten in Facettenschliff, Ohrgehänge: Silber, vergoldet, Vorderseite Diamanten in Rosenschliff, Rückseite Glas oder Bergkristall in Rosenschliff; Brosche oder Anhänger: H. 4,9 cm, B. 5,8 cm, T. 0,9 cm, Ohrgehänge: H. 4,2 cm, B. 2,5 cm, T. 1,6 cm; GNM, LGA 4689.1-3 *BG, AR*



KAT. 55



KAT. 61



KAT. 62

KAT. 57, ABB. 52

Anhänger mit Samtband, Deutschland, 1760er Jahre; Silber, teilvergoldet, Diamanten, Miniaturmalerei auf Elfenbein, Deckelglas, schwarzes Samtband, Schiebeelement: Silber gegossen, transparenter Beryll mit Farblackhinterlegung; Anhänger: H. 4,9 cm, B. 3,7 cm, T. 1,1 cm; GNM, T 4601 AD, AR

**KAT. 58, ABB. 103**

Paar Ohrgehänge, 18. Jh.; Silber, Granate (Almandin), Perlen, rote Glassteine; L. 5,9 cm, B. 3,2 cm, T. 1 cm u. L. 6,2 cm, B. 3,2 cm, T. 1,3 cm; GNM, T 377 AD, AR

**KAT. 59, ABB. 104**

Paar Ohrgehänge, 18. Jh.; Silber, vergoldet, transparente Glassteine, Beryll mit Farblackhinterlegung, Perlen; L. 4 cm, B. 1,8 cm, T. 1,3 cm; GNM, T 378 AD, AR

KAT. 60, ABB. 51

Kreuzanhänger, 18. Jh.; Silber, vergoldet, graviert, vergoldet, Kupfer, Pyrit; L. 5 cm, B. 2,9 cm, T. 0,5 cm; GNM, T 381 AD, AR

KAT. 61, ABB. 105

Kreuzbrotsche, deutschsprachige Schweiz, 18. Jh.; Silber, vergoldet, Diamanten, oben Mitte: Ersatzstein; L. 5,1 cm, B. 3,1 cm, T. 1 cm; GNM, T 3266 AD, AR

KAT. 62, ABB. 106

Paar Haar- oder Brustnadeln, um 1750; Silber, Eisen, transparente Glassteine; L. 7,2 cm, B. 3,7 cm, T. 1,3 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz AD, AR

KAT. 63, ABB. 107

Brosche, 1760er Jahre; Silber, grüne Glassteine mit Farblackhinterlegung; L. 5,8 cm, B. 6,1 cm, T. 1,8 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz AD, AR

KAT. 64, ABB. 58

Paar Schuhschnallen, 1760er Jahre; Silber, Eisen, transparente u. grüne Glassteine; L. 5 cm, B. 5,1 cm, T. 1,7 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz AD, AR

KAT. 65, ABB. 59

Paar Schuhschnallen, vermutlich Böhmen, 1760er Jahre; Silber, Eisen, transparente Glassteine; L. 4,6 cm, B. 5,7 cm, H. 1,8 cm; GNM, LGA 739.1-2 BG, AR
Lit.: Silvia Glaser: Zur Schuhschnallenmode im 18. Jahrhundert. In: Monatsanzeiger 66, 1986, S. 526-527.

KAT. 66, ABB. 60

Paar Schuhschnallen in originalem Futteral, 1760er Jahre; Silber, Eisen, transparente Glassteine; Holz, Papier, Messing, Seidentaft, braun, Seiden-samt, braun; Futteral: L. 12,5 cm, B. 8,5 cm, H. 9 cm; Sammlung Martin Kamer, Schweiz AD, AR



KAT. 63



KAT. 67, ABB. 108

Bildnis einer unbekanntten Dame, südwest-
deutscher Raum, 3. Viertel 18. Jh.; Öl auf Leinwand;
Leinwand: H. 81,5 cm, B. 65 cm, T. 2 cm, GNM,
Gm 1377 AR



KAT. 68a, ABB. 109

Porträt einer unbekanntenen Dame, von Karl Schneeweis (1745–1826) nach Franz Laktanz Graf von Firmian (1709/12–1786), um 1770; teilkolorierte Radierung; Platte: H. 21,0 cm, B. 16 cm, Blatt: H. 27,2 cm, B. 20 cm; GNM, HB 29653, Kapsel 1268 RD, SG, AR



KAT. 68b, ABB. 110

Porträt einer unbekanntenen Adelligen, vielleicht Erzherzogin Maria Karolina von Österreich (1752–1814), unbekannter Künstler, um 1770; Mezzotinto-Radierung, vor der Schrift; Platte: H. 34,3 cm, B. 23,7 cm, Blatt: 38 cm, B. 27,2 cm; GNM, HB 10319, Kapsel 1267 RD, SG, AR

KAT. 69, ABB. 77

Seidengewebe, 1740er–1750er Jahre; Gros de Tours, liseré, broché; Kette: Seide, cremefarben, 62–66 F/cm, Grundschiuss: Seide, cremefarben, 30–34 F/cm, Broschierschüsse: Seide, mehrfarbig, Liseréschiuss: Seide, cremefarben, Körperbindung; Rapporthöhe 34 cm; eine Webkante B. 0,6 cm; H. 39,5, B. 25 cm; GNM, Gew 926 PK, AR

KAT. 70, ABB. 80

Seidengewebe, 1750er–1760er Jahre; Taffetas glacé, broché; Kette: Seide, anthrazitfarben changierend, 60 F/cm, Grundschiuss: Seide, rot, 29–37 F/cm, Broschierschüsse: (1) Seide, mehrfarbig, (2) Ondégarn, Seide, weiß, cremefarben; Rapporthöhe 24,4 cm; eine Webkante, B. 0,7 cm; H. 50,5 cm, B. 27,5 cm; GNM, Gew 911 PK, AR

KAT. 71, ABB. 78

Seidengewebe, 1740er Jahre; Körperbindung, broschiert; Kette Seide, hellrot, 89–90 F/cm, Grundschiuss rosa changierend, 40 F/cm, Broschierschüsse: (1) Seide, mehrfarbig, (2) Ondégarn, Seide, cremefarben; Rapporthöhe 46,4 cm; H. 58,6 cm, B. 18 cm; GNM, Gew 913 PK, AR

KAT. 72, ABB. 81

Seidengewebe, 1750er–1760er Jahre; Taffetas glacé, broché; Kette: Seide, silbrig-blau changierend, 65–67 F/cm, Grundschiuss: Seide, rosa changierend, 35–41 F/cm, Broschierschüsse: (1) Seide, mehrfarbig, (2) Ondégarn, Seide, cremefarben; Rapporthöhe 44,5 cm; zwei Webkanten B. 0,6 cm, Webbreite 47,8 cm; H. 62 cm, B. 49 cm; GNM, Gew 986 PK, AR

KAT. 73, ABB. 79

Seidengewebe, 1750er–1760er Jahre; Taffetas broché; Kette: Seide, rotbraun changierend, 66–70 F/cm, Grundschiuss: Seide, hellrot, 37–43 F/cm, Broschierschüsse: (1) Seide, mehrfarbig, (2) Ondégarn, Seide, cremefarben; Rapporthöhe 43,2 cm; zwei Webkanten B. 0,4 cm, Webbreite 47,2 cm; H. 65 cm, B. 48 cm; GNM, Gew 912 PK, AR

KAT. 74, ABB. 82

Seidengewebe, 1770er–1780er Jahre; Taffetas, rayé, barré, broché; Kette: Seide, cremefarben, mehrere Grüntöne changierend, 56–60 F/cm, Grundschuss: Seide, cremefarben, hellgrün, 33–35 F/cm, Broschierschüsse: (1) Seide, mehrfarbig, (2) Ondégarn, Seide, lachsfarben; Rapporthöhe 39,8 cm; H. 58,4 cm, B. 51,8 cm; GNM, Gew 909 *PK, AR*

KAT. 75a, ABB. 66

Der Schneider, unbekannter Künstler im Verlag von Albrecht Schmidt, Augsburg, um 1700; kolorierter Holzschnitt, Typendruck; Blatt: H. 30,5 cm, B. 19 cm; GNM, HB 20132, Kapsel 1226 *RD, AR*
Lit.: Dorothy Alexander, Walter Leopold Strauss: The German single-leaf woodcut 1600–1700: a pictorial catalogue. New York 1977. Bd. 2, S. 503.

KAT. 75b, ABB. 67

Der Weber, unbekannter Künstler im Verlag von Albrecht Schmidt, Augsburg, um 1700; kolorierter Holzschnitt, Typendruck; Blatt: H. 30,5 cm, B. 19,4 cm; GNM, HB 20135, Kapsel 1226 *RD, AR*
Lit.: Dorothy Alexander, Walter Leopold Strauss: The German single-leaf woodcut 1600–1700: a pictorial catalogue. New York 1977. Bd. 2, S. 504.

KAT. 76, ABB. 76

Funktionsmodell eines Jacquard-Webstuhls, hergestellt von F. H. Terhaerdt u. Emil Thieben Nürnberg, 1860er Jahre; Buchenholz, Metall, Hanfschnüre, Textil, Karton; H. 78,5 cm, B. 65,3 cm, L. 44,5 cm; GNM, LGA 4504 *BG, AR*
Lit.: Jahresbericht des Bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg, 1876, S. 4; Ausst.Kat. Nürnberg 2016: Leibniz und die Leichtigkeit des Denkens. Historische Modelle: Kunstwerke – Medien – Visionen, S. 16–17.

KAT. 77, ABB. 64 UND 65

Schnürbrust, um 1770; Obermaterial: (1) Mexicaine, rayé, broché, Seide, Grund weiß, Muster mehrfarbig, (2) Seidentaft, weiß; Verzierung: Metallborte, goldfarben; Futter Korpus: Bastfaser, weiß, ungefärbt, 3 Qualitäten Leinwandbindung; Futter Schöße: Leder weiß; Versteifung: Fischbeinstäbe; Hüftpolster, wattiert; Verschluss: Schnürband mit Metallenden, Schnürlöcher, umstochen; vordere L. 48 cm, hintere L. 42 cm; GNM, T 6317.1 *SM, AR*

KAT. 78, ABB. 63

Das Schneidergewerbe, in: Schauplatz der Künste und Handwerke oder vollständige Beschreibung derselben, verfertigt oder gebilliget von den Herren der Academie der Wissenschaften zu Paris. Übersetzt mit Anmerkungen und Original-Abhandlungen vermehrt von Johann Samuel Halle. 16. Band, Berlin 1788; GNM, °4V 461 s [16]

KAT. 79a, ABB. 68

Das Schneider-Handwerk / Der Schuster, unbekannter Künstler, um 1760; kolorierte Radierung; Platte: H. 18,7 cm, B. 27,3 cm u. H. 18,9 cm, B. 27,3 cm, Blatt: H. 21 cm, B. 31,5 cm, in: Angenehme Bilder-Lust, Der Lieben Jugend zur Ergötzung, im Verlag von Peter Monath Nürnberg; GNM, HB 27091, 16–17, Kapsel 1211 *RD, AR*

KAT. 79b, ABB. 112

Die Nähstube, unbekannter Künstler, um 1760; kolorierte Radierung; Platte: H. 18,7 cm, B. 26,9 cm, Blatt: H. 21 cm, B. 31,5 cm, in: Angenehme Bilder-Lust, Der Lieben Jugend zur Ergötzung, im Verlag von Peter Monath Nürnberg; GNM, HB 27091, 6, Kapsel 1211 *RD, AR*

KAT. 80, ABB. 73

Vorstecker, vermutlich Nürnberg, um 1735; Stickgrund: Bastfaser, weiß, Leinwandbindung; Verzierung: (1) flächenfüllende Stickerei: Metallfäden, silberfarben, Seide, rot, Anlege-, Sprengtechnik, Seide, mehrfarbig, Plattstich, (2) Seidenband, rot, (3) Klöppelspitze, Metallfäden silberfarben; Futter: Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, mehrfarbig bedruckt; H. 44 cm, B. 37 cm; GNM, T 1006 *SM, AR*

KAT. 81, ABB. 70

Stickvorlage für einen Vorstecker, Radierung, in: Amalia Beer: Wol-Anständige und Nutzen-bringende FrauenZimer-Ergötzung [...] Neh- und Stick-Buch, Nürnberg, im Verlag von Johann Christoph Weigel, o. J. [um 1720]; GNM, 4° K 1891 ob, Bl.13

KAT. 82, ABB. 72

Halbfabrikat für Damenschuhe, um 1750; Seidenatlas, gelb; Verzierung: Seidenstickerei, mehrfarbig, Platt-, Stiel- u. Knötchenstich; Schnittzeichnung von Hand, schwarz; H. 35 cm, B. 56 cm; GNM, Gew 2551a *SM, AR*

KAT. 83, ABB. 71

Stickvorlage für Pantoffelkappen, Radierung in: Margaretha Helm: Continuatio der Kunst- und Fleiß übenden Nadel-Ergötzungen oder des neu-ersonnenen besondern Nehe-Buchs Dritter Theil. Nürnberg, im Verlag von Johann Christoph Weigel, o. J. [um 1725]; GNM, 4° K 1891 o, Bl. 41
Lit.: Moira Thunder: Deserving Attention: Margaretha Helm's Designs for Embroidery in the Eighteenth Century. In: Journal of Design History, Bd. 23, Nr. 4, 2010, S. 409–427.

KAT. 84, ABB. 69

Die Stickerkunst, in: Schauplatz der Künste und Handwerke oder vollständige Beschreibung derselben, verfertigt oder gebilliget von den Herren der Academie der Wissenschaften zu Paris. Übersetzt mit Anmerkungen und Original-Abhandlungen vermehrt von Johann Samuel Halle. 18. Band, Berlin 1790; GNM, 4° V 461 s [18]

**KAT. 86, ABB. 84**

Anziehpuppe mit Kleid und Accessoires, vermutlich Nürnberg, um 1750; Brustblattkopf, Unterarme, Hände: Wachs; Körper: gestopfter Balg; Oberbekleidung: Kleid: Seidentaft, grün, gefüttert, geschnürt; Manschetten u. Kragen: Gewebe, weiß, Spitze; Unterkleidung: Unterrock, pikiert, gefüttert; Reifrock: Seidentaft, Fischbein; Hemd: Gewebe, Spitze; Accessoires: Haube aus Gewebe und Spitze; Strümpfe gestrickt, bestickt; Schuhe Seide, Leder, bestickt; Perlenkette; Blumensträußchen; Schirm; Bänder, Schleifen; H. 50 cm, B. 36 cm, T. 24,5 cm; GNM, HG 8797 *SM, AR*

KAT. 87, ABB. 83

Französische Modenherrschaft über Europa, von Christian Gottlieb Geysler (1742–1803) nach Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), um 1780; Radierung; Blatt: H. 16,2 cm, B. 10,3 cm; GNM, HB 25963, Kapsel 1267 *RD, AR*

**KAT. 85, ABB. III**

Seidenstickerei, von Anna Magdalena Braun (1734–1794), Nürnberg, 1780; Papier, Seide, Plattstich, Festonstich; H. 17,6 cm, B. 10,7 cm; GNM, T 8182.2 *MEG, AR*
Lit.: Jutta Zander-Seidel: Die textilen Kunstbücher der Anna Magdalena Braun. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012. Nürnberg 2013, S. 212–213.

IMPRESSUM

Kulturgeschichtliche Spaziergänge
im Germanischen Nationalmuseum
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Generaldirektor G. Ulrich Großmann

Band 19
Adelheid Rasche
Luxus in Seide: Mode des 18. Jahrhunderts

PUBLIKATION

Redaktion
Christine Kupper und Barbara Rök
Praktikantin Eva Maria Wittmann

Englische Übersetzung
Tas Skorupa

Fotoarbeiten
Im GNM Monika Runge
sowie in den Bildunterschriften angegeben

Abbildungen auf dem Einband
Titel: Taille-Andrienne, Kat. 1;
Rückseite: Faltfächer, Kat. 23

Grafische Gestaltung
Matthias Wittig, fernkopie, Berlin

Satz aus Corporate S,
Druck auf LuxoArt Samt, 135 g/qm
Beileger: Munken Lynx, 90 g/qm

Druck und Weiterverarbeitung
Aumüller Druck GmbH & Co. KG, Regensburg

*Bibliographische Information
der Deutschen Nationalbibliothek*
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind unter
www.dnb.de abrufbar.
ISBN 978-3-946217-14-5

© Verlag des Germanischen
Nationalmuseums, Nürnberg 2018
www.gnm.de

AUSSTELLUNG

Konzeption und Projektleitung
Adelheid Rasche

Ausstellungsassistenz
Barbara Rök

Konservatorische Betreuung
Im GNM: Viola Costanza, Roland Damm, Annika Dix,
Maria Ellinger-Gebhardt, Bettina Guggenmos, Frank G.
Heydecke, Yvonne Hilbert, Petra Kreß, Klaus Martius,
Sabine Martius, Markus Raquet, Benjamin Rudolph,
Ilona Stein, Institut für Kunsttechnik und Konservierung
(Leitung Oliver Mack)
sowie Ursula Hofmann, Nürnberg; Katharina Mackert,
Bonn; Frank Wittstadt, Unterpleichfeld

Ausstellungsgestaltung
Alexandra Neumann, neo.studio, Berlin

Ausstellungsgrafik und Mediengestaltung
Wiebke Dane, neo.studio Berlin; Umsetzung: Wolfgang
Schanderl, GNM; Heerlein Werbetechnik, Berlin; Linon
Medien KG, Schonungen; Mitarbeit: Sonja Köster

Übersetzungen
Tas Skorupa, Berlin

Registrar und Ausstellungorganisation
Anne-Cathrin Schreck und die Mitarbeiterin und
Mitarbeiter des Referats

Kunsttransporte
Hasenkamp – Internationale Transporte GmbH, München

Ausstellungstechnik, Lichttechnik
Horst Gollwitzer, Frank Stolpmann, Dieter Stangl und die
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Technischen Büros

Medientechnik
Mark Fichtner, Robert Frauenschläger, Said Habib

Museumspädagogische Vermittlung
Thomas Brehm, Jessica Mack-Andrick mit den
Kolleginnen und Kollegen des Kunst- und Kultur-
pädagogischen Zentrums der Museen in Nürnberg

Marketing und Kommunikation
Andrea Langer und die Mitarbeiterinnen und der
Mitarbeiter des Referats

Werbegrafik
stilbezirk GmbH & Co. KG, Nürnberg

Presse, Medien
Sonja Mißfeldt

In der 1997 gegründeten Reihe »Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum« sind bisher erschienen:

Band 1 G. Ulrich Großmann: Architektur und Museum – Bauwerk und Sammlung. Das Germanische Nationalmuseum und seine Architektur. Ostfildern 1997. 112 S., 41 sw, 86 farbige Abb., ISBN 978-3-7757-0719-0.

Band 2 Claus Pese: Mehr als nur Kunst. Das Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum. Ostfildern 1998. 160 S., 97 sw, 26 farbige Abb., ISBN 978-3-7757-0783-1.

Band 3 Ursula Peters, Andrea Legde: Moderne Zeiten. Die Sammlung zum 20. Jahrhundert. Nürnberg 2000. 296 S., 57 sw, 143 farbige Abb., ISBN 978-3-926982-61-2.

Band 4 Petra Krutisch: Aus aller Herren Länder. Weltausstellungen seit 1851. Nürnberg 2001. 147 S., 40 sw, 60 farbige Abb., ISBN-13: 978-3-926982-78-0.

Band 5 Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Beiträge der Sammlungsleiter, Gesamtkoordination und Redaktion Annette Scherer. Nürnberg 2002. 176 S., 9 sw, 96 farbige Abb., ISBN 978-3-926982-87-2.

Band 6 Arnulf v. Ulmann (Hrsg.): Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 7). Nürnberg 2004. 234 S., 11 Diagramme, 16 sw, 170 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-01-6.

Band 7 Yasmin Doosry: Käufliche Gefühle. Freundschafts- und Glückwunschbillets des Biedermeier. Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: Freundschafts- und Erinnerungsschmuck. Nürnberg 2004. 123 S., 14 sw, 128 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-04-7.

Band 8 Daniel Hess u.a.: Mit Milchbrei und Rute. Familie, Schule und Bildung in der Reformationszeit. Nürnberg 2005. 120 S., 26 sw, 43 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-10-8.

Band 9 Heidi A. Müller: Ein Idealhaushalt im Miniaturformat. Die Nürnberger Puppenhäuser des 17. Jahrhunderts. Nürnberg 2006. 136 S., 8 sw, 107 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-13-9.

Band 10 Frank Matthias Kammel: Heiße Kufen. Schlittenfahren: Repräsentation, Vergnügen, Sport. Nürnberg 2007. 176 S., 33 sw, 135 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-22-1.

Band 11 Vom Ansehen der Tiere. Schriftleitung Tobias Springer. Nürnberg 2009. 234 S., 13 sw, 183 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-38-2.

Band 12 Wolfgang Brückner: Die Sprache christlicher Bilder. Nürnberg 2010. 224 S., 59 sw, 142 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-44-3.

Band 13 Susann Kretschmar: Burgen in der Kunst. Mit Einführungen von G. Ulrich Großmann. Nürnberg 2012. 128 S., 95 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-60-3.

Band 14 Almuth Klein, Anna Pawlik: Köpfe, Masken, Charaktere – 75 ½ Köpfe. Nürnberg 2014. 128 S., 81 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-80-1.

Band 15 Claudia Valter: Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts. Nürnberg 2014. 96 S., 75 farbige Abb., ISBN 978-3-936688-83-2.

Band 16 Thomas Eser (Hrsg.): Die älteste Taschenuhr der Welt? Der Henlein-Uhrenstreit. Nürnberg 2014. 232 S., 11 sw, 175 farbige Abb., 1 Schemagrafik, ISBN 978-3-936688-92-4.

Band 17 Frank Matthias Kammel, Claudia Selheim (Hrsg.): Kriegszeit im Nationalmuseum 1914–1918. Nürnberg 2016. 208 S., 20 sw, 99 farbige Abb., ISBN 978-3-946217-02-2.

Band 18 Anne-Cathrin Schreck, Anja Ebert, Timo Saalman: Gekauft – Getauscht – Geraubt? Erwerbungen zwischen 1933 und 1945. Nürnberg 2017. 232 S., 97 zumeist farbige Abb., ISBN 978-3-946217-08-4.

Unterstützen Sie Kultur nachhaltig!

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

Mehr Informationen unter: gnm.de/museum/freunde-und-foerderer

MÖGLICHKEIT #1

MITGLIED WERDEN, VORTEILE NUTZEN

Schon ab **40 €** im Jahr können Sie das Germanische Nationalmuseum unterstützen. Sie genießen exklusive Vorteile, freien Eintritt in die Dauerausstellungen und sind immer über die neuesten Themen informiert.



MÖGLICHKEIT #2

FÖRDERER WERDEN, ENGAGEMENT ZEIGEN

Mehr als 350 Förderer engagieren sich für ihr „Germanisches“. Sie unterstützen Ankäufe, Forschungsvorhaben sowie Ausstellungen und werden mit dem besonderen Blick hinter die Kulissen belohnt. Ab **250 €** / Privatpersonen, ab **1000 €** / Unternehmen.

MÖGLICHKEIT #3

STIFTER WERDEN, WERTE BEWAHREN

Als Stifter haben Sie die Möglichkeit, sich dauerhaft gemeinnützig zu engagieren und gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Mit einer Stiftung können Sie ein persönliches Andenken für sich und Ihre Familie schaffen.



MÖGLICHKEIT #4

AUFSESSIG WERDEN, FREUNDE TREFFEN

Kein Kunstexperte, aber Lust auf Kunst und Kultur? Sei dabei! Ab **30 €** im Jahr kannst Du spannende Veranstaltungen, z.B. ungewöhnliche Führungen, Konzerte, Workshops, Stadtrundgänge, Ausflüge erleben und bekommst freien Eintritt ins Museum!





Luxury in Silk

Eighteenth-Century Fashion

English summary of the book *Luxus in Seide – Mode des 18. Jahrhunderts* by Adelheid Rasche
Translated by Tas Skorupa



Luxury

Although in the context of Christian doctrine the consumption of luxury items was considered extravagant and morally corrupting, under the influence of the policies of national economics in the eighteenth century the view became prevalent that luxury could make a positive contribution to the wealth of the people and the state. In this reassessment, a special role was given to the women of the aristocratic and bourgeois upper classes. In the course of the eighteenth century, women became the main consumers of luxury products, thus ensuring that the demand remained constant and the luxury industries and craftspeople, which were important factors in the economy made a good profit.

Luxury fashion products at this time were precious items made of rare materials: fabrics with gold threads, the finest muslin from India, rose-cut diamonds. These products were especially coveted if they had to be imported from abroad, thus making them more expensive. Rare objects were also considered luxury items. All of these items were made by craftsmen, and a considerable amount of time was required to, for example, prepare a loom for a complex floral pattern. It could take several days to produce one running meter; thus the product was only manufactured in small quantities and sold at high prices.

Fashion in the Eighteenth Century

The eighteenth century is considered the greatest period of the French-influenced style of fashion for both men and women, although toward the end of the century there was an increase in influence from England. Until the 1770s the nuanced court etiquette for clothing based on the French model dictated the spectrum of clothing for the upper classes from the official *grande robe de cour* to the more private *negligé* and *déshabillé*. All European countries and their capitals were oriented toward the fashion innovations from France in terms of cut, decoration, and design. Silk fabrics from Lyon, accessories from the Parisian merceries, and jewelry sets from Parisian jewelers were in demand and were offered for sale in all European centers of commerce in spite of the high import taxes.

In the eighteenth century fashionable clothing was worn especially by nobility and the upper bourgeois classes. Due to the widespread practice of passing on worn-out clothing to servants as well as through strict policies for the selling old clothing, fashionable clothing sometimes found its way—with a certain delay—into the lower classes.

From the perspective of contemporaries, however, the presence of fashion that bridged the classes was also seen as a threat to the order of society. Beyond its function of protecting the body, luxurious clothing primarily served as a symbol of social standing and the economic prosperity of individual families and persons, thus making the social hierarchies visible in

public. The authorities tried to establish rules for the different classes through repeated sumptuary laws and detailed legislative texts with threats of punishment: any transgression of the established limits for jewelry, sumptuous fabrics, or fittings was penalized with fines as an endangerment of social stability. Clothing was supposed to continue to function as a visible symbol of belonging to a certain class that could be seen by everyone. This is why, for example, fabrics and lace with gold and silver threads, luxury furs, foreign-woven silk, embroidery, and gold and silver jewelry were only permitted for the upper classes.

In Germany, in addition to the direct role models—high-ranking people who brought their clothing and accessories directly from France or had them made using French models—it was possible to inform oneself about new developments in both German and international fashion at the regularly held fairs in Leipzig and Frankfurt am Main. The local sumptuary laws played an indirect role in influencing public fashion, because their detailed listings of fabric types, colors, and cuts provided a good overview of what was new and thus desirable. In addition, for the first time in European history there was a vigorous discourse on fashion that took an increasingly positive direction in the course of the eighteenth century. It was conducted in philosophical treatises, in the widespread weekly newspapers of all sorts, in pocket calendars, and in the 1780s in fashion magazines and even in plays.

Other written sources that are just as important for research today are satirical texts and lexicons—two genres that also had their heyday in this period. In addition to entertaining by exposing faults and aiming to improve prevailing conditions, satires almost always had didactic goals. They also gave a forum to topics that would have been improper in a serious tone, and could be discussed without embarrassment. Encyclopedias—especially the thirty-five-volume *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* that was published between 1751 and 1780 by Denis Diderot and Jean Baptiste le Rond d’Alembert, served to disseminate knowledge to a broad public and to this day are an essential source for understanding historical products, production methods, and distribution. For our publication on women’s clothing of the eighteenth century, we frequently referred to *Das nutzbare, galante und curiöse Frauenzimmer-Lexikon* (The Useful, Genteel, and Curious Woman’s Lexicon), the third edition that was published in 1773, and also to Carl Günther Ludovici’s *Eröffnete Akademie der Kaufleute, oder vollständiges Kaufmanns-Lexikon* (Open Academy of Merchants, or Total Merchant Lexicon), published in 1767.

Incentive for the Exhibition and Catalogue

The incentive for this publication and exhibition was the acquisition of a silk dress from the 1750s from the collection of a family in central Germany in the summer of 2017. The light blue silk dress with a flower-and-lace pattern entered the museum collection along with a hoop petticoat—made of cyclamen-colored silk satin and whalebone hoops—that possibly belongs to the ensemble; both the stomacher and the lace cuffs, which were originally part of the dress, have been lost.

The high quality of the dress and hoop petticoat, as well as their relatively good state of conservation led to the desire to present these one-of-a-kind acquisitions as soon as possible in the context of a special exhibition. The unusual cut of the dress—known as the fitted Andrienne—and the just as unusual hoop petticoat are to be the focus using the current methods of clothing research.

The team of the textile, clothing, and jewelry collection used the few months since the acquisition of the silk dress and the hoop petticoat to inspect the pieces, locate comparative objects, and consult libraries and archives. Not all of the unresolved questions regarding the history of their production and use can be answered at this time—and due to the sparse source material it is possible that many of our hypotheses will not be able to be proven without doubt. What we can confirm is the extreme rareness of finding a silk dress from the mid-eighteenth century in an unaltered, original condition, thus giving us a view of the authentic cut that can only be observed today in a handful of fitted Andriennes in just a few collections.

Luxury in Silk: Eighteenth-Century Fashion presents opulent women’s clothing, jewelry, and accessories of the upper levels of society and represents just a small part of the reality of clothing at that time. Most people were so constricted by their financial and social limits that they continued wearing their clothing until it wore out. Only the extraordinary pieces with strong emotional connections were saved. Unfortunately, many of the original clothing stories have been lost over time so that today only in a few cases do we have a personal narrative. The luxurious fitted Andrienne of light blue patterned silk fabric and the red-silk hoop petticoat give us the rare opportunity to take a trip back into the era of the Rococo. Using scientific analysis with current methods of historical clothing research, the exhibition presents in the best possible light the high material value, the representational character, and the incredible aesthetic quality of fashionable women’s clothing from the eighteenth century in the context of one individual consumer.

The Andrienne Dress

The form of the fitted Andrienne, which was called *Taille-Andrienne* in German, came into being between 1740 and 1750. It was a special form for contemporaries, and today it is extremely rare in collections of fashion history. This type of clothing is mentioned for the first time in Germany in Johann Heinrich Zedler's supplement volume to the *Grosse vollständige Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* (The Great Complete Universal Lexicon of All Sciences and Arts, Which Have Been Invented and Improved by Human Reason and Wit), which was published in 1751. The entry reads: "Andrienne is a long dress for women, which was once completely open in the front. After a while it was only left open at the top. And this is the form that it still has, only that it is now made with the waist, and is thus called a fitted Andrienne, since it once did not have a waist. The Andrienne is tied tight when it is put on." (Zedler 1732–54, supplement volume 1, column 1448). The third edition of the *Frauenzimmer-Lexicon* (Women's Lexicon) of 1773 also lists the Andrienne—along with entries on *Robe* and *Manteau* as keywords. It also includes the special features, already noticed by Zedler: "Fitted Andriennes are tied at the front, and today's *robbes rondes* [sic] seem to derive from them." (Corvinus 1773, vol. 1, col. 135).

Other names for the loose morning dress worn at court known as the Andrienne—now also called the Adrienne—that became fashionable starting around 1700 were *sac*, *saloppe*, *Kontusch*, *Schlender*, *robe volante*, *robe battante*, or *robe de chambre* (Gorguet Ballersteros 2017, pp. 72–73). Since the contemporary terms are rarely accompanied by clear descriptions, it is difficult today to match clothing with the individual terms, especially since there are also differences from country to country.

Upper-class clothing of both men and women were divided into the following categories at the end of the Ancien Régime: *grande parure* (gala dress), *parure* (clothing for festive events), *négligé* (everyday dress), and *déshabillé* (indoor clothes) (see also exh. cat. Munich 2014, p. 6). Certain clothing cuts, fabric types, and ornamental forms were only permitted or appropriate for certain categories. For contemporaries the different clothing types were immediately recognizable and understandable in their hierarchical order, but this knowledge has been lost for the most part today.

THE SILK DRESS AT THE GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

The fitted Andrienne acquired in 2017 belongs to the category *parure* since the dress was made with colored, patterned silk fabric without gold or silver threads and its basic form with a small train corresponds well to this festive type. The original Andrienne, which was not fitted at the waist, was not appropriate for court galas, since it was of the *négligé* type. Even the more developed fitted Andrienne remained inappropriate as court dress, which was traditionally conservative.

Published here for the first time, the one-piece silk dress consists of approximately 12.5 meters of patterned silk fabric in tabby weave, of which more than nine lengths of fabric were used. The bodice is tightly fitted at the top and accentuated on the back with a closed series of folds, with the opening of the décolleté pointing downward: the front middle seam is closed from the bottom only until about the height of the lap, to make it easier to put on the dress, especially the tight bodice. Over the long opening of the breast, which is reinforced with chintzed linen on the inside, there was originally a decorated, triangular, stiff stomacher as an application, which covered the underclothing and was attached with pins. Stomachers were often made from the same fabric, but sometimes they were independent of the dress and made of lace, ribbons, and other precious materials and embellishment. A stomacher is unfortunately not preserved in this case, and it cannot be known whether the original was made of the same light blue silk fabric or another material.

For the correct fitting of the bodice a body piece made of cotton fabric and whalebone insertions was integrated that could be tightened at the back with laces. The open front is sharply cut, and just like the back middle, stabilized on both sides with whalebone, and furnished with rows of holes for the laces. After putting on the underclothes—a long cotton shirt and another corset in the form of separate laced stays—the dress was pulled on and brought into the correct form using the laces on the back and front. The ideal body modeling was achieved in this way with the emphasized tight bodice that contrasted with the expansive dress as a conscious transformation of the natural body.

The fitted sleeves covered the upper arms and end in cuffs gathered in folds in the form of *manchettes à*

raquette, which were called *Flossen* (fins) in Germany at the time (Szeibert 2017, p. 16). The sleeves are completely lined with chintzed linen, and the cuffs are stiffened with paper. One of the cuffs still includes the original lead disk that added weight on both sides and can be clearly seen in X-rays. The cuffs were originally combined with additional white lace cuffs, so-called *engageantes*, which have been lost.

The dress, which protrudes expansively at the waist and was worn over a supporting hoop petticoat, is folded on the side in eleven pleats of varying size. The width of the dress could be additionally varied by pulling a drawstring that was applied on the inside. Below the rectangular neckline on either side of the impressive backside of the dress there are four wide, flat folds that are affixed to the semicircular curving, protruding skirt of the dress.

If you look a little more carefully, you will see that especially the upper portion of the bodice is not completely symmetrical. This sort of discrepancy is often seen in handmade historical clothing; it can be an indication of the erratic build of an individual client, or merely negligence in the cutting and finishing.

However, the tailor was especially attentive to the precise use of the fabric in the back and middle of the front, in order to exactly coordinate the placement of the floral motif. The white spiraling flowers at the top of the back folded area is perfectly symmetrical, except for a minor difference in the width. The fabric was staggered in the front and back middle on the left and right to take advantage of the height of the pattern repeat so that each time, a bouquet of flowers decorates the turned-up front edges of the bodice at breast level. On the skirt, the white flowers form a closed medallion, in the middle of which there are two bouquets that face each other.

The inner seam of the dress is lined with a strip of chintzed linen, which is wider at the back and protrudes at the hem to give the fragile material additional protection.

State of Conservation

The first evaluation of the sewing threads reveals that for the most part the fitted *Andrienne* is preserved in its original cut. Minor repairs from more recent times can be detected in the area of the pocket opening, and a poorly executed repair between the bodice and the skirt as well as a faulty seam have caused the fabric to twist on the right side of the dress.

One detail on the inside of the dress still remains unclear at this point in the evaluation: iron and brass rings have been applied to a total of six of the seams and threaded with linen bands that made it possible

to gather the dress. Dresses of this type are known in the fashion of the 1770s as *robes à la polonoise*, although this fashion novelty only worked with dresses that were worn over an additional skirt—which is not part of this type of dress. It is possible that these ties were added in the second half of the nineteenth century. At that time the dress was altered in several ways: a pleated lace insert was added to the neckline, and the original lace decoration on the sleeves was replaced with machine-made lace, probably because it had been either damaged or lost. In addition, a *jabot* for use as an additional *décolleté* insert and a pair of cotton half-gloves decorated with lace have been passed down with the dress. There is no documentation on why the dress was altered in this way. Since the stomacher was probably already lost in the nineteenth century, it was probably necessary to cover the broad opening on the front of the dress in a different way. These additions were removed for the museum presentation of the dress.

The Light Blue Silk Fabric

Various patterns are woven into the light blue silk background with a height of pattern repeat of 43.5 to 45 centimeters. A wave-shaped garland of flowers with white, five-petal blossoms and medium blue pointed leaves branch off in the lower third into large bouquets of different flowers in shades of white, pink, and red. Intertwined in these dominant vine and flower motifs there is an approximately 5.5 centimeter-wide, white woven lace ribbon with oval forms and lozenge-shaped inserts that bring an additional dynamism to the pattern. Between the flower bouquets and the lace band the surface is filled with groups of small, white scattered flowers.

The silk fabric is a *gros de Tours* in a modified twill weave, whose pattern was produced using *liseré* and *brocadé* effects. At least a dozen different silk threads were used, and in the bouquets the weaver used an additional cream-colored thread, called *cordnet*, as an ornament.

With the support of the Herbarium Erlangense at the University of Erlangen-Nuremberg, an attempt was made to determine exactly which flowers are depicted, in spite of the fact that draftsmen did not always follow the exact forms of nature. The spiraling blossoms of the dress's fabric are based on common jasmine (*Jasminum officinale*), a climbing plant with fragrant flowers. The bouquets contain, with various variations in the details and in the foliage above, a primrose hybrid of *Primula elatior*, in the center a rose and two rosebuds, and below probably a type of carnation or a peony (*Paeonia officinalis*).

The principle pattern elements of the silk fabric—undulating tendril motifs with flower garlands, bouquets, lace ribbons—belong to the most popular fabric patterns that were designed and produced between 1740 and 1775 in a great range of variations in all European centers of silk weaving of the era. The highest quality of patterned silk was designed and produced in Lyon, the center of silk weaving of this period. Silk from Lyon was sold in large German cities, on the one hand offered by the dealers, often Huguenots from France who had settled there. On the other hand, the trade fairs in Frankfurt am Main and Leipzig offered a broad assortment of new silk fabrics on a regular basis (cf. Middell 1999). Other European centers of silk weaving with complex patterns were Amsterdam and Haarlem (Colenbrander 2013), Krefeld, Germany (Rouette 2004), and in Berlin and Zurich (Paepke and Palmer in Schorta 2000). It is quite rare that a sample of silk fabric can be assigned to a specific place and manufacturer (Markowsky 1976).

With a weaving width of about 54 centimeters the fabric of our dress corresponds with the regulations of fabric width for patterned silk that are documented for Lyon; however, fabrics of this width were also manufactured in other places. An additional aid in determining the provenance could be the intact selvage, which can be seen from the inside on all of the fabric panels of the fitted *Andrienne* (fig. 4): it is striped lengthwise in white and red and at a width of 0.7 to 0.8 centimeters quite broad in comparison to other known selvages. Until now scholars have done little work on the geographical assignment of different selvages (Cousin 2000). The museum collections that we consulted in preparation for this exhibition (Paris, Lyon, Amsterdam, Berlin, Krefeld) and a private collection in Switzerland did not provide any directly comparable selvages. They are generally narrower: only several silks that are attributed to Spain have similarly wide and two-part selvages.

A direct comparison with fabrics from the period was just as unsuccessful up until now (Markowsky 1976, exh. cat. Milan 1990, Rothstein 1990, Colenbrander 2013). The published collections indicate the popularity of this pattern with wavelike garlands of blooms, bouquets, and bands of lace in the 1750s and 1760s; however, they do not correspond to the extent that it is possible to make a definitive attribution of our light blue silk fabric to a particular place. The closest example is a medium blue silk fabric, which is preserved in a pattern book from 1763–64 (Victoria & Albert Museum, London, inv. T.373-1972). The book was assembled in Lyon for the English market. The swatch that is tipped in with sealing wax on folio 33v (fig. 11) is a silk satin with floral garlands, bouquets,

lace ribbon, and scattered flowers. Although on first glance there is a great similarity with the light blue silk fabric of the Nuremberg fitted *Andrienne*, the swatch, which is attributed to the Lyon silk weaver Nicolas Brossard (Miller 2014, p. 256), is actually much more complex, three-dimensional, and colorful. For this reason it is possible that the light blue silk fabric is either a simple variation of this fabric design from another silk weaver in Lyon or a variant that was manufactured in Germany or Holland in the same period.

The acquisition of this sort of silk fabric was a costly affair that exceeded the tailor's fee by multiples. Prices of Lyon fabrics are listed in the London pattern book as eleven *livres* per French ell (ca 119 centimeters) as an average price (Miller 2014, p. 17). Thus, an estimated use of at least twelve meters of fabric would mean that the material costs were at least 110 *livres*. To put this in perspective: an unskilled laborer in Lyon earned about 250 *livres* annually, while a master weaver earned about 600 *livres*.

The Family Tradition of the *Andrienne* Dress

Eighteenth-century clothing was created as a personal fit for a particular person. Usually the clients chose and bought the fabric and other necessary materials themselves, brought them to the tailor, and discussed their individual wishes. All special aspects of the cut, details of the decoration, and deviation from the usual silhouette resulted from the collaboration between client and tailor.

It is likely that the light blue silk fitted *Andrienne* from Nuremberg also has its own individual and complex genesis. Stories of clothing that have long been in family possession are often closely linked with the original reality, although they may contain mistakes, fragmentary memories that falsify the story, or made-up anecdotes.

Why would a family in central Germany have kept a silk dress and a hoop petticoat for over 250 years? Each generation could have had different reasons for keeping the light blue silk dress and the red hoop petticoat and passing them on to the next generation. We cannot know today if both of these pieces were originally produced at the same time to match each other and be worn by the same person. Stylistic analysis reveals that they were both produced around the year 1760. The hoop petticoat is somewhat less ample than the dress, yet it is possible that it was worn with the dress. The unusual color of the cyclamen-colored silk fabric does match the rose pattern of the dress fabric. Many elements speak in favor of a common provenance and original unity, especially the fact that both objects were kept so long by the family.

It is possible that the original wearer decided one day that she would not continue wearing the dress, but she nevertheless kept it. The next generations kept the pieces perhaps out of piety and in memory of their mother or grandmother. It is unlikely that the dress and hoop petticoat were worn in the years between 1790 and 1850 because fashion in this period had totally renounced the silhouette of the Rococo period. In the mid-nineteenth-century, however, the forms of the eighteenth-century experienced a renaissance in the so-called Second Baroque: circular and oval dress shapes, worn over a hoop petticoat now called a crinoline, were considered modern. In this period the family probably rediscovered the dress. As already described, new lace decorations and other accessories were added in the second half of the nineteenth century. It is not known if the silk dress was worn as formal attire for a party or perhaps for a costume ball.

The dress and the hoop petticoat were stored in a suitcase, which is also probably from the end of the nineteenth century; newspapers, which were put in the suitcase to protect the pieces, bear the dates 1893 and 1954. The suitcase also contains packages of moth powder dating from the 1950s. A glass negative from this period is also in the family collection, showing a young girl wearing the fitted *Andrienne* in a flower-filled garden. This is likely the last time that this family piece, which had been so carefully safeguarded, was worn.

In 1994 Claus Petzold, a descendent of the family in Magdeburg, summarized the family lore as follows: "According to an unverified family tradition this dress was worn by an ancestor of ours at Hartenfels Palace, and it was passed down via the Bormann family to the Metzdorf family—my grandmother, Luise Metzdorf. As a Rococo dress it must have been worn in the mid-eighteenth century. Hartenfels, which is near Torgau, was the residence of the electors of Saxony for a time, and it is possible that the wife or daughter of one of our pastor ancestors, who were based in Saxony, wore such a splendid dress at the palace. Or perhaps she worked for a lady there, or maybe just got the dress as a present there.

My hypothesis is that our ancestor *Mauritia*, Luisa Juliane Eck, who was born around 1734 and married the pastor Johann Christian Uschmann from Zahna, owned and wore this dress, because her strange name *Mauritia* suggests that she was named after Duke Moritz from the duchy Saxony-Naumburg-Zeitz, who until his death also ruled over Henneberg and also the city of Schleusingen, where the Ecks were pastors and where *Mauritia*

Eck was probably born in Albrechts and christened *Mauritia* in honor of the local sovereign. That is plausible in terms of time and circumstances."

Investigations

The two paragraphs of this source were the starting point for a search for clues about the original wearer of the fitted *Andrienne*. Using the names and places mentioned in the summary as well as a family tree provided by the family, it was possible to check and supplement the biographical data. Research in church archives gave a more complete image of *Mauritia's* family situation. The name given at her baptism was Juliana Luise *Mauritia* Eck, and she was born in 1739 in Albrechts in Suhl, Thuringia. Her parents had lived there since 1735; her father, Johann Ludwig Eck (1702–1741) was the pastor in Albrechts, as his father, Johann Georg [I.] Eck (1665–1728), and his grandfather, Georg Eck (1627–1693), had been before him. Following the death of her father in 1741, her mother remarried in 1750. In 1752 her second husband, the pastor Johann Georg Beutner (1713–1773), was transferred to Seegrehna, now part of Wittenberg, where he was pastor until 1759.

Mauritia's own wedding was held on January 11, 1757, in Seegrehna, where she married the deacon Johann Christian Uschmann (ca. 1720–1774), who from 1760 until his death was the head pastor in Zahna. Between December 1757 and May 1768 she gave birth to a total of six children in Zahna. Of her five daughters and one son, only three of her children reached adulthood; three died as babies in 1758, 1759, and 1764.

The second clue in the text cited above is the legend that the dress had been worn at Hartenfels Palace. However, Torgau had lost its court in 1694 when Elector Johann Georg IV of Saxony died at an early age, and the last documented festivity there had been in 1711, on the occasion of the wedding of Russian Crown Prince Alexei to Princess Charlotte Christine of Braunschweig (1694–1715). Since 1717 Torgau had been a garrison town. In the Seven Years' War (1756–1763) the city, which was occupied by the Prussians, suffered considerable damage. The suburbs were burnt down, the Palace was repurposed as the headquarters of the Prussian War Department and military hospital, and the bridge over the Elbe was destroyed. In light of these facts it is unlikely that the silk dress in our possession can in fact be connected with the palace in Torgau.

Hypotheses about the Circumstances of the Silk Dress and Unresolved Questions

As has already been mentioned, analyses of the dress and fabric history of the present state all support a dating of around 1760. If you combine the stylistic analysis with the biographical data of the supposed wearer of the dress, there is the option of supposing that the light blue silk dress was the wedding dress of Juliana Luise Mauritia Eck. Unlike later times, wedding dresses in the eighteenth century were never white, but always corresponded with the general type of festive dress made of patterned silk fabric (Zander-Seidel 2002, p. 195). According to a person's social position, the fabric used could be worked with metal threads or, as in the present example of the fitted *Andrienne*, it could be made of colorfully patterned silk.

Juliana Luise Mauritia married in 1757, which corresponds very well with the stylistic dating of the dress's silhouette. She would have been eighteen years old, and the narrow waist and narrow sleeves are appropriate for this age. The hypothesis is further supported by the fact that the dress is the only one that was passed on in the family over the long period of over 250 years. Wedding dresses are the type of clothing that were most likely to be passed on in earlier centuries, not only because of their material value but also their emotional value.

A counterargument could be seen in the dating of the light blue silk fabric due to the similar pattern in a preserved pattern book from 1763, as outlined above. Future research will need to establish a more exact chronology of the preserved brocaded silk fabrics with garland motifs that will make a more exact dating of the fabric possible.

If the dress actually was the wedding dress of the pastor's daughter Juliana Luise Mauritia Eck from 1757, there are more questions for future research: How did such a luxurious wedding dress of precious silk fabric come into the possession of a pastor's daughter in the small town of Seegrehna near Wittenberg? Had she received an inheritance after her father's death, thus making such an expense possible? Can the will of her father, Pastor Johann Ludwig Eck, be located, which possibly outlines how his estate should be divided up among his three daughters? Did her mother take a trip to Leipzig or Berlin with her some time before the wedding in order to buy the fabric? Or was the very fashionable light blue silk fabric a present from a wealthy person to the local pastor family? Where did they then locate the right tailor who was able to cut and sew the dress to such high standards? Did tailors of this sort work in nearby

Wittenberg? Are there archives of the local guilds there that contain the order books of the tailors?

It would also be important to investigate the more general question about the clothing conventions for weddings in the Protestant church in the mid-eighteenth century. Was the bride permitted to wear a silk dress to her wedding like a bourgeois bride? The local sumptuary laws generally did not apply to nobility and clerics, so corresponding rules would have had to have been issued by the church directly. It can be assumed that the clothing befitting the social status of family members of the clergy could be made of silk fabric for certain events, however, certainly without costly metal threads.

Finally, it would also be important to locate and investigate portraits of Protestant families, especially portraits of women. Both the individual biographies and the living situations of the women should be considered in order to correctly evaluate their clothing.

If future research reveals that the hypothesis of the wedding dress of 1757 does not hold water, a second indication to investigate would be the silk fabric's dating of 1763 as outlined above. A possible significant event for making the dress would have been the festivities following the Treaty of Hubertusburg, which ended the Seven Years' War in February 1763. During the Prussian occupation of Saxony during the war, Saxony had suffered great losses in its civilian population as well as looting and forced payments. Wittenberg and many places in the surroundings were burnt down and badly damaged.

At the present it is difficult to evaluate whether the pastor's daughter Juliana Luise Mauritia Uschmann, née Eck, from Zahna near Wittenberg, would have been able to buy the highly fashionable patterned silk fabric to have a dress made in 1763 or shortly thereafter. She would have been twenty-four years old and already been through four pregnancies. Her fourth child died in 1764, which would have been the beginning of an additional period of mourning, thus requiring a more sober and simpler style of dress.

Ultimately it must also be considered whether the attribution of the silk dress to Juliana Luise Mauritia Eck as the original wearer is actually a mistake in the family tradition. This would necessitate further genealogical studies to find other contemporary women in the other branches of the family and to learn more about their situations.

THE HOOP PETTICOAT

No single item of women's clothing in the eighteenth century was more controversial and contested than the hoop petticoat. The ample, stiffened petticoat, which shaped the different clothing silhouettes of the Rococo, did not only provoke moralists in the church and in politics to disagree and criticize. In England, Germany, and France countless critical texts and satirical prints were published, which spoke out against this fashion, simultaneously contributing to an even larger dissemination of the hoop petticoat.

The collection of the Germanisches Nationalmuseum contains over a dozen different hoop petticoats from the eighteenth century, which makes it the only collection of its scope in the world. In the following section we will present the hoop petticoat that was acquired with the light blue silk dress. According to the current state of knowledge, it is one of the extremely rare examples of hoop petticoats made of silk. Finally, to put it in context, we will describe two other stiffened petticoats—a “large hoop petticoat” and the extremely rare *Poschen*, or *demi-pannier*.

The hoop petticoat T 8504 (cat. 2) is made of cyclamen-colored silk fabric of satin weave with red warp threads and antique pink-beige weft threads. With its two parallel, oval-shaped stiffeners, it was called a “small hoop petticoat” in the terminology of the eighteenth century, and was also known as a *Springrock* or *Hans* in German (Reinhard 1757, part 2, pp. 74–75). Reaching down to about the knees, the skirt supported the dress that was worn over it, especially in the hips, which is why above the first row of hoops semicircular stiffeners were inserted at an angle to catch the weight of the dress. Wide pocket openings—on one side edged in yellow—permitted the wearer to reach into the separate cloth pockets that were usually tied around the waist. The petticoat's waistband is flexible and equipped with a linen drawstring that enabled it to be tightened at the waist. A slit in the back that extended to the first hoop made it easier to put it on and take it off. All of the stiffeners, which are inserted on the inside of the skirt, are made of whalebone in different thicknesses and widths. These are covered in a pink linen encasement that is divided in the middle by a vertical stitch into two narrow tubes. The individual strips of whalebone are five millimeters wide and one to two millimeters thick; there are several strips in each tube to achieve the necessary stability. The ends of the rods are reinforced with light-colored leather or linen

fabric and attached to one another with strong linen threads. Every hoop has bands sewn to them on the inside, a total of three pairs, with the help of which the form of the petticoat could be made narrower or could be further varied.

The original silhouette of this hoop petticoat is somewhat distorted due to deformations in the lower row of hoops, possibly due to the way it was stored. Overall it seems that this stiffened petticoat was used quite often, which is apparent due to a series of small repairs. On the outside the silk fabric is especially worn in the area of the whalebone hoops, where the red silk threads have broken loose. Traces of various seams in the upper part point to earlier alterations, which need to be examined more thoroughly.

The hoop petticoat T 3073 (cat. 5) belongs to the category of *grand panier*, which according to contemporary sources were composed of at least four hoops that increase in size toward the bottom (cf. Zander-Seidel 2002, p. 47) and considerably longer than the “small” hoop petticoats. They were round in the early eighteenth century, and at mid-century they took on a more oval form and were called *panier à coudes* (“elbow petticoats,” in German known as *Ellbogen-Reifrock*), because the forearms could be rested comfortably on the almost horizontal side hip paddings. In the French-influenced court etiquette of most European courts this type of hoop petticoat was obligatory and replaced the earlier cone-shaped dress silhouette of Spanish court fashion.

The circumference of the largest, bottom hoop, which supports the dress at an angle towards the outside, is about three and a half meters. The petticoat is cut from four lengths of light-colored linen measuring eighty-seven centimeters in width, which are pieced together and chintzed. The stiffeners are made of approximately one-centimeter-wide whalebone sticks that are stacked in pairs and sewn into channels. All seams were additionally accentuated on the outside with a light blue edging. Similar to the cyclamen-colored red hoop petticoat there are wide pocket openings at the top; the waist is fastened on both sides with metal hooks and eyes.

The stiffened hip frames that were strapped on in the 1770s and 1780s as a shape-giving undergarment instead of the hoop petticoat were called *demi-panniers* in France, *Poschen* in German, deriving from the French word *poché* (pocket), and pocket hoops in England (Zander-Seidel 2002, p. 47). They were made of light-colored linen and whalebone, and they gave the dress that was worn on top of it a similar silhouette to the *petit panier*. Pocket hoops were considered comfortable to wear (exh. cat. New York 2015, p. 118), and the pockets that were sewn

into them could be used by the wearer to carry things such as gloves and other accessories.

The production of hoop petticoats, which were usually ready-to-wear goods with adjustable waists, lay in the hands of specialized workshops and tailor shops. The distribution of locally made and imported pieces was handled by local mercers. The major trade fairs in Leipzig and Frankfurt am Main were also important trading centers for new petticoats.

Contemporary Criticism

The hoop petticoat was quite controversial in its time; it was the most discussed item of women's clothing in the Rococo. Nearly all sumptuary laws of the period forbade servants from wearing it, including the Nuremberg law of 1741 (Zander-Seidel 2002, p. 48) and the Saxon "Mandat wieder den [*sic*] Kleider-Pracht" (Mandate against Magnificence in Clothing) of 1737, in which Duke Frederick of Saxony explicitly addressed women of common citizens, craftspeople, journeymen, servants, and soldiers as well as farmers' wives and maids, who were forbidden from wearing silk and other fabrics that had not been manufactured in Saxony, as well as the whalebone and similar types of hoop petticoats (Mandat 1737, p. 3).

The first critical publication regarding the use of hoop petticoats was published as early as September 1713 on the occasion of the Leipzig Michaelmas Fair under the title "Curious Thoughts about the So-Called Contouche and Hoop petticoat." The thin volume apparently sold very well—the third edition was already released in 1717. The anonymous author divides his critique into three main parts. The first is a general accusation against the "love of innovation," that is, against the actual reason for every change in fashion that was especially blamed on women. The second argument was aimed at the enormous amount of space required by women wearing hoop petticoats. The third and most important point regarded the largest of all threats, namely the moralistic dangers that were associated with the hoop petticoat. On the one hand the hoop petticoat made women sexually too attractive by accentuating the lower part of the body that swung seductively as she walked and by simplifying the practical access to pleasure due to its exposed form. Simultaneously its bell shape made it possible to conceal pregnancies; for this reason it was jokingly called a "blanket of sins." On the other hand, from the perspective of husbands and fathers the hoop petticoat gave women unprecedented sexual freedom and a certain amount of independence because now every woman could individually define her own private sphere.

"Satyrische Abhandlung von den Krankheiten der Frauenspersonen, welche sie sich durch ihren Putz und Anzug zuziehen" (Satirical Treatise on Women's Diseases as a Consequence of Their Finery and Clothing), the treatise by Christian Tobias Ephraim Reinhard (1719–1792) that was published in two parts in 1756 and 1757 (cat. 7), had a different focus. Reinhard, who was a Prussian doctor, listed different dangers and physical impairments that hoop petticoats inflicted on women: The hard hoops hit their knees and ankles, the upper hoops pushed on their organs. Wind made it difficult for the wearer to keep her balance, and in cold weather she was susceptible to abdominal pain. His critique was especially aimed at the large hoop petticoats that weighted down the hips to such an extent that the entire body was affected detrimentally.

The prints that were published as popular broadsheets around 1750 can be seen as a reaction to the exceptionally large hoop petticoats. They demonstrated the purported end of this fashion by showing servants carrying an extensive hoop petticoat on a pole to the city gate (cat. 10b). The accompanying text castigated the great space required by women dressed in this way, making it impossible for any man to approach them; they also criticized the considerable rise in the price of whalebone, which was needed in such large quantities.

Whaling and the Production of Whalebone

Whalebone was one of the most important products needed for the production of hoop petticoats as well as for stiffening corsets; it was lightweight, elastic, robust, and flexible—thus ideally fulfilling all of the necessary requirements.

Since the early seventeenth century whalers made trips to Greenland for the production of whale oil, and in the eighteenth century there was a great rise in the number of trips due to the great demand for whalebone. They were among the most dangerous but also most lucrative branches of early deep-sea fishing and were highly respected by contemporaries. Carl Günther Ludovici related that around 1760 the Dutch sent 160 to 200 ships to the north with crews of up to fifty men every April. In Hamburg around fifty ships were sent to sea, in Bremen fifteen, and entrepreneurs in Lübeck and Emden each sent three ships (Ludovici 1768, vol. 5, col. 661–94). The whalebones that were sold in the Netherlands and in the cities of northern Germany were considered the highest quality and were sold at especially high prices due to their length—up to four meters—and thickness.

The distinctive characteristics of whalebone, which was used as a stiffener in most of the hoop petticoats in German collections, has not been the focus of fashion scholarship. With its large collection of whalebone hoop petticoats, the Germanisches Nationalmuseum will concentrate on studying different questions relating to the structure, production, and distribution of this material in the context of future projects.

ACCESSORIES: THE EMBELLISHMENT OF CLOTHING

Aesthetics, function, and symbolism are three aspects that are associated with accessories. Some accessories, such as gloves, muffs, stockings, and shoes, had the primary purpose of protection from cold. Fans and umbrellas were originally for protection from heat. Bags, on the other hand, are functional accessories for carrying personal things. What all fashion accessories have in common is their decorative design.

In addition to underwear, every type of outerwear is completed with accessories that serve to complete the overall appearance. The choice of different accessories allows the wearer to express her own style in a special way. Within the boundaries set by sumptuary laws, the choice of materials, decorations, and size also influenced a woman's appearance as was fitting to her social status, but it also could have the effect of raising her social prestige. With different accessories she could create new fashion combinations with little effort using clothing she already owned.

Accessories were produced all over Europe in the eighteenth century, but there were local specializations. In addition to the Paris dealers who had good international networks, the most important marketplaces for the German-speaking countries were the Leipzig Fair, which took place three times a year, and merceries, the shops that specialized in fancy goods and accessories (called *Galanteriewaren* in German) in the different cities. These dealers sold cloth as well as all types of accessories: lace, embroidery, ribbons, buttons, bows, tassels, caps and other head coverings, stockings, nightgowns, aprons, neckerchiefs, collars, cuffs, feathers, gloves, muffs, fans, jewelry, shoe buckles, sachets and bags, perfume and powder (Ludovici 1767, col. 1934–35).

Several eighteenth-century objects from the collection of the Germanisches Nationalmuseum are excellent examples of the significance of accessories—and it is easy to imagine some of these items

as accessories to the light blue silk dress, although none of them were actually ever used with this dress. Due to the lack of information available on these objects, most of which entered the collection more than one hundred years ago, there are unfortunately no substantiated dates or definite localizations of the place it was produced in or worn—nor do we have the names of the women who originally wore or owned them. Nearly all of the pieces appear to have been used intensively by the original wearer or later users. Additional damage came about in later decades or centuries due to material fatigue, the effects of light and warmth, and improper storage or use.

Fans

Fans are among the accessories that are most strongly associated with the Rococo period today; and in fact, the majority of surviving female portraits from the eighteenth century include this useful and symbolic prop. The wide range of production in the eighteenth century is reflected in the many types of fans that have come down to us, from luxurious one-of-a-kind pieces to popular, mass-produced pieces. Generally consisting of a double-layered fan leaf made of paper, parchment, or silk, the fans were painted or printed; the sticks were made of carved wood, ivory, or whalebone, and were often partially painted or decorated in other ways. The leaves were decorated with a wide variety of subjects, including mythological scenes, bucolic scenes, vedutas, and contemporary events. Paintings and prints were often the source of the subject matter.

The four fans chosen for this exhibition from our collection show different themes and present different levels of quality of eighteenth-century production. The rare cockade fan T 2679 (cat. 27) from the mid-eighteenth century is composed on both sides of multiple colored prints from the Augsburg workshop of Martin Engelbrecht (1684–1756). One side shows couples dressed in courtly attire doing gardening, while the other side has small scenes with Cupid, the god of love. He is presented in different professions, which are labeled with German and French lettering: Cupid as a messenger, gardener, grinder, beggar, and so on. The middle section with its wooden core with metal embroidery on faded silk corresponds with the original color that can be seen in what is left of the tassels and is listed in the inventory. Both the background of the embroidery and the silk fabric that was used between the paper leaves were originally salmon colored.

The two other fans are simpler (T 1913 and T 2056, cats. 23 and 24) and were probably originally given as

gifts to loved ones. Both the maypole scene and the shepherd's idyll with the symbolic representations of an open birdcage and a faithful dog have erotic undertones. Similar motifs can be seen in various European fan collections, although the maypole motif is especially common in Germany, Austria, and the Netherlands.

The fan painted with India ink by the Munich court painter Georg Sigismund Rösch (1713–1766) is an exceptionally unique piece (T 3719, cat. 25) that was made around 1750. The signature, which is highly unusual on eighteenth-century fans, includes the painter's dedication to his employer, Clemens Franz, Prince of Bavaria (1722–1770). The motif on the front shows the Roman goddess Minerva at her loom, who is probably embodied by Maria Anna of Pfalz-Sulzbach (1722–1790), who married the Bavarian prince in 1742.

Gloves

Both pairs of mitts (T 6006, T 3485/86, cats. 22 and 21) of embroidered silk cloth were more for the stipulated covering of the forearms when going out than for protection against the cold. Since most eighteenth-century dresses were made with half-length sleeves with the obligatory lace cuffs that ended just below the elbow, gloves were necessary accessories. Mitts, which at the time were called *mitaines*, the French term, are open at the bottom, making it possible to move the fingers and wear rings. *Mitaines* have an additional decorative value since they could be color-coordinated to the dress and also be decorated with embroidery. Corresponding embroidery patterns can be found in the sample books of Margaretha Helm and Amalia Beer from the 1710s and 1720s (see cats. 83 and 82). It can be assumed that mitts were usually not custom made but were sold as readymade products in merceries.

Shoes and Slippers

Women's shoes with embroidered outer material, on the other hand, were made to measure in the eighteenth century. The basic form of the vamp and the sides of the shoes was traced onto the chosen fabric, which was usually silk, and embroidered in specialized workshops (see cat. 82). These semi-finished products were sold, and local shoemakers at the final destination adapted the embroidered fabric to make custom-fit shoes for his customer, adding a leather sole and the necessary lining.

A closer inspection of the light pink pair of shoes (T 4320, cat. 42) reveals that they had an interest-

ing second use that has not yet been documented. Originally made of a light-colored patterned cloth, these shoes were modified in the 1760s with a second layer of fabric that was custom-applied to the edge of the sole so that it was not visible from above. These shoes were probably re-covered to match a new dress. Unfortunately, the matching dress is not documented in our collection. It is very rare that this sort of combination is passed down, since shoes were usually discarded earlier due to greater wear and soiling. Overshoes called *pattens* or *patins*, which were attached to the shoes using leather laces, were worn to protect fragile shoes when worn outside (T 2298, T 2299, cat. 39).

Slippers, which were known by their French name, *mules*, were sometimes worn by ladies on the street. They were made of leather or cloth, and their soles were often lined with soft material like cotton, like the bright pink pair of calfskin *mules* (T 381, cat. 60) and the medium blue suede *mules* with ribbons and lace (T 887/888, cat. 41).

Stomachers

The museum's collection contains an exceptional three-part ensemble consisting of stomacher, collar, and muff (T 998, T 999, T 1000, cats. 18 a–c). The stomacher, with its triangular shape that tapers down toward the bottom, decorated the front of the bodice. It was worn over a skirt and stays and covered the open front of the bodice. As Corvinus reports, it was made of "gold, silver, lace, gauze, or ribbon, also with colorful silk that was embroidered or sewn in many ways, either decorated or undecorated." He also writes: "This type of stomacher is sometimes also composed of white gauze with golden or silver shells or silver tassels or loops of ribbons" (Corvinus 1773, vol. 1, col. 1900). This text also mentioned that stomachers are often coordinated with a decorative collar, called a *Palatin*. The decorative collar of our ensemble thus substantiates this description, and there is also a matching muff.

The stomacher has a pattern of blossoms and bunches of fruit and leaves embroidered in silk and metal threads, with silvery metal ribbons and lace on the front. It originally had small bird feathers in gleaming green in the area of the three-dimensional bouquets of roses on the edges, which are incompletely preserved. Instead of feathers the muff has silk embroidery and soft chenille embroidery.

Although we do not know the name of the woman who originally wore this ensemble, we can be certain of her high social status. The sumptuary law that was issued by the city of Stralsund in 1729 stated that only

the nobility was permitted to wear silver stomachers and corresponding collars on Sundays (Kleiderordnung 1729, p. 2). Similar regulations were probably valid in the cities of southern Germany, where this ensemble is localized according to the inventory.

Lace and Other Textile Accessories

In addition to the above-mentioned accessories, other elements were an essential part of an upper-class lady's wardrobe. Lace was especially popular as trim on underclothing, head coverings, the décolleté, and on elbow-length sleeves. The lace frills below the cuffs—called *engageantes*—were attached in multiple rows as *volants*, and could be sewn in or tied on to be combined with different dresses. The neckerchiefs that were known as *fichu*, made of fine fabrics with lace edging or decorative embroidery along the edges could be used just as flexibly, were used to cover the décolleté. Bows and ruffles as well as artificial flowers and feathers were used as additional accessories on clothing.

Bags

Bags like today's handbags did not exist in the eighteenth century. However, small purses for coins, which could be kept in the clothing were part of every prestigious wardrobe. The exquisite shield-shaped purse (T 2426, cat. 30) with knot stitching has the portrait of a woman on one side and the portrait of a man on the other, both wearing fashionable clothing from the first half of the eighteenth century, and there are exotic palm trees in the background. Other purses with similar motifs can be found in the collections of the Metropolitan Museum of Art and Cooper-Hewitt Museum in New York, the Victoria & Albert Museum in London, and the Bayerisches Nationalmuseum in Munich.

A second type of bag that was very popular in the second half of the eighteenth century was the drawstring bag made from elegant silk fabrics. It could be attached to the belt by a strap or held by the drawstrings. The blue and white bag in our collection (T 2728, cat. 29) is an unusual example that was made of narrow silk ribbons in the last quarter of the eighteenth century. Both sides of the bag are woven from these ribbons, with decorative edging all around that is composed of four decorative bands twisted in pairs at irregular intervals. The inside of the bag is lined with blue taffeta.

Head Coverings

Women of all classes wore head coverings of different forms, materials, and quality during the day and whenever they left the house. The tight-fitting bonnet (T 2349, cat. 16) is covered with blossoms and leaves embroidered in silk on a ground that is worked with metal threads. The front edge is bordered with a wide lace made of metal threads with large, blossom-formed arches that surrounded the face in a playful way. The second bonnet (T 2597, cat. 15), which is probably from the early eighteenth century, is in the rare shape of a boat. The sides are made of green silk satin and decorated with two different sorts of metal lace and a tasseled border that once shone in silver and gold. For the base of the cap a floral brocade in matching green was cut out in a curvaceous form and was bordered with tassels of metal threads.

A PARASOL FROM THE 1780S

The word *parasol* is listed in a German dictionary for the first time in 1715. The definition given in the first edition of the popular *Frauenzimmer Lexicon* reads: "A parasol is actually a canopy made of oilcloth that is carried on a stick over the head of a woman to protect her from the heat of the sun." (cited after Spary 1995, p. 15). In the third edition of 1773, it was revised to say that the material could be oilcloth, linen, or silk, and the frame could be made of wood, whalebone, steel, or brass (Corvinus 1773, vol. 2, col. 2398–99).

The term *parasol*, which was also often used in German, is proof that well into the nineteenth century France was the source of all fashion innovations. The production of parasols was in the hands of two branches of trade: purse makers for the covering and woodturners for the shaft and the ribs. In 1776 in Paris a cooperative guild of purse makers, glove makers, and belt makers was formed that had the sole right to produce parasols. They made or sold the parasols along with the necessary ribs made out of whalebone, wood, or cane, and they covered them with oilcloth, canvas, or silk.

Parasols were sold by traveling salesmen and mercers, who had broad networks in Europe. This is probably how the first parasols in the early eighteenth century made their way to the German Trade Fairs—especially Frankfurt and Leipzig. At this time both cities also had "Shops for Parisian Goods" that sold French silks and other luxury products related to clothing (Spary 1995, pp. 206–08).

There is evidence that umbrella making was established as a trade in German-speaking countries around the mid-eighteenth century. Several French craftsmen are known to have settled in German cities, probably for economic reasons. In a list of master craftsmen in Nuremberg that was published by a sort of controlling board of the guilds, there are entries for two parasol makers that could be significant for the parasol in the collection of the Germanisches Nationalmuseum (T 2692): Georg Leonhard Kartether received permission to produce parasols in 1743, and Georg Andreas Geiersberger in 1756 (Spary 1995, p. 111). There are also archival sources in Munich, Cologne, and Frankfurt am Main that document both the production and sale of parasols in those cities. However, the production by local craftsmen did not cover the demand for this luxury product of fashion in German-speaking countries. As in the case of other accessories, the ones imported from France were considered especially desirable, even if the prices were considerably higher (Spary 1995, pp. 122–37).

The museum's parasol entered the collection in 1898 as a gift from the Munich art dealer Böhler; the inventory book lists Nuremberg as the place of production. Since so very few eighteenth-century parasols are documented in the major European museums, the Nuremberg piece has to be considered especially rare.

The canopy is composed of ten spandrel-shaped segments of printed linen. The cutting was probably done with stencils to ensure accuracy. On the lower edge there is a cream-colored strip of silk, 8.5 centimeters in width, that is composed of pieced-together fabric with a scalloped edge and a pounced pattern of holes. The bud-shaped ferrule is beautifully carved from ivory, under which there are four light-colored silk rosettes, made with a serrated cut, with a hacked pattern and a light blue band. The material of the silk roses corresponds with the silk strips on the lower edge of the parasol. Based on the corresponding cream color of the canopy, the silk roses, the band, and the light blue, this is certainly the original design.

According to the current state of research the canopy and the shaft were originally together. The plain frame, with its simple stretchers, tracks, and hinges as well as the shaft and the turned handle are worked in dark brown wood (plum, cherry, and an additional type of wood from fruit trees). One stretcher has evidence of an old repair. The connections between the wooden parts as well as the technique suggest that it was made in the eighteenth century. The shaft is custom made, and the parasol can be opened up all the way. All of the connections of the fabric to the frame are done with cotton twine.

The striking linen fabric, with two different printed motifs, each of which fills five segments, was especially designed and produced for a parasol. The complex copper-plate printing with the pigment Prussian blue, an iron compound that was mixed with lead white here, has a rich ornamental cartouche framework with leaves and volutes. In the first section there is a large sunflower and a sun with a face, and above that a bird with a branch. In the second section the main motif is a flying bird, probably an eagle, over which there is a small sunflower. The text *banderoles* are written in French and German: "I turn toward the sun" and "I bring and distribute the pleasant air from the sea." The choice of motifs of this emblem-like printed fabric thus directly refers to the purpose of the parasol: keeping direct sunlight and hot air away from the bearer.

Sunflowers, which originally came from Central America and were called the "Golden Flower of Peru" or "Indian sun," were first cultivated in 1510 in the Royal Botanical Garden in Madrid, where they had been brought by explorers to the New World. In 1613 Basilius Besler catalogued them in the fifth part of his *Hortus Eystettensis*; they are also included in other plant books of the seventeenth century, always in admiration of their large size and their spectacular flowers. Starting at this time the sunflower embodied a specific Christian symbol: the flower's constant turning toward the sun was seen in analogy to the souls of believers, who turned their heads to Christ as the light of the world.

Both motifs, which have a height of the pattern repeat of at least thirty-nine centimeters and become considerably narrower toward the top, were probably printed in opposite directions on the same cloth to optimize the use of material. The width of the fabric cannot be determined because the entire width of the fabric was not used.

Printing on fabric with copper plates became very popular in the last quarter of the eighteenth century in France, Switzerland, in several German cities, and in various manufacturers near Vienna. The printed fabrics of the highest quality, which were called *indiennes* at the time, were produced with complex motifs in several regions of Switzerland, in Jouy-en-Josas on the outskirts of Paris, in Alsace and Normandy, and in England. Since the surviving patterns and printed fabrics from these production centers are considerably different in terms of the motif on our parasol, it has to be assumed that it was probably produced in a German workshop that cannot be localized more precisely. Perhaps a printmaking workshop in Augsburg or Nuremberg provided the designs for the printing plates, since it is common

that they produced subjects with bilingual texts there. Although an Augsburg calico printer is documented as early as the late seventeenth century, no samples of their fabric printing from the eighteenth century have been passed down to us. Another clue points to calico manufacturers near Vienna, which were also known for their high-quality copper-plate printing (Hampel 1971). Yet since there are no samples from the eighteenth century that can be definitively attributed to these manufacturers, it is impossible to be more specific about where the fabric used in the canopy was produced. The references in the inventory to Nuremberg as the place of production probably indicate the assembly of the parasol, using a fabric covering that was produced somewhere else.

The parasol's sunflower motif in connection with the words "I turn toward the sun" and the eagle as a symbol of the skies certainly primarily refer to the practical function of the parasol. Its movability enables the bearer to always turn it toward the sun in order to protect herself from the rays. The Christian symbolism that has already been addressed probably indirectly resonates here as well; it justified the use of this luxury product in the context of Christian doctrine of salvation. The striking and high-quality printed motif also probably contributed to fact that the parasol was kept for many years and was given to the museum in 1898.

JEWELRY

Eighteenth-century jewelry of noble and bourgeois provenance that has survived until today is only a fraction of the jewelry that was actually produced. Many pieces were later modified due to new tastes or melted down because of the metal's value, and the gems were removed or reused in new jewelry. Personal jewelry of individuals was frequently divided up among heirs, and even ensembles were often separated. A comprehensive history of Rococo jewelry must take into consideration not only surviving jewelry and inventories, but also especially portraits, which can give clues about when they were worn and the specific use of individual pieces. An eloquent testimony of the diversity of jewelry designs is given by various series of etchings from France, Italy, Germany, England, and the Netherlands, which were published by jewelers and goldsmith during the entire century. In 1723, for example, the second part of a series of twelve etchings based on designs of the jeweler J. Bourguet was published in Paris under the title *Livre de taille d'épargne de gout ancien et moderne propre pour les apprentifs orfevres* with examples for

pendants, bracelets, and earrings called *girandoles* (fig. 49). In this way stylistic innovations were quickly transmitted over borders, which often complicates making a precise localization of surviving pieces—especially since stamps and maker's marks are often missing. Most of the selection of jewelry from the Germanisches Nationalmuseum and one private collection presented here have never been published before. They also rarely have a definitive provenance, which is why we cannot make any conclusions here about dating and place of origin.

Design elements such as openwork depicting vines and blooming branches, irregular shell ornaments, flower forms, bows, rosettes, stars, and crosses. Especially in the second half of the century, asymmetrical designs were popular, as well as movable elements with drop or tear-shaped gems as a pendant.

Diamonds were the most popular gemstone of the eighteenth century. A splendid set of jewelry, consisting of a necklace with a pendant and two ornamental pins, is the property of a foundation, the "Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung," and has been on permanent loan to the Germanisches Nationalmuseum since 1970. It originally belonged to Margarete Elisabeth Merkel, née Bepler (1765–1831). She probably received and wore this precious set with over 125 rose-cut diamonds on the occasion of her wedding in 1784. The necklace successfully combines the most popular pendant forms of the Rococo period—bow and cross. The ornamental pins, the actual pins of which may have been added later, were used to attach the *fichu* or were used to decorate her hairdo.

Due to the popularity of diamonds, lawmakers were regularly obligated to regulate who could wear these precious gems. The corresponding sumptuary laws varied in detail from place to place. The law that went into effect in Stralsund in 1729, for example, stipulated: "All diamonds, whether they be earrings, brooches, rings . . . are forbidden with a penalty of 25 Reichstaler, but the First Estate is permitted to wear real pearls. The other Estate should not presume to wear not even a pearl or any other gems under the punishment of confiscation, and to avoid any frauds it is forbidden to wear fake pearls." (Kleider-Ordnung 1729, p. 2). Only the aristocracy and clerics, to whom the dress code did not apply, were allowed to wear diamond jewelry in the Hanseatic city of Stralsund as much as they wanted and their finances permitted.

For this reason it made sense to produce artificial diamonds. Two eighteenth-century attempts are particularly noteworthy, although it is difficult to separate truth from legend. Starting in the 1730s the

Alsation jeweler and inventor Georg Friedrich Strass (1701–1773) offered imitation diamonds in his Paris shop. They were made of glass with a mixture of bismuth, thallium, and metallic salts. The cut stones were then backed with metal foil, which was later replaced by a reflective mirror layer applied by vapor. The experiments of the Viennese goldsmith Joseph Strasser were similar, and in 1758 he produced transparent lead crystal that could be cut like diamonds and was also adequately brilliant. However, his invention is said to have been forbidden by Empress Maria Theresia with the argument that these artificial diamonds jeopardized class order. He sold his invention to an unknown person in Paris, where such gemstones were soon sold at high prices (Hampel 1970, p. 61). Imitation diamonds are still called *Strass-Steine* (Strass stones) in German-speaking countries today due to the two inventors.

Cut minerals such as marcasite, pyrite, and hematite as well as chrysoberyl and quartz, often used as colorless or neutral gemstones, were also an economical substitute for diamonds. The silver-gilded cross pendant T 381, for example, is composed of ten faceted pyrites in bezel settings of gilded silver (cat. 60).

The most popular type of jewelry in the eighteenth century were earrings and hair ornaments, pendants for necklaces, rings, and brooches that were usually worn in the center of the stomacher. Sets of matched jewelry were often designed together and were called *parure* (full sets) or *demi-parures*.

Earrings called *girandoles* were particularly popular in the eighteenth century. This term, also used in German-speaking countries, originally referred to a multi-armed candelabra with three to five cut-glass drop pendants. This form was transferred to earrings, producing dainty constructions with drop pendants, like the *demi-parure* LGA 4689, which has a matching brooch and pendant (cat. 56). According to the inventory, this set from the first half of the eighteenth century was made in Spain or France. There are symmetrical ornamental arches with looping forms above, with a central diamond in a grain setting. Below there are three movable drop-formed diamonds pendants with little bows at their tips.

Velvet ribbons with medallion pendants like T 4601 (cat. 57) are often seen in portrait paintings; the medallions usually contain the portrait of a loved one. Our pendant contains a half-figure portrait of an unknown man painted with watercolors on ivory in the 1770s. Stylistic elements suggest that it was painted in Germany. The man's coat with its matching waistcoat of light blue moiré silk with silver embroidery and silver buttons, his lace tie, and his allonge wig all indicate his high social standing. A dark band

over his lace jabot is formed by the ribbons from his wig bag. The cover of faceted glass is impressively framed by an oval garland of flowers with asymmetrically positioned rose-cut diamonds. The slider on the velvet ribbon, which makes it possible to adjust the length of the necklace, is probably original.

Giardinetto rings, with open heads in the form of a bouquet or basket of flowers with colorful gems or bright diamonds, were another popular type of jewelry in the eighteenth century. In Germany they were also called *Bukettring* (bouquet rings). Ring T 249 (cat. 45), dated to the mid-eighteenth century, has an asymmetrical flowering branch with various colored gems arranged as flowers around a central cut almandine in a gold setting. This ring, which was acquired by the museum in 1875 from the Nuremberg jeweler Christian Gottfried Ferdinand Winter (1828–1881), probably originally had a transparent, colored gem instead of the opaque, turquoise-colored glass gem, similar to the transparent glass gem with the green-colored painted backing. Both the finely crafted ring T 3566 with flowering forms made of diamonds and four gemstones as well as the ring T 5729 that is set only with diamonds are of the *giardinetto* type (cats. 48, 49).

Shoe buckles (cat. 64–66), which were always used in pairs and stored in cases, could be worn according to taste and colors on various pairs of shoes. They were attached through the straps with which the shoes were fastened. Shoe buckles were made of various types of metals like gold, silver, steel, tombac, or other alloys. Starting in the 1750s they were often decorated with real or imitation diamonds as well as colored stones. The shoe buckles LGA 739 (cat. 65) are worked with loop shapes in silver and are set with polished stones.

Wearing jewelry on clothing was one of the most important ways of distinguishing oneself in the eighteenth century, and it also served to distance oneself from other social classes. The decoding process of the decorative elements that were permitted within one's own social class—which was divided into categories of weekdays or Sunday, day or evening—enabled the contemporary viewer to quickly categorize other people. Knowledge about these instantaneous distinguishing features are for the most part lost today, which is why jewelry is usually mostly evaluated only in terms of aesthetic criteria and material value. Apart from this social function, jewelry was usually the most precious material possession a woman could have; it remained her own personal asset when she married and was passed on directly when she died. Jewelry is thus not just decoration but also a speaking symbol of riches and status.

THREE FASHION PROFESSIONS

The Art of Tailoring

Two particularly rich contemporary sources can be consulted to better understand the duties and working methods of eighteenth-century tailors. In 1777 a fifty-page essay on the training, necessary tools, specializations, and the range of a tailor's products was published in the fifteenth volume of Peter Nathanel Sprengel's *Handwerke und Künste in Tabellen* (Crafts and Arts in Charts). The twenty-volume lexicon called *Schauplatz der Künste*, which was published between 1762 and 1795 and contains some translations from the famous French encyclopedia by Diderot and D'Alembert, includes an article on tailoring that is even more comprehensive. In volume sixteen, published in 1788, there is an almost eighty-page text on tailoring by François Garsault, which had been originally published in French in 1769. Following a cursory naming of the major types of clothing for men and women, it outlines the tools, stitches, measuring, cutting, and finishing in detail.

There are separate chapters in both publications on tailoring stays for women and children. Stays (*Schnürleib* in German) were defined as "a piece of clothing that is worn directly on top of the shirt and surrounds the body, reaching from the shoulders to the hips. . . . It has the useful purpose of making women's waists beautiful." Tailors who specialized in stays needed "more care, more dexterity and perfection" (*Schauplatz der Künste* 1788, vol. 16, pp. 44–45) for their work, for which they needed in addition to their tools most of all whalebone, different types of stiffened and soft canvas, thread, and silk string.

Sprengel differentiates between three types of stays in his treatise. "Common stays", which are tied at the back and have a closed, arched front. "English stays" are tied at the front and back, while the fronts are so narrow that there is a separate breast piece made of silk in the center. The "corselet" on the other hand is sewn together on the backside in the middle, and both of the front parts are tied together where they abut. On cutting, which is done with the help of paper patterns on linen, he writes: "Stays are composed of twelve, often only ten, special pieces." (Sprengel 1777, p. 364). The position of the whalebone that was inserted as stiffeners was marked in chalk according to the width and length of the strips so that the subsequent quilting seams formed channels into which the strips could easily be inserted. After this

preparatory work on the individual parts, they were sewn together, padded, and could be covered with silk fabric as was desired.

The stays in the collection of the Germanisches Nationalmuseum T 6317 (cat. 77), which are dated ca. 1780, consist of fourteen cut parts that together form the front, side, and back pieces as well as the straps. The individual cut parts are composed of a different number of fabric pieces; particular care was taken to ensure that the pattern was symmetrical. The stays are sewn in the back, and the front edges have round, trimmed holes for the laces. A separate, similarly worked breast piece is also preserved. All around consistently narrow whalebones are sewn in, which can be seen clearly in an X-ray. The strips are thinner in the side areas in the front and back middle, which made it more comfortable. The straps also contain short, diagonally inserted whalebone stiffeners. Several of the tabs, which serve to make it fit better around the hips, have light-colored leather edges. A total of eight tabs are attached at the back, which were then inserted into the waistband, and they are lined with light-colored leather for a smoother fit. To create the desired expansive silhouette, sickle-shaped, quilted hip padding were sewn onto the outside of the back tabs. This hypothesis is supported by the regularly spaced stitching holes and the fact that fabric is considerably lighter in these areas. During the restoration of 2018 this original placement was restored. The stays with its embroidered silk and decorative borders are noticeably worn in the straps and in the linen padding.

Tailors in the eighteenth century were paid craftsmen who were organized in municipal corporations with differing guild regulations. After three years of apprenticeship, journeyman status was achieved, which was followed by several years of journeying and then a certain amount of time in the city where the journeyman wished to become a master. The requirement for becoming a master was the payment of set dues to the guild as well as the guild's approval of the required master piece. For example, the tailor regulations that were released in Magdeburg in 1737 specified that a future tailor for women had to produce stays and a complete dress under the supervision of his master (*General-Privilegium* 1737).

Master workshops that were specialized in men's or women's clothing, sometimes even in a certain item of clothing like stays, are documented in larger German cities. Usually masters were allowed to employ only one or two journeymen, sometimes including their wives or daughters, and several apprentices (Jacobsen, vol. 1, p. 791). Widows of tailors were permitted to continue business with journeymen, but they could not take on any more apprentices.

The Magdeburg regulations of 1737 also inform us about the relationship between customers and tailors. The customer generally provided the fabric and accessories such as buttons, and he commissioned a tailor for the cutting in his house. The tailor was obliged to return all leftovers and unneeded material to the client. The price of the commissioned garment could be negotiated, but the guild authorities did not tolerate unfair price fixing between individual master tailors. In comparison with the cost of the material the tailor's fee was just a small part of the overall costs.

The production of all linens such as shirts, linen pants, whalebone petticoats, and caps did not require guild membership. Married or unmarried women who could sew were also allowed to produce women's clothing per order, but were not permitted to sell it on the open market. In many cities the sale of ready-made clothing was generally forbidden to ensure that the local tailors retained the privilege of individual production.

The Art of Embroidery

Also known as "sewing work" in contemporary German literature, embroidery was equally applied to interior textile decoration, clothing, and accessories in the eighteenth century in order to increase the representative impact of the objects by decorating them. The history of their production, stylistic development, and material implementation have been studied by Uta-Christian Bergemann (Bergemann 2006).

As in other areas of textile production, embroidery from Paris and Lyon was a luxury item that was particularly in demand and distributed in all of Europe by various trade routes. According to later sources, the Paris guild of silk embroiderers had 165 masters as members in 1765. Many of the samples that were designed there were disseminated by the corresponding designs and produced elsewhere. Vienna was considered the center in German-speaking countries; forty-five embroiderers are documented there in 1747 (Bergemann 2006, pp. 36–37); in all other German-speaking cities—Berlin and Leipzig were other centers—their numbers are much lower. Gold and silver embroidery was the most expensive type of embroidery due to the material and the complicated workmanship required. The silk embroidery of the eighteenth century that has survived in great numbers is characterized by subtle nuances of color. Called "needle painting," it was especially suited for realistic flower motifs.

Due to the minimal expense of the tools needed—frame, needles, and thread—embroidery was pro-

duced not only in professional workshops but also often in homes. Embroidery was considered a respectable activity for girls and women in both bourgeois and aristocratic circles. Designs were available in various pattern books. In our context it is particularly important to mention two popular books from Nuremberg. Amalia Beer's *Wol-anständige und Nutz-bringende Frauen Zimmer-Ergötzung, in sich enthaltend ein Nach der allerneuesten Façon eingerichtetes Neh- und Stick-Buch* (cat. 81) was published around 1720 with fifty plates; Margaretha Helm's three-part work *Kunst- und Fleiß-übende Nadel-Ergötzungen oder neu-erfundenes Neh- und Stick-Buch* (cat. 83) was released around 1725, including over 150 etchings, some of which were folded. Both works contain full-sized patterns for decorative borders and corner ornaments, which could be embroidered on handkerchiefs, the edges of clothing, aprons, and other garments. They also contained more complex designs for stomachers, bonnets, slippers, and furniture coverings.

Professional embroidery workshops were established at the courts, in nunneries, and in studios in cities such as Berlin, Dresden, and Nuremberg (Bergemann 2006, p. 34). Following a seven-year apprentice and journeyman period, a master embroiderer could establish his own workshop. The designs for the works that were commissioned from the studio were usually drawn by the master himself or by a special pattern draftsman; the assistants or additional domestic workers executed the samples and the order. In addition to mastering all of the embroidery techniques and being able to produce them consistently, a profound understanding of color was necessary.

In many cities embroidery was controlled by a guild, while in others it was a free artistic profession that was not bound by regulations. However, the embroidery workshops were not allowed to make clothing or accessories with their products.

In addition to the well-established master workshops in Lyon, starting in the mid-eighteenth century large proto-industrial manufacturers were created in which six thousand embroiderers would take on commissions and also make semi-finished products in large numbers that were distributed to dealers all over Europe (Bergemann 2006, pp. 50–54). Examples of half-finished products are embroidered components of waistcoats, dresses, or shoes, with the contours already drawn in but not yet cut out. The floral embroidery on yellow silk satin in the collection of the Germanisches Nationalmuseum (Gew 2551a, cat. 82) was made for a woman's shoe. The large bouquet became the vamp with a long tongue, and

the individual carnations decorated the sides of the shoes and formed the front straps that were passed through the buckle. The shoemaker used the embroidered covering to custom-make shoes for his client. Although the design appears to be French, there are no comparative pieces that would allow to confirm this hypothesis; the embroidery could have been executed at a German workshop.

A particularly attractive combination of silver and silk embroidery with a rich variety of stitches can be seen in the practically unworn stomacher T 1006 (cat. 80). Its raised embroidery with metal threads representing vines is laid out symmetrically only in the lower, stiffened part; the upper part was embroidered asymmetrically over the entire surface of the deep pink silk that is visible through the net-like structures. The lateral placement of the floral group with daffodils, carnations, roses, star-of-Bethlehem, and peonies is unusual. This piece was probably made by a professional workshop that would have produced the stomacher for a festive occasion either as a commissioned piece or as a semi-finished piece. According to the inventory, the stomacher came from a Nuremberg family collection and is classified as a “Nuremberg work” without any explanation. A similar piece in the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg has a similarly placed flower arrangement, this time combined with goldwork (inv. 1893-292, fig. 74). The subsequent finishing of both pieces—inner stiffeners, lining, and the metal-lace border—was apparently done by different hands.

Four albums by Anna Magdalena Braun (1734–1794), which were compiled between 1773 and 1793 with a wide variety of her own homemade needlework (embroidery, lace, ribbons, silk flowers, braiding, and beadwork), give us an idea of the high quality of domestic embroidery. From her mother and grandmother she had learned various techniques and pattern types, many of which were no longer common, which she wanted to document and pass on to her daughters. A piece of embroidery with a floral wreath, a medallion with silhouettes of cut paper, and corner ornaments that was created around 1780 (cat. 85), she called “little band embroidery.” The bouquet with hyacinths or bellflowers, daffodils, roses, and star-of-Bethlehem (fig. 75) was created with “real-picture stitch,” which is probably the same as “needle painting.”

Silk Weaving

After centuries of Italian dominance, in the first half of the eighteenth century Lyon became the center of silk weaving in Europe, in terms of both the quality of

the different fabrics as well as the variety of patterns. Around 1760 there were approximately thirty-eight thousand people working in the silk weaving industry, which was one third of the population (Miller 2014, p. 12). The quality of silk from Lyon, which was carefully monitored by the Grande Fabrique, a sort of guild, ensured its international reputation and high prices in the luxury market. Europeans who held themselves in esteem tried to get original goods from Lyon; even the high import taxes, that caused the prices to skyrocket, were not an obstacle.

A successful silk manufacturer was divided up into numerous subsections, as is outlined in the article *Die Seidenfabrik* (The Silk Manufacturer) that was published in the fourteenth volume of Sprengel’s *Handwerke und Künste* (Sprengel 1776, pp. 348–654). In addition to first-class raw silk, good spinners, throwsters, winders, and dyers were needed to produce the basic material of the quality required. A long passage in Sprengel’s text is devoted to the complicated installation of the appropriate types of looms for the different types of fabrics and patterns, ranging from simple silk-weaver benches and draw-and-cone looms to the complex drawloom. The drawloom, called *métier à semple* in French and *Zampelwebstuhl* in German, with its shafts and a harness that was pulled by a helper, was a predecessor of the Jacquard loom that was first used in the early nineteenth century. The instructive model (cat. 76, fig. 76) of this loom, which was invented by Joseph-Marie Jacquard (1752–1834) in Lyon in 1805 with a mechanical system of punched cards that made the boys who pulled the strings superfluous, was a revolutionary loom. Still used today for high-quality works, it can create patterns of any desired complexity.

Apart from Lyon, where the most sophisticated fabrics were woven, other European centers for silk weaving in the eighteenth century were Amsterdam and Haarlem in Holland (Colenbrander 2013), Zurich in Switzerland (Palmer in Schorta 2000), and Krefeld (Rouette 2004) and Berlin (Paepke in Schorta 2000) in Prussia during the reign of King Frederick the Great. A precise localization of existing silk fabrics is only possible in a few cases (Markowsky 1976).

Brocaded silk fabrics, which were divided into “normal” fabrics with up to fifteen different silk colors and “rich” fabrics with additional gold and silver threads, were one of the costliest cloths of the Rococo. Complementary weft threads in the necessary colors were inserted using a swivel brocading sley only as long as the pattern required.

Starting in the 1740s the most popular patterns with naturalistic floral garlands and bouquets, later also with lace ribbons, were produced with a wide range

of variations in all European centers of silk weaving (exh. cat. Milan 1990). These meandering patterns are represented in most textile collections with many examples. Several hundred samples are archived in the textile museum in Lyon alone, although only a few of them can be attributed to specific silk manufacturers.

Many fabrics entered museum collections in the nineteenth century by way of the international art market; this is also the case for a large part of the fabric collection of the Germanisches Nationalmuseum. These acquisitions mark the point when any information on provenance and dating that might have been known until then was lost. As a result our knowledge about the specific origins of individual fabrics remains speculative because there is a lack of basic research. Archive research and well-documented pieces should be the starting point for future studies so that we can begin to bring a chronological and geographical order to different pattern and color combinations, the varying plasticity of the motifs, and the attention to detail with twisted ornamental threads and other effects. Once that has been established, it will be easier to begin classifying other objects.

In the following a selection of fabrics with floral garlands, bouquets, and lace ribbons from our collection will be presented in an attempt to visually classify the light blue fitted *Andrienne*. The silk fabric with a light-colored background Gew 926 (cat. 69), with a repeat height of 34 centimeters, is dominated by an airy garland composed of white and red-white mottled blooms, probably from the family of carnations. A rising bouquet of wild roses of similar coloration in the interstices is placed after each bend in the floral garland. The design of the bright red silk fabric Gew 913 (cat. 71), which has a height of the pattern repeat of 46.4 centimeters, is in comparison quite static. The garland is formed from a white lace with different mesh inserts, bows, and fruit or floral branches. Rather stiff bouquets with red and blue flowers are inserted in the areas in between without any attempt to integrate them.

Sumptuous lace garlands dominate the design of the fabric Gew 912 (cat. 73), which was probably originally much more vibrant than the pale red we see today. Four different, practically round elements made of tulle lace form the meander, which channels off into a bouquet in three places. Two smaller groups pick up on the light color of the lace while adding the forms of green leaves. The third bouquet, composed of a branch of a mountain ash with white blossoms, roses, and a blue anemone, is the largest, and it is executed in nine colors (white, blue, three shades of green, two shades of red, pink, yellow). The composition is dynamic and balanced.

The silk fabric Gew 911 (cat. 70) features a meandering lace band of simple tulle with inserted blossoms on a violet background. The flatly applied lace band is accompanied by small lateral festoons in bright green with button-shaped blossoms. Parallel to those, there are strikingly robust branches of grapevines, from which sumptuous roses grow. Due to the narrow cut of the sample, which has only one selvage edge, it is difficult to tell if the vines and bouquets originally formed a continuous garland. It is also impossible to conclude if there were two rows of branches and flowers between the lace bands, which is suggested by the inclination of the bouquets.

The silk fabric Gew 986 (cat. 72), which has a height of pattern repeat of 44.5 centimeters, has the most sophisticated design. The meander band is divided into different interlocking elements: small compact bunches of blossoms with white leaves, groups of heart-shaped leaves, bunches of ears of grain, and intricate red-white segments that are reminiscent of a silk *droguet* pattern. Large bouquets with leaves that were consistently executed in two shades of green are inserted in the interstices. The background, which has faded to light gray, was originally a shade of lilac.

The silk fabric Gew 909 (cat. 74) from the late eighteenth century is in the same tradition as the preceding patterns with lace garlands and bouquets. Patterned band garlands with sharp bends are woven into a green-and-white-checked background. They are accompanied by rows of thick green leaves with white blossoms that hang conspicuously. Bouquets with leaves that are unusually executed in horizontal strips are seen in the interstices. These individual observations as well as the width of the fabric give the impression that this is a late variation on the "garland motif."

Distribution and Communication of Fashion

Luxurious silk clothing and the corresponding fashion accessories were exclusively reserved for customers of the upper classes of society. They had the necessary funds to buy these costly goods, and with them they could represent their own social standing within the limits that were prescribed by sumptuary laws. They learned about innovations through a network of dealers and distribution channels throughout Europe.

In the course of the eighteenth century communication about fashion innovations, about cuts, patterns, decorations, new producers and distributors was fed by a vast offering of text and image sources that can only be summarily mentioned here. Fashion was written about in newspapers and lexicons; satirical texts and plays were based on

current fashion phenomena that the readership was familiar with. Sermons and moral weeklies warned of the excesses of fashion and terrestrial pleasure; sumptuary laws tried to reflect the established social forms in the external appearance of people. In the private sphere, letters, memoirs, and travel reports give much information on new and out-of-date fashions as well as how they were ordered and produced. Eighteenth-century visual sources, which contribute information about dress and fashion, their use within society, and the combinations of individual pieces of clothing in interaction with the human body: portrait paintings, series of graphics, illustrations in fashion magazines that began to be published on a regular basis starting in the 1780s, caricatures, and broadsheets.

In addition to conversations, which are lost to us today, the contemporary consumer of fashion used these different media—depending on his or her means—to learn about fashion innovations. Another popular means for getting news was the long-established tradition of mannequins that were sent from France all through Europe to present the newest fashions in aristocratic circles (Peers 2004). An etching by Christian Gottlieb Geyser (cat. 87) from around 1780, with the title *French Fashion Domination over*

Europe, shows a mannequin—called a Pandora at the time—being dressed. A woman is slipping a petticoat onto the life-sized wooden figure, still naked, before dressing her in the items of clothing that are ready in the foreground; fashion-interested ladies with tall hairdos and bonnets sneak a first peek at the soon-to-be-presented novelties through the window.

Smaller mannequin-like dolls had a similar function; they were used to present new fashions and were only in second place intended as dolls for children. The doll HG 8797 (cat. 86) wears a dress that is based on the type *robe à l'anglaise*, with a tight-fitting bodice and a round-shaped dress of green silk tafeta. The seams of the bodice as well as the hems of the dress and the sleeves have a light-colored border. The hems of the sleeves, the décolleté, and the head covering are decorated with lace. A small parasol with metal edging takes up the color of the pink bows on the sleeves. The finishing of this fashionable dress from around 1750, which is accurate in every detail, suggests that the doll was created as a mannequin. It would be interesting to know who commissioned such dolls, how often they were given new outfits, and finally if such dolls served as models for the tailors or if they only circulated in private circles.
