



JUTTA ZANDER-SEIDEL

KLEIDERWECHSEL

*Frauen-, Männer- und Kinderkleidung
des 18. bis 20. Jahrhunderts*



KLEIDERWECHSEL

Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts

JUTTA ZANDER-SEIDEL

KLEIDERWECHSEL

*Frauen-, Männer- und Kinderkleidung
des 18. bis 20. Jahrhunderts*

Verlag des Germanischen Nationalmuseums

NÜRNBERG 2002

INHALTSVERZEICHNIS

- 6 Vorwort (G. Ulrich Großmann, Jutta Zander-Seidel)
- 8 Einführung: Kleidung · Mode · Tracht · Kostüm
- 14 Die Ausstellung: Konzept · Präsentation
- 19 Die neuen Figurinen (Ada Hinkel)

Rundgang 1 LEITMOTIVE DER KLEIDUNG 1700–1970

- 22 1700–1800 Statussymbole
- 30 1700–1800 Der Anzug
- 38 1700–1800 Westen
- 44 1700–1900 Reifrock und Krinoline
- 51 1700–1800 Die geschnürte Frau
- 58 Um 1800 Die neue Griechin
- 65 1800–1900 Bürger und Höfling
- 74 1800–1900 Mode und Tracht
- 80 1900–1945 Aufbruch und Ende
- 90 1950–1970 Vom Petticoat zum Minirock

Rundgang 2 KLEIDERTHEMEN

- 100 Damenwäsche
- 107 Herrenwäsche
- 114 Strandleben
- 122 Kleine Erwachsene
- 130 Knabenkleid und Russenkittel
- 137 Bleyle
- 141 Focus Mittelalter
- 147 Faszination Tirol
- 153 Bauernwelten
- 159 Mannequins
- 164 Trachtenbilder
- 170 Notkleidung
- 177 Kleidung und Politik
- 186 Tracht und Ideologie
- 195 Weiße Braut – Schwarze Braut
- 202 Der schönste Tag
- 206 Modenschau
- 212 Kaschmir-Shawls
- 217 Kopfbedeckungen
- 231 Schuhe

Anhang

- 242 Katalog der ausgestellten Objekte
- 263 Literaturverzeichnis
- 267 Glossar
- 269 Register
- 271 Bildnachweis
- 272 Impressum

VORWORT

G. Ulrich Großmann · Jutta Zander-Seidel

Im Jahr 2002 begeht das Germanische Nationalmuseum sein 150jähriges Gründungsjubiläum. Unter den zahlreichen Veranstaltungen im Jubiläumsjahr sind drei hervorzuheben, da sie über das einmalige Festereignis hinaus Bestand haben und Akzente für die Zukunft setzen: Die Neukonzeptionen der Schausammlungen »Bürgerliche Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert«, »Kinderspielzeug und Erwachsenenspiele von 1550 bis 1950« und »Kleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts« konnten in diesem Jahr mit feierlichen Eröffnungen abgeschlossen werden.

Die neue Dauerausstellung der Kostümsammlung führt durch 300 Jahre Kleidungskultur. Da sie nicht nur den Wandel der Kleider und Moden zeigt, sondern auch inhaltlich und ausstellungstechnisch auf neuen Grundlagen beruht, trägt sie den Titel »Kleiderwechsel«. Die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums gehört zu den ältesten textilen Fachsammlungen. Nach umfangreichen Ankäufen und einer regen Spendentätigkeit der Bevölkerung war sie 1871 für den damaligen Museumsdirektor August von Essenwein »unstreitig die erste und bedeutendste ihrer Art«. Am Ende des Jahrhunderts kam eine in den Jahren zuvor von dem Frankfurter Zoologen Dr. Oskar Kling zusammengetragene Sammlung von Trachten des deutschsprachigen Raumes hinzu. Bis heute sind die Bestände zu jener Fülle herangewachsen, die es ermöglichte, die zahlreichen Themen der Ausstellung ausschließlich mit eigenen Objekten des Museums darzustellen.

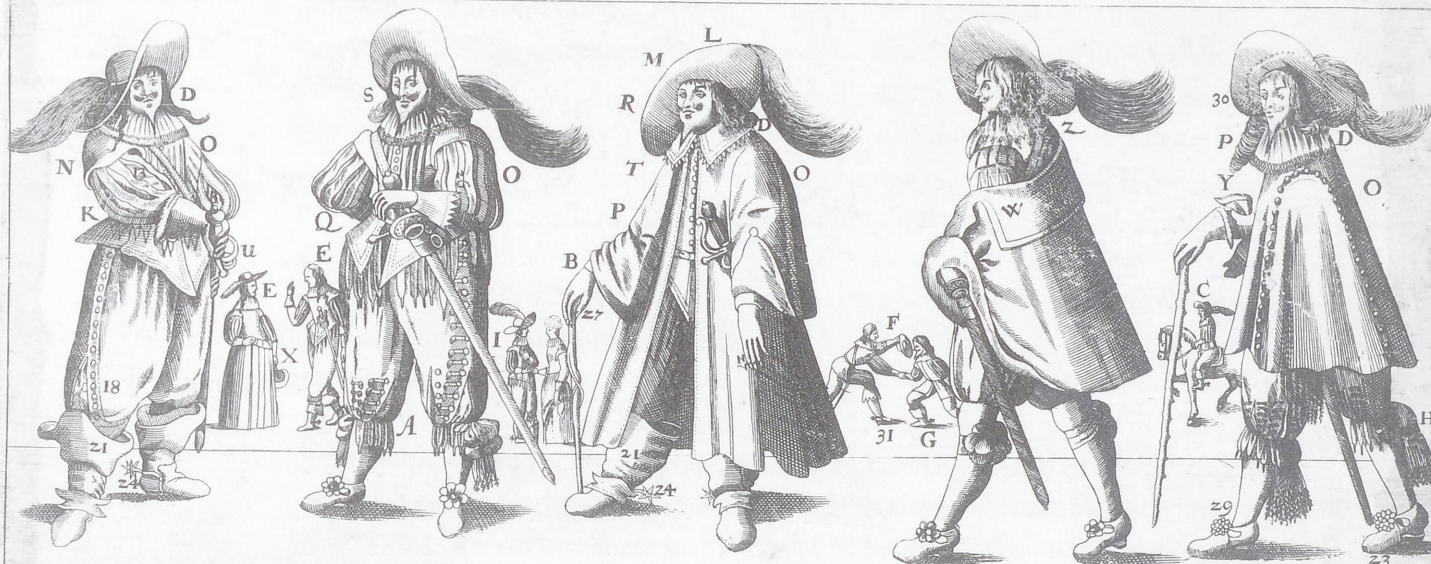
In ihrer kulturhistorischen Ausrichtung besitzt die Sammlung andere Schwerpunkte als eine auf avantgardistische Tendenzen konzentrierte Modesammlung. Da Kleidung stets in einem umfassenden, das Leben begleitenden Sinn verstanden wurde, nahm man nicht nur Festroben und modische Neuheiten auf. Vordringlich erwarb das Museum einen weniger durch das exklusive Einzelobjekt als durch seine Vielseitigkeit ausgezeichneten Bestand, der dank der langjährigen Sammel-tätigkeit über Exponate verfügt, die heute nicht mehr oder bestenfalls als hochbezahlte Raritäten auf dem Markt sind. Die meisten Objekte waren noch nie ausgestellt. Nach dem Zweiten Weltkrieg beschränkte sich die Schausammlung auf Kostüme des 18. Jahrhunderts und die geretteten Bestände der Trachtensammlung

Kling. Indem nunmehr auch der Kleidung des 19. und 20. Jahrhunderts ein wichtiger Platz eingeräumt wird, schließt sich diese seit langem empfundene Lücke.

Die Ausstellung »Kleiderwechsel« ist das Ergebnis einer intensiven Teamarbeit, für die allen Beteiligten herzlich gedankt sei. An der Konzeption der Sequenzen zur Trachtensammlung Kling hat Claudia Selheim maßgeblichen Anteil. Besonderer Dank gilt den Textilrestauratorinnen Maria Ellinger, Ada Hinkel, Petra Kress, Sabine Martius und Klaudia Pontz, in deren Händen nicht nur die Konservierung und Restaurierung der Kostüme und deren technologische Bestimmung lag, sondern auch Konzeption und Ausführung der Figurinen, an denen Bettina Zwirner entscheidend mitwirkte. Viele Kollegen weiterer Ateliers des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung unterstützten die Vorbereitungen, ebenso das Technische Büro und das Ausstellungsreferat mit den angeschlossenen Werkstätten und Diensten. Dank gebührt weiter zahlreichen Schenkern, die die Ausstellung mit Exponaten bereicherten. Frau Ellen Maas, Frankfurt a. M., stellte ergänzend alte Fotovorlagen zur Verfügung und leistete so einen wichtigen Beitrag zur Veranschaulichung der historischen Kleiderwelten. Der Firma Riedhammer GmbH, Nürnberg, danken wir für ihre großzügige Unterstützung bei der Fertigung der Figurinenstände. Die Gestaltung der Ausstellung trägt die Handschrift von Claudia Zirra und Jürgen Wolff vom Staatlichen Hochbauamt Nürnberg I. Durch eine ebenso behutsame wie neue Akzente setzende Planung verwandelten sie den Ausstellungsraum aus dem Jahr 1969 in einen modernen und attraktiven Rahmen für die Neupräsentation. Dafür und für ihren engagierten Einsatz sei beiden herzlich gedankt.

Begleitet wird die Ausstellung vom ersten Band einer Publikationsreihe, mit der das Germanische Nationalmuseum seine neu eingerichteten Schausammlungen erschließt. Die reich bebilderten, von den jeweiligen Sammlungsleitern verfassten Bände sollen die neuen Dauerausstellungen einem breiten, interessierten Publikum nahe bringen. Sie führen durch die Ausstellung, wollen aber auch dazu anregen, sich über den Museumsbesuch hinaus mit den vorgestellten Themen und Objekten auseinanderzusetzen. Außergewöhnlich gefordert waren dafür mit Neuaufnahmen sämtlicher Ausstellungsstücke das Fotoatelier des Germanischen Nationalmuseums mit Jürgen Musolf, Irene Patermann und Sven Köhler, hinsichtlich der redaktionellen Betreuung Christine Kupper, unterstützt von Manfred Knedlik. Nicht zuletzt die ansprechende Gestaltung des nun vorliegenden ersten Bandes der Reihe, die wir dem Büro für Gestaltung »fernkopie«, Berlin, verdanken, möge auf Ausstellung und Katalog neugierig machen.

Wie sich ein Teutscher Monsieur All' modo Kleiden soll.



Er soll vor allem haben/

1. Imagination, Les Cheveux oder alla confusion, Haar.
2. Favorit, Zöpf.
3. Patientz oder alla minarde Barth.
4. Respondent oder alla Pantofle Zut.
5. Indifferent oder Colorent Zurschmir.
6. Legation, La plume oder volante Feder.
7. Variat oder variable Tragen.
8. Multiplicat Kragnenstetel.
9. Inter medius od. & alla Bifarde Handschuch.
10. Ligato oder les manchettes Handtreylein.
11. Mal content oder alla commodie Wammes.
12. alla garnouille oder les boutons Knöpf.
13. Accordant oder la Camisole Camisol.
14. Diffident vnd Pendent oder alla gimbarde Nesteln.
15. Accommodat Gürtel.
16. Penitent oder a pendus Degen.
17. Commendant Str.blein.
18. All' modo oder alla perge Hosen.
19. alla Reputation, Hosenbänder.
20. Aggobbato od alla fantasia Strümpf.
21. all' Occasion oder les bottes Stüfel.
22. Necessitet oder alla genile Schuch.
23. Sentinelle Chaloschen.
24. Resonant oder les esperons Sporen.
25. Respect Schutrofen.
26. Nervoso Hemdd.
27. Guardarobbe vnmenschliche Tügel.
28. Diligent vnd Pinal oder alla volage Mantel.
29. Stultissimo oder alla gimbarde Gang.
30. Praviissimo, leßt de la tette oder sur les espauls Gebärden.
31. La courtesie oder au pied Ehrerbietung.

vnd auch selbst seyn:

Hierher gehört Fortunast Seckel.

Vnd seynd die Trachten:

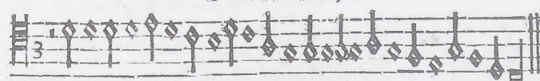
- A. All' modo.
- B. Bravadisch.
- C. Cavallirisch.
- D. Damosellisch.
- E. Edelmännisch.
- F. Französisch.
- G. Gravitenisch.
- H. Haserisch.
- I. Jägerisch.
- K. Kriegsmännisch.
- L. Leinestänglerisch.
- M. Monsieurisch.
- N. Newfasionisch.
- O. Oder diß oder jenes.
- P. Pasquillantisch.
- Q. Quackfalberisch.
- R. Rodomontatisch.
- S. Stelcherisch.
- T. Trogig.
- U. Unruhig.
- W. Wärmisch.
- X. Kantippisch.
- Y. Neontisch.
- Z. Zandbrecherisch.



In stark Imagination erfordert wird/
Dass ein zötigtes wildes Daar soll seyn ein ziert/
Was für ein Patientz ist das nach frembder art?
Dass man sich ziert mit ein gespieten Vöckleins-
Bart/

Der Aff thut nach vnd meynt er treffes eben gut/
Wanns darzu kompt/ Responfion muß thun der Dut/
Indifferent die Lutschnur ist mit andern schon/
Die Feder abt so lang wie ein Legation.,
Das Kroß muß seyn lang krauß vnd immer variat.,
An dessen statt ein Überschlag/ wann er keins hat/
Wie Accordant ist doch das Warffs mit dem Camisobl/
Dern einsam Sommr/das andr im Winter man tragen soll/
Ein solch zerfetzter Warffs/ glaub mir/ dich gar behend
Vmb Weyhnachtzeit/ im weissen Feld macht mal content.,
Sich mir aber recht an die wolbelappte Do.,
Die langen wolbelappte Dofen all' modo,
Wer der Monsieur in seine Strümpff nicht diffident.,
Somacht er nicht dran soviel Nestel vnd Gebänd/
Die Dofenbänd erst bringen Reputation.,
Weils ja vmb Lappenläpplein setzen ist zu thon/
Die Schuch erfordert werden auß Necessitet.,
Galschen auch bißweiln/ nach dem das Wetter steht/
Abt auff Occasion allzeit die Stüfel gehn/
Doch weder Hengst noch Klepper han am Baaren stehn/
Schellende Sporn tragen mit großem Resonant.,
Als wolt man gleich oder kām so bald fern über Land/
Dergleichen Cavalleros mehr/ doch ohn Cauall
Man nunmehr viel in Teutschland sihet über all/
Schau wie der Gürtel steht so fein accommodat.,
Schau wie der Degen auff dem Hüß zur seiten stahet/
Gleich als wann er wer selbst darüber Penitent.,
Den Mantel doch fein nach dem Wind helt diligent.,
Pro inter medius er kan sein Dantschuch brauchn/
Biß daß der Daur widr in die Händ anfängt zu hauchn.
Wer nun so reputirlich will ein Monsieur seyn/
Indiesen Ritters Ordn zu Fuß mag treten ein/
So wird dann ganz der neugebachn Leinestängler zahl/
Deren man findet ohne das gnug überal.

Die Meloden.



KLEIDUNG · MODE · TRACHT · KOSTÜM

Für den Besucher eines Einkaufszentrums gäbe es kaum Missverständnisse: Der Pfeil mit der Aufschrift »Kleidung« führt in die Kleiderabteilung. Dort leitet die Wegweisung »Mode« zu dem von der Billigmarke bis zum Designerlabel reichenden Saisonangebot, die Aufschrift »Trachten« zum ländlichen Genre zwischen Dirndl und Trachtenanzug, während Trachtenvereine für ihre speziellen Bedürfnisse wohl auf den Fachhandel zurückgreifen müssten. »Kostüme« schließlich verweist innerhalb der Damenabteilung auf zweiteilige, mit einer Bluse zu kombinierende Ensembles aus Rock und Jacke, die man seit etwa 1900 als »Kostüm« bezeichnet.

Vom alltäglichen Gebrauch der Begriffe unterscheidet sich ihre fachsprachliche Verwendung jedoch zum Teil grundlegend. Die Anfänge der historisch-wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kleidung lagen im späten 18. und im 19. Jahrhundert, als man sich nicht nur hier anderer Ausdrucksweisen bediente und daher vieles zum richtigen Verständnis erst in die heutige Sprache übersetzt werden muss. Die seither um eine Annäherung an den Forschungsgegenstand Kleidung bemühten Disziplinen wie die kunsthistorisch orientierte Kostümgeschichte, die volkskundliche Trachtenforschung und die von beiden Fachrichtungen getragene moderne Kleidungsforschung taten dies unter Anwendung unterschiedlicher Methoden und Terminologien, so dass anlässlich einer Ausstellung, die neben »Kleidung« und »Mode« aus drei Jahrhunderten auch »Trachten« zeigt und somit in ihrer Gesamtheit dem »Kostüm« gewidmet ist, einige Vorbemerkungen zur historischen und aktuellen Bedeutung dieser Begriffe notwendig erscheinen¹.

KLEIDUNG Kleidung war und ist die umfassendste, übergeordnete Bezeichnung für alle Formen textiler Bedeckung des menschlichen Körpers. Das seit dem Mittelhochdeutschen nachweisbare Wort schließt alle denkbaren zeitlichen, funktionalen, sozialen und anlassbezogenen Ausformungen ein². Es umfasst Alltags-, Fest- und Sonderkleidungen ebenso wie sämtliche Anwendungsbereiche von der Über-, Ober- und Unterkleidung bis zu Kopfbedeckungen und Schuhen. Modische Spielarten sind ebenso einbezogen wie die Kleidung vergangener Epochen.

»Mannskleider« und »Frauenkleider« waren die in mittelalterlichen und neuzeitlichen Inventaren üblichen Titel, unter denen die Kleidungsbestände von Verstorbenen und Ehepartnern zur Klärung von Besitz- und Erbverhältnissen aufgelistet wurden. Auch die Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts zogen die universelle Bezeichnung »Kleidung« dem Wort »Kostüm« in seiner Doppelbedeutung zwischen »Sitte/Brauch« und »Kleidung« vor, wie Daniel Roche in der »Vêtements ou costumes?« (Kleidung oder Kostüme) überschriebenen Einleitung seiner Kultur- und Sozialgeschichte der Kleidung des 17. und 18. Jahrhunderts feststellte³. »Kleider und Leute« lautete schließlich der programmatische Titel der Vorarlberger Landesausstellung 1991 in Hohenems, die in einem groß angelegten Projekt beispielhaft die Grenzen gewohnter Kostüm-, Mode- und Trachtenschauen zugunsten einer übergreifenden Ausstellung zur Kultur- und Sozialgeschichte der Kleidung überschritt⁴.

MODE Demgegenüber bezeichnet »Mode« nur einen Teilbereich aus der »Gesamtmenge« Kleidung. Die ältere Kostümkunde verstand unter »Moden« wechselnde Zeitstile, die sich etwa als »Mode der Renaissance«, »Mode der Barockzeit« oder »Mode des Biedermeier« zu Stilgeschichten aneinander reihten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Disziplinen fügten dieser Sehweise das »soziale Totalphänomen« Mode hinzu, das in der modernen Industriegesellschaft wie nie zuvor die »Selbstdarstellung des Menschen in der Gesellschaft, seine Selbstbehauptung, innerlich wie äußerlich, aber auch seine rangmäßige Einordnung und wetteifernde Abhebung von seinem Nächsten« bestimmt⁵. Sich der Mode als »Agentur, welche die rasche Veränderung der Geschmacksnormen in bezug auf Kleidung organisiert« zu entziehen, ist heutzutage nahezu unmöglich geworden⁶.

Als Wort fand »Mode« erst spät in die deutsche Sprache Eingang. Im 17. Jahrhundert aus dem Französischen entlehnt, bedeutete »à la mode«: »nach gegenwärtiger Art«⁷. In Bildern »All'modo« gekleideter Männer und Frauen begleitete es zunächst im Sinne einer negativen Modekritik die zunehmend von französischen Vorbildern geprägte Kleidungsentwicklung jener Jahre (Abb. 1). Während des Dreißigjährigen Krieges wurde der »Alamode-Kavalier« mit weiten Pumphosen, breitrempeligem

2) Frau und Modeteufel,
um 1720



Federhut und hohen Stulpenstiefeln zum Inbegriff einer übertriebenen französischen Modekleidung. Die damit unausgesprochen gemeinte menschliche Eigenschaft stand der Eitelkeit näher als der Notwendigkeit, sich zu kleiden. Sichtbares Zeichen fand sie in dem seit dem Mittelalter vertrauten Bild des »Modeteufels«, der damals wie im 18. Jahrhundert der hoffärtigen Frau die Schleppe trug (Abb. 2).

Aus den älteren Formen »alamodisch« und »allmodisch« entstand »modisch« und das dazugehörige Substantiv »Mode«, das auch über die Klei-

dung hinaus aktuelle Äußerungen des Zeitgeschmacks bezeichnete. »Mode« beschrieb nunmehr »die gewöhnliche und gebräuchliche manier in kleidungen, meublen, kutschen und zimmern, gebäuden, manufacturen, schreib- und redarten, complimenten, ceremonien und anderem gepränge, gastereien und übrigen lebensarten«, zitiert das Grimm'sche Wörterbuch Johann Christoph Nehrings »Historisch-politisch-juristisches Lexikon« in der 9. Auflage von 1736. Nach wie vor überwogen jedoch negative moralisierende Konnotationen, wenn das »Frauenzimmerlexikon« 1773 formulierte: »Die Mode ist die Mutter des Luxus, der Eitelkeit und Üppigkeit«⁸.

Eine synonyme Verwendung von »Kleidung« und »Mode«, wie sie wegen des vermeintlich attraktiveren Mode-Begriffs oft geschieht, ist daher nicht immer korrekt. »Mode« ist im Mittelalter und weit in die Neuzeit hinein, selbst wenn man damit die auch damals vorhandenen Neuerungen innerhalb der Kleidung beschreibt, aufgrund völlig anderer wirtschaftlicher und sozialer Voraussetzungen von dem heutigen System so sehr verschieden, dass richtigerweise allein die Abfolge der Zeitstile als »Moden« bezeichnet werden sollte. Aber auch in der vom »Totalphänomen Mode« bestimmten Gesellschaft unserer Tage gehen viele Gebrauchssituationen und Funktionen der Kleidung über den modischen Sektor hinaus, so dass »Mode« als Synonym für »Kleidung« auch hier zu kurz greift.

TRACHT Beim Wort »Tracht« ist nicht nur zwischen umgangssprachlichem und fachwissenschaftlichem, sondern auch zwischen ehemaligem und heutigem Gebrauch zu trennen. Lange Zeit war Tracht im Sinne des auf dem Körper Getragenen gleichbedeutend mit Kleidung. Noch die großen Kostümgeschichten des 19. Jahrhunderts erschienen unter Titeln wie »Trachten des christlichen Mittelalters« und »Handbuch der deutschen Tracht«, obwohl es in ihnen keineswegs um ländliche, sondern um historische Kleidung, ging (Abb. 3)⁹. »Modetracht« im Sinne von »modischer Kleidung« bezeichnete die im Laufe der Jahrhunderte wechselnden Zeitstile. »Volkstracht« war »die einem volke eigenthümliche tracht« (also wiederum Kleidung), die sich als »Nationaltracht« auf Regionen und Länder, als »städtische Tracht« auf die bürgerliche Kleidung und als »bäuerliche Tracht« auf ländliche Kleidungsformen bezog¹⁰. Noch immer wird das in diesem allgemeinen Sinn altertümliche »Tracht« bisweilen gebraucht, doch ist »Kleidung« hier nicht nur die zeitgemäßere, sondern auch die unmissverständlichere Wortwahl.

1435, 10.

Handbuch der deutschen Tracht

Mit 1631 ganzen Figuren und 1391 Teilfiguren in 271 schwarzen
Textillustrationen, 30 Farbentafeln und einer Titelvignette



Niederdeutsche Tracht, XV. Jahrhundert.

von

Friedrich Hottenroth.

Stuttgart

Verlag von Gustav Weise.

3) Friedrich Hottenroth:
Handbuch der deutschen Tracht,
1896, Titelseite

»Tracht« bezeichnet heute mehrheitlich eine regional geprägte, im Gegensatz zu wechselnden Zeitmoden als beständig und traditionsverbunden bewertete ländliche Kleidung, die freilich in dieser Definition einer historisch kritischen Betrachtung kaum Stand hält¹¹. Sowohl die ältere volkskundliche Forschung wie erst recht umgangssprachlicher Gebrauch haben diese Sehweise unterstützt, so dass manche Forscher inzwischen für die Aufgabe des diffusen, missverständlichen Trachtenbegriffs plädieren¹². Als anderer Weg erscheint die Festlegung von »Tracht« als Terminus technicus für die im 19. Jahrhundert aus der historisierenden Interpretation und Erneuerung ehemals ländlicher Kleidungsarten hervorgegangene Sonderkleidung der Trachtenfeste und Trachtensammlungen, um diese von älteren wie gleichzeitigen lebendigen Kleidungskulturen in Stadt und Land abzugrenzen.



4) Trachten aus dem Mistelgau in Oberfranken, Teilnehmer des Festzuges zur Huldigung Prinzregent Luitpolds in München, 1891

Allein diese Sonderkleidungen des 19. Jahrhunderts werden im Folgenden als Trachten bezeichnet. Motive für ihre Entstehung waren die bürgerlich-romantische Sehnsucht nach einem heilen Landleben ebenso wie bäuerliche Profilierungstendenzen, die in der betont von der bürgerlichen Mode abweichenden neuen Ständekleidung Ausdruck fanden. Hinzu kamen konservative Zeitströmungen, die dort eine dezidiert politische Ausrichtung erfuhren, wo man den konstruierten Traditionalismus ständischer Trachten gegen fortschrittliche und demokratische Tendenzen ins Feld führte¹³. Ihre Mütter und Väter waren, durchaus mit unterschiedlichen Ergebnissen, Museen und Trachtensammler, die Festkultur des Historismus und folkloristische Aktivitäten (Abb. 4). Ihre Nachfolger sind die »Trachten« des 20. und 21. Jahrhunderts, für die die rekonstruierten und erneuerten Vorbilder des 19. Jahrhunderts ihrerseits traditionsstiftend waren.

K O S T Ü M »Kostüm« wurde im 18. Jahrhundert aus dem Italienischen in andere europäische Sprachen übernommen. Ähnlich dem französischen Modebegriff lagen auch ihm die Bedeutungen »Gewohnheit, Brauch, ethnische Eigenart« zugrunde. Unter französischem Einfluss wurde es vor allem im Sinne von historischer und aktueller Modekleidung interpretiert¹⁴. Unter dem Titel »Costume Parisien« veröffentlichten Modejournale des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts neueste französische Modetrends (Abb. 5)¹⁵. Das deutsche »Kostüm« gab »Kostümsammlungen«, »Kostümgeschichten« und der »Kostümkunde« den Namen. Solange sich diese dem möglichst viele Lebensäußerungen umfassenden kulturhistorischen Ansatz des 19. Jahrhunderts verpflichtet zeigten, war »Kostüm« hier gleichbedeutend mit Kleidung. Als sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die kunsthistorische Wahrnehmung auch im Bereich der Kleidung auf Formfragen verengte, wurde das »Kostüm« in erster Linie zum stilistischen Zeitphänomen, die Kostümkunde für lange Zeit zur kunsthistorischen Hilfswissenschaft.

K O S T Ü M »Kostüm« wurde im 18. Jahrhundert aus dem Italienischen in andere europäische Sprachen übernommen. Ähnlich dem französischen Modebegriff lagen auch ihm die Bedeutungen »Gewohnheit, Brauch, ethnische Eigenart« zugrunde. Unter französischem Einfluss wurde es vor allem im Sinne von historischer und aktueller Modekleidung interpretiert¹⁴.

Unter dem Titel »Costume Parisien« veröffentlichten Modejournale des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts neueste französische Modetrends (Abb. 5)¹⁵. Das deutsche »Kostüm« gab »Kostümsammlungen«, »Kostümgeschichten« und der »Kostümkunde« den Namen. Solange sich diese dem möglichst viele Lebensäußerungen umfassenden kulturhistorischen Ansatz des 19. Jahrhunderts verpflichtet zeigten, war »Kostüm« hier gleichbedeutend mit Kleidung. Als sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die kunsthistorische Wahrnehmung auch im Bereich der Kleidung auf Formfragen verengte, wurde das »Kostüm« in erster Linie zum stilistischen Zeitphänomen, die Kostümkunde für lange Zeit zur kunsthistorischen Hilfswissenschaft.

Noch heute verbindet sich mit den Begriffen »Kostümgeschichte« und »Kostümforschung« eine primär form- und stilgeschichtlich orientierte Beschäftigung mit der Kleidung, wenngleich diese unter dem Einfluss allgemein kontextorientierter Wissenschaftstendenzen und besonders neuerer volkskundlicher Ansätze nicht mehr im Vordergrund steht. Entsprechend tritt die »Kleidungsforschung«, die den heutigen Zielsetzungen und Methoden des Faches weit besser entspricht, der Sache und der Bezeichnung nach vermehrt an die Stelle der älteren volkskundlichen »Trachtenforschung« wie der kunsthistorischen »Kostümgeschichte«. Als Folge dieser Neuorientierung ist unter anderem die Entscheidung zu sehen, die eingeführte Fachzeitschrift »Waffen- und Kostümkunde«, die seit 1959 in dritter Folge unter diesem Namen erscheint, vom Jahrgang 1999 an mit dem Untertitel »Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte« zu versehen. Im Germanischen Nationalmuseum folgt auf die 1956 und ein weiteres Mal 1976 an anderem Ort eingerichtete »Kostümpassage« zum 18. Jahrhundert 2002 die Schausammlung »Kleiderwechsel«, die dem Besucher ein neues, bis in die Gegenwart führendes Bild der Kleidung vermitteln möchte.



5) »Costume Parisien«:
Tunikakleider à la Vestale, 1802

—1 Grundlegende Beiträge zu der vor allem von volkskundlicher Seite getragenen Terminologiediskussion in der Kleidungsforschung u.a. bei Wolfgang Brückner: *Kleidungsforschung aus der Sicht der Volkskunde*. In: Ottenjann 1985, S. 13–22. – Brückner 1987. – Heidrich 1986, S. 6–11. – Gitta Böth: *Die Mode und die Volkskunde. Anmerkungen zum Umgang mit einem Begriff*. In: Böth, Mentges 1989, S. 11–20. —2 Kluge 1989, S. 376. —3 Roche 1989, S. 11–28, bes. 12. —4 Wolfgang Brückner u.a. (Hrsg.): *Bekleidungsgeschichte und Museum. Symposium Schloß Hofen*. Bregenz 1988. – Kat. Hohenems 1991. – Wolfgang Brückner: *Vorarlberger Landesausstellung: das Resultat*. In: Brückner 2000, S. 124–133. —5 René König: *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München-Wien 1985, S. 7, 41. —6 Hermann Bausinger: *Identität*. In: Bausinger 1993, S. 204–263, bes. 221. —7 Kluge 1989, S. 483. —8 Grimm 1885, Sp. 2436 (»mode«). —9 Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck: *Trachten des christlichen Mittelalters*. Frankfurt und Darmstadt 1840–1854. – Friedrich Hottenroth: *Handbuch der deutschen Tracht*. Stuttgart 1896. —10 Grimm 1935, Sp. 986 (»tracht«). – Grimm 1951, Sp. 500 (»volkstracht«) —11 vgl. Kapitel Mode und Tracht. —12 Gitta Böth: *Historische Kleidungsforschung in Niedersachsen: im Weser-Ems-Gebiet durch das Niedersächsische Freilichtmuseum Cloppenburg*. In: Ottenjann 1985, S. 43–55, bes. 47–48. – Heidrich 1986, S. 7–11. —13 vgl. Kapitel Tracht und Ideologie. —14 Kluge 1989, S. 407. —15 *Journal des Dames et des Modes*, Nr. 49, 29. November 1802, Taf. 49.

Damenwäsche

Unter, darüber und zwischen werden
Länge, die der Körper umschließt, die
Form, die Körperlichkeit und moralisch
in der Mitte zwischen der Natur und
der Kultur steht, ist das Thema der
Ausstellung. Diese ist nicht nur eine
Ausstellung, sondern eine Reise in die
Geschichte der Damenwäsche.

Im 19. und 20. Jahrhundert
wurden die Damenwäsche für
den Körper immer wichtiger. Sie
wurde nicht nur als Schutz vor der
Kälte, sondern auch als Ausdruck
der eigenen Identität gesehen.
Die Damenwäsche wurde zu einem
Teil der Mode und der Kultur.
Sie wurde immer mehr ein
Ausdruck der eigenen Identität
und der eigenen Kultur.

Im 20. Jahrhundert wurde die
Damenwäsche immer wichtiger.
Sie wurde nicht nur als Schutz
vor der Kälte, sondern auch als
Ausdruck der eigenen Identität
gesehen. Die Damenwäsche wurde
zu einem Teil der Mode und der
Kultur. Sie wurde immer mehr
ein Ausdruck der eigenen
Identität und der eigenen Kultur.

DIE AUSSTELLUNG: KONZEPT · PRÄSENTATION

Mit ihrer Auswahl zur Kleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts zeigt die Ausstellung »Kleiderwechsel« einen repräsentativen Querschnitt durch die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums. Aus konservatorischen Gründen verbat es sich von vornherein, die hochempfindlichen Bestände des 16. und 17. Jahrhunderts in die Konzeption einer Dauerausstellung einzubeziehen¹. Der verbliebene Zeitrahmen lenkt den Blick auf die Entwicklung der modernen Kleidung, für die das nunmehr am Anfang stehende 18. Jahrhundert, und hier besonders die zweite Hälfte, die Voraussetzungen schuf: Unter dem Einfluss neuer Wirtschaftstheorien und bürgerlicher Gleichheitsforderungen verloren Kleiderordnungen, die seit dem Mittelalter jedem Stand die ihm erlaubte Kleidung vorschrieben, ihre Gültigkeit. Die einsetzende Mechanisierung beschleunigte mit neuen Techniken und Stoffen den modischen Wandel. Modejournale, die erstmals regelmäßig erschienen, sorgten für eine rasche Verbreitung der Neuheiten. Regionale Märkte verbesserten das Angebot und machten Kleidung in bislang ungekanntem Maße verfügbar².

KONZEPT Die Ausstellung »Kleiderwechsel« löst die Präsentation von Trachten des deutschsprachigen Raumes im ehemals sogenannten Trachtensaal des Germanischen Nationalmuseums ab. Entscheidenden Anstoß gab die seit langem erkannte Notwendigkeit, die dort 1969 mit einem Großteil der nach dem Zweiten Weltkrieg verbliebenen Figurinen der Trachtensammlung Kling eingerichtete, ältere Konzepte geringfügig modifizierende Ausstellung durch eine heutigen Forschungszielen und Forschungsergebnissen entsprechende Aufstellung zu ersetzen. Die neue Ausstellung geht jedoch darüber hinaus, indem sie die von den Museumsgründern formulierte Idee einer Kostümsammlung aller »Stände und Classen«, aller Anlässe, Geschlechter, Altersklassen und »Einzelheiten« aufgreift und die seit 1905 getrennten Sparten des »bürgerlichen Kostüms« und der »Volkstrachten« nach fast 100 Jahren unter aktuellen kleidungshistorischen Fragestellungen zusammenführt³.

Auf einer Fläche von über 1000 m² geben ausschließlich originale Kleidungsstücke und Accessoires Einblick in Formen und Trageweisen, Gebrauchszusammenhänge,

Materialien, Herstellung und in die gesellschaftliche Sprache der Kleidung. Trachten der Sammlung Kling stellen die im 19. Jahrhundert ausgebildete ländliche Sonderkleidung in ihren historischen Kontext und vermitteln so aktuelle Einsichten zum Verhältnis beider Kleidungsarten, deren Trennendes und Gemeinsames erst aus den gesellschaftlichen Grundlagen heraus verständlich wird, aus denen sie hervorgegangen sind.

Die konzeptionelle Ausweitung der Ausstellung auf das Thema Tracht wurde ermöglicht durch das die Neuaufstellung begleitende Projekt einer wissenschaftlichen Bearbeitung der Trachtensammlung Kling. Für die Durchführung konnte die Volkskundlerin Claudia Selheim gewonnen werden, die in Zusammenarbeit mit der Textilrestauratorin Klaudia Pontz diesen Bestand im Rahmen einer fünfjährigen Forschungstätigkeit gewissermaßen vom Kopf auf die Füße stellte: Die Entschlüsselung historischer Sammlungskonzepte und Strategien ermöglicht einen neuen Blick auf die trotz der Kriegsverluste immer noch umfangreiche, weitgehend in ihrer ursprünglichen Einheit von Kostüm und historischen Figurinen erhaltene Sammlung. Die ausführliche Würdigung der zentralen Rolle, die Bilder und Bildtraditionen bei der Ausbildung der Trachten des 19. Jahrhunderts spielten, machen die Korrektur vieler bisheriger Sehweisen erforderlich. Auf den Ergebnissen dieses Projekts, die derzeit für den Druck vorbereitet werden, basiert die Konzeption der Themenvitrinen zur Sammlung Kling in der Ausstellung. Für diesen Band standen neben den bereits publizierten Erträgen auch die noch unveröffentlichten Manuskripte des Bestandskataloges zur Verfügung⁴.

Die Ausstellung verzichtet bewusst auf den Anspruch handbuchartiger Vollständigkeit und stellt ihm einen an den Schwerpunkten und damit der Identität der Sammlung orientierten Aufbau entgegen. Ein erster Rundgang ist chronologisch angelegt und führt anhand signifikanter »Leitmotive« durch drei Jahrhunderte Kleidungsgeschichte. Der zweite Rundgang vertieft zwanzig »Kleiderthemen« aus dem zuvor in seiner historischen Folge abgesteckten Zeitraum.

Einzelnen Vitrinen sind Reproduktionen zeitgenössischer Fotografien zum gleichen Thema ergänzend und erläuternd gegenübergestellt. Sie fügen den aus ihrem realen Umfeld herausgelösten Originalen Trageweisen und Gebrauchssituationen hinzu und geben Einblick in gesellschaftliche Zusammenhänge und Mentalitäten im Bereich der Kleidung.

PRÄSENTATION In der Ausstellungsarchitektur und bei der Präsentation der Kostüme haben historische Aspekte und moderne Standards zusammengefunden. Der in seiner ursprünglichen Ausstattung respektierte Ausstellungsraum in dem 1969 nach Plänen des Architekten Sep Ruf fertiggestellten Südbau des Germanischen Nationalmuseums erhielt durch eine Glasfaserbeleuchtung, neue Lichtschutzvorrichtungen und die Klimatisierung der Vitrinen eine zeitgemäße Aufrüstung⁵. Die Ausstellungsarchitektur verbindet nach wie vor gültige Lösungen mit einem in Formen, Farben und Materialien modernen Gestaltungskonzept (Abb. 6).

Ein besonderes Augenmerk gilt in jeder Kostümausstellung den dreidimensionalen Kleiderpuppen oder Figurinen. Während sich die erhaltenen Trachten der Sammlung Kling auf ihren historischen, für die erste Ausstellung von 1905 angefertigten Büsten und Körpern bewahrt haben und entsprechend gezeigt werden, wurden für alle anderen Kostüme in der Textilrestaurierung des Germanischen Nationalmuseums maßgerechte Figurinen erarbeitet und Stück für Stück angefertigt. Der Kontrast beider Präsentationsweisen ist durchaus gewollt. Die Entscheidung dafür reicht über konservatorische, von den Realien geforderte materiale und über ästhetische Belange hinaus und macht grundsätzliche Einstellungen zum Forschungs- und Museumsobjekt Kleidung ablesbar.

Die regionaltypisch, altersmäßig und unter Zuhilfenahme fotografischer Vorlagen bisweilen auch physiognomisch menschlichen Vorbildern nachempfundenen Figurinen der Sammlung Kling haben entscheidend dazu beigetragen, die damals angelegten Trachtensammlungen als reale, ins Museum gerettete Bauernwelten zu begreifen. Die oft schon lange außer Gebrauch gekommenen Kleidungsstücke wurden durch die bis in Teintfärbungen und Frisuredetails naturalistischen Holz- und Gipsgestalten gleichsam zu neuem Leben erweckt (Abb. 7). Dasselbe galt für die nicht selten bei verschiedenen Händlern und Privatpersonen erworbenen, bisweilen aus unterschiedlichen Regionen stammenden Kleidungsstücke, die ihrerseits nach der Maßgabe meist lange tradiert Bildvorlagen erst für die Ausstellung zur »Tracht« wurden. Derartige Zusammenstellungen waren selbstverständlicher Bestandteil damaliger Museumskonzepte, die der authentischen Aussage des historischen Objekts weit weniger Bedeutung einräumten als dem durch zeitigene Manipulationen erzeugten historisierenden Ensemble.

Im gleichen Maße stehen die neuen Figurinen im Dienst heutiger Sehweisen. Ihre reduzierte, auf Köpfe und Gliedmaßen verzichtende Körperlichkeit lenkt die Aufmerksamkeit gezielt auf die ausgestellten Kleidungsstücke. Die von deren Zuschnitt, Größe und Trageweise bestimmte Formgebung der Büsten trägt entscheidend zu einer möglichst originalgetreuen Wahrnehmung bei (Abb. 8). Um den originalen Bestand der Objekte nicht zu verunklären, wurden überlieferungsbedingte Lücken mit Absicht belassen und in der Ausstellung sichtbar gemacht. Auch die Entscheidung, durch Alter und Benutzung entstandene Beeinträchtigungen nicht zu korrigieren, sofern dadurch keine weiteren Schäden zu befürchten sind, versteht sich hinsichtlich immer wieder allfälligen Manipulationen ausgesetzter Kostümpräsentationen als Beitrag, die Realie Kleidung als historische Quelle zu begreifen und wie alle anderen aus ihrem historischen Kontext heraus zu interpretieren.



7) Sammlung Kling: Kopffür eine Frauenhaube aus der österreichisch-ungarischen Krain, heute Slowenien, um 1905



- 1 Zum Überblick über die Sammlung des 16./17. Jahrhunderts: Fries 1926, S. 5–49. – Zu einzelnen Objekten: Janet Arnold: *Patterns of fashion. The cut and construction of clothes for men and women ca. 1560–1620*. London 1985.
- 2 Zur Periodisierung in der Kleidungsgeschichte vgl. Bernward Deneke: *Aspekte der Modernisierung städtischer und ländlicher Kleidung zwischen 1770 und 1830*. In: Günter Wiegelmann (Hrsg.): *Wandel der Alltagskultur seit dem Mittelalter*. Münster 1987, S. 161–177. — 3 Jutta Zander-Seidel (Hrsg.): *Kleidung im Museum. Kolloquium anlässlich der geplanten Neueinrichtung einer Schausammlung zur Kleidung des 18.–20. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum am 28.2. und 1.3.1997*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1998, S. 177–228. — 4 Selheim 1997. – Selheim 2002. – Selheim Cloppenburg 2002. — 5 Deneke, Kahsnitz 1978, S. 507–508.

DIE NEUEN FIGURINEN

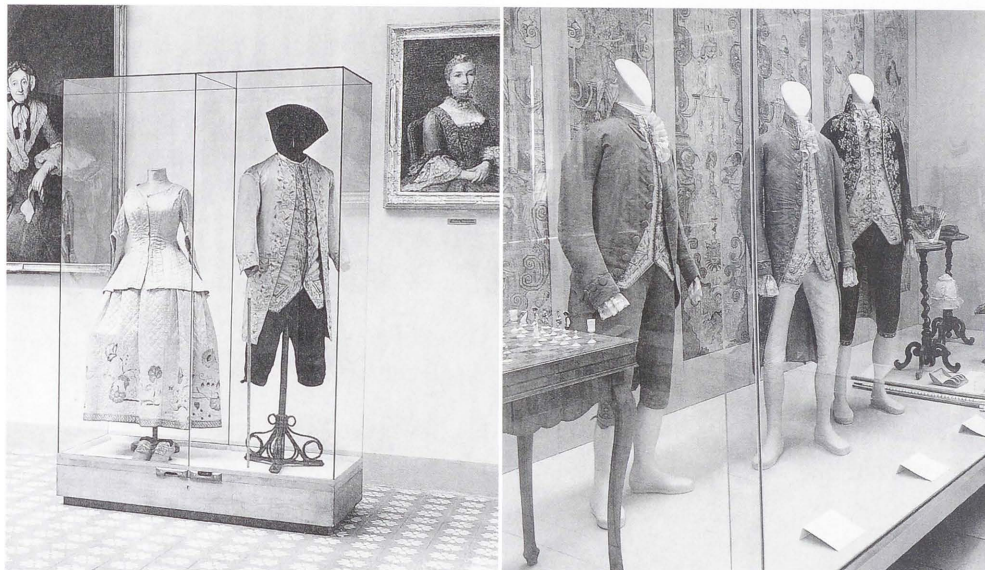
Ada Hinkel

Die Besonderheit der Kleidung im Vergleich zu anderen historischen Textilien liegt in ihrer Dreidimensionalität. Um diese Eigenschaft hervorzuheben, aber auch zu nutzen, werden nahezu alle Objekte in der Neuaufstellung »Kleiderwechsel« auf Figurinen präsentiert. Seitdem Kleidung im Museum als Exponat zu sehen ist, wird diese meist auf Figurinen oder ähnlichen Formen gezeigt, die dem jeweiligen Zeitgeschmack entsprechen (*Abb. 9*)¹. Die Entwicklung der Figurinenherstellung lässt erkennen, dass die Formen objektgerechter wurden. Vor ungefähr 30 Jahren begann man damit, auch konservatorische Gesichtspunkte bei der Figurinengestaltung und deren Materialwahl zu berücksichtigen (*Abb. 10*)².

Heutzutage gibt es eine Anzahl von Firmen, die nicht nur handelsübliche Schaufensterpuppen produzieren. Angeboten werden Figurinen im unterschiedlichsten Design, die für eine Epoche von ca. 100 Jahren typische Körpersilhouetten zeigen. Für die Präsentation von musealen Objekten in einer Dauerausstellung eignen sich solche Figurinen nicht. Die auf den ersten Blick typischen Silhouetten sind oft sehr überzeichnet und stellen sich als »zu typisch« heraus. Die Maße einer genormten Figurine stimmen nie mit den vorgegebenen Objektmaßen überein und können nur durch eine provisorische Veränderung angepasst werden. Die Montierung der Arme und Beine erweist sich häufig als problematisch. Es ist meist unklar, welche Materialien zur Figurinenherstellung verwendet wurden, so dass diese aus konservatorischer Sicht durch umfangreiche Laboruntersuchungen analysiert werden müssen. Hinzu kommt, dass das angebotene Figurinendesign, deren Farbe und Material die weitere Gestaltung des Ausstellungsraumes vorgeben.

Bereits in der Anfangsphase der Planung für die neue Dauerausstellung waren sich Textilrestauratoren und Kunsthistoriker einig, dass handelsübliche Figurinen nicht in Frage kommen. Es musste ein eigenes Figurinenkonzept entwickelt werden, das den konservatorischen und ästhetischen Ansprüchen gerecht wird. Das Entwerfen und die Herstellung der Figurinen zählt zu den Aufgabenbereichen der Textilrestaurierung. Bei der Entwicklung des geeigneten Figurinentyps war zu berücksichtigen, dass das Design in diesem Fall mit unterschiedlichster Kleidung aus

- 9) Kleidung des 18. Jahrhunderts, Neuauftellung 1938
- 10) Die sog. Kostümpassage, Aufstellung 1976–1996



drei Jahrhunderten und den vorhandenen historischen Figurinen aus der Trachtensammlung Kling harmonisieren muss. Daher ist ein besonders neutrales Erscheinungsbild erforderlich und die Materialien haben konservatorisch einwandfrei zu sein. Ausstellungsbesuche in verschiedenen Museen trugen zur Entwicklung der Form, Materialfindung und Herstellungsweise entscheidend bei³.

Das Ergebnis umfangreicher und vielfältiger Überlegungen sind zwei unterschiedliche Figurinentypen: eine an Armansatz und Hals offene Form für Kleidung ohne Ärmel und im Gegensatz dazu eine optisch geschlossene Form für Kleidung mit Ärmeln. Da es sich um Hohlfigurinen handelt, steht zu Beginn des Entstehungsprozesses einer Figurine das Erarbeiten einer Grundform. Zur Findung dieser passgenauen Figurinenform werden ausgewählte Objektmaße abgenommen und mit Hilfe eines bestimmten Systems in dreidimensionale Größen umgerechnet⁴. Anhand dieser Maßvorgabe wird, unter Berücksichtigung der authentischen Silhouette, ein Körper aus Polyethylen-Schaumstoff geschnitten, der anschließend mit Gipsbinden abgeformt und durch weitere Gipsschichten geglättet wird. Beide Figurinentypen haben eine Oberfläche aus weißen, in einem nächsten Arbeitsgang aufgeklebten Papierstreifen, die V-förmig angeordnet sind. Um das Gewicht möglichst gering zu halten, werden erforderliche Arme nur aus Papierstreifen hergestellt. Als Figurinenständer dient ein höhenverstellbares Stativ aus Edelstahl, das speziell für diese Neuauftellung angefertigt wurde.

Ausgehend von dieser Grundidee – einem Korpus aus Gips, beklebt mit Papierstreifen, von einem Edelstahlstativ gehalten – entstehen alle übrigen Formen passgerecht für die unterschiedlichsten Objekte. Das bedeutet für einen Badeanzug, dass eine Figurine mit Beinansatz gestaltet wird (Abb. 11)⁵. Für Kopfbedeckungen werden Segmente gefertigt, die der Kopfform entsprechen. Auch die Allongeperücke erhielt eine Auflage, die sie passgenau unterstützt und rutschsicher trägt (Abb. 14). Dies kann jedoch auch bedeuten, dass eine Figurine nicht nur mit Papierarmen ergänzt wird, sondern die Rockpartie wie bei einer Mantille mit extra genähter Unter-

kleidung, z.B. einer Tournüre oder einem Reifrock, gestützt werden muss, um die historisch korrekte Silhouette zu erreichen (Abb. 12, 13)⁶. Diese unterschiedlichen Beispiele sollen deutlich machen, dass jedes der ca. 250 gezeigten Objekte eine spezielle Behandlung erfährt, die sich jedoch vom Grundaufbau ausgehend gleicht.

Die Notwendigkeit der Anfertigung individueller Formen ist im Wesentlichen durch zwei Gesichtspunkte begründet. Zuerst sei hier der konservatorische Aspekt genannt. Die Ausstellung »Kleiderwechsel« ist zum größten Teil als Dauerausstellung konzipiert, d.h. die Objekte werden zunächst auf unbestimmte Zeit in den Vitrinen zu sehen sein. Dies wurde bereits bei der Auswahl der Exponate berücksichtigt, denn man entschied sich für Objekte, deren Erhaltungszustand eine dauerhafte Präsentation zulässt. Bei dieser langfristigen Planung ist es von großer Wichtigkeit, dass das instabile textile Objekt flächig von einem Träger, in diesem Fall von einer Figurine, unterstützt wird und sich somit das Objektgewicht gleichmäßig verteilt. Diese Verteilung kann nur geschehen, wenn das Kleidungsstück von einer individuell gearbeiteten Figurine mit passgenauen Unterbauten getragen wird. Eine »ideale« Figurine zeichnet sich aber nicht nur durch ihre Passgenauigkeit aus, sondern auch durch die Verwendung von schadstofffreien und alterungsbeständigen Materialien. Da das Original ohne eine Zwischenschicht direkten Kontakt mit den verwendeten Figurinenmaterialien hat, muss durch Laboranalysen deren Unbedenklichkeit bestätigt werden.

Neben den genannten konservatorischen Kriterien, die von den Textilrestauratoren in die Diskussion zur Findung der richtigen Figurinentyps eingebracht werden, steht der kleidungshistorische Aspekt, der die korrekte Silhouette angibt. Diese durch Bildmaterial dokumentierten Vorgaben sind von großer Wichtigkeit. Eine nicht authentische Figurinensilhouette wirkt sich negativ auf die Passform und somit auch auf den Erhaltungszustand des Objekts aus, aber sie verfälscht auch die Aussage, die ein Objekt in einer Ausstellung vermitteln sollte. Das Zusammenwirken von restauratorischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten ermöglicht die objektgerechte Formfindung einer Figurine.



11) Herren- und Damenbadeanzug, um 1920/1940



12) Damenmantel, um 1850/60

13) Figurine mit Papierarmen und stützender Tournüre

— 1 von Wilckens 1978, S. 808–811. — 2 Erika Weiland, Barbara Wagner, Anneliese Streiter: *Büsten und Gestelle für Kostüme des 18. Jahrhunderts*. In: Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren (AdR): *Arbeitsblätter der Restauratoren*, H. 1, 1979, Gruppe 10, Textilien, S. 47–53. — 3 Dänemark: Brede, Nationalmuseum; Niederlande: Rotterdam, Historisch Museum; Frankfurt, Historisches Museum. — 4 Denis Larouche: *The Victorian Dress: Adaption of the Intersecting Silhouette Mannequin*. In: Margot Brunn, Joanne White (Hrsg.): *Museum Mannequins. A Guide for Creating the Perfect Fit*. Alberta Regional Group of Conservators. Edmonton 2002, S. 43–46. — 5 T 7624, T 7075. — 6 T 2807.



14) Männerperücke, um 1695

1700–1800 STATUSSYMBOLE

Die höfische Kleidung des 18. Jahrhunderts war sichtbares Zeichen der Ständegesellschaft, deren Ablösung sich die bürgerliche Aufklärung und die Französische Revolution zum Ziel gesetzt hatten. Ihr hierarchischer Aufbau, demnach einzelne Bestandteile den Rang des Trägers ablesbar machten und diesen aus seiner Umgebung heraushoben, widersprach den bürgerlichen Forderungen nach Freiheit und Gleichheit. Die Formen und Regeln der Hofkleidung, die man als »künstlich« ablehnte, standen dem neuen, auf Vernunft und Natürlichkeit gegründeten Menschenbild entgegen.

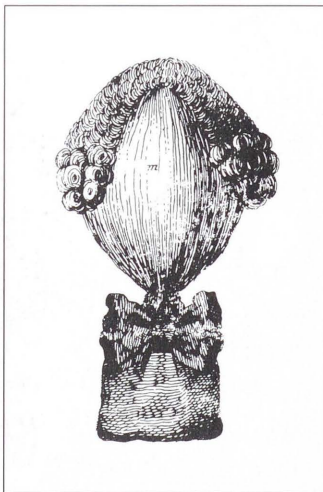
Obwohl eine Vielzahl der im höfischen Milieu ausgebildeten Kleidungsformen und Accessoires mit den üblichen ständischen Modifizierungen längst in alle Schichten Eingang gefunden hatten, kam es im Umfeld der Französischen Revolution zu einer Fokussierung bestimmter Kleidungsstücke als Symbole der alten Ordnung. Vor allen anderen war dies die Kniehose, frz. *culotte*, die vor dem Hintergrund des revolutionären »Sans-Culotte« (ohne Kniehosen) in langen Arbeitshosen gleichsam zum negativen Leitmotiv der Französischen Revolution wurde. Hinzu kamen die Perücke als Inbegriff einer die Natur verdrängenden Mode, der Dreispitz als Attribut des Höflings und aufwendige Schuhschnallen, deren Funktion als Verschluss längst hinter die ständische Zeichenhaftigkeit eines Schmuckstückes zurückgetreten war.

PERÜCKE In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die offene Lockenperücke zum Statussymbol des Mannes. Ihre prächtigsten Ausformungen erlebte sie in den offiziellen Staatsperücken des französischen Hofes. Bei unbedeutenderen Anlässen und an kleineren Höfen wurden einfachere Ausführungen getragen. Die hochwertigsten Perücken waren aus Menschenhaar, vorzugsweise Frauenhaar, einfachere aus Ross- und Ziegenhaar bis hin zu Schafwolle. Ein eigener Berufsstand, die Perückenmacher, besorgten ihre Herstellung und Pflege¹.

Die ausgestellte Perücke stammt nach einer nicht mehr überprüfbaren Mitteilung des Nürnberger Händlers, von dem sie 1879 für das Museum erworben wurde,

aus dem Besitz Herzog Friedrichs II. von Gotha (1676–1732) (Abb. 14). Auf einem bandverstärkten Seidennetz, der sog. Montur, die dem Kopf wie eine Haube aufsaß, sind aus blondem Menschenhaar mit einem geringen Rosshaaranteil gefertigte Haartressen befestigt. Das mit einer Schnur im Nacken befestigte Haarteil ist nicht mehr in seiner ursprünglichen Montierung erhalten. Möglicherweise handelt es sich um eine spätere Zutat.

Als Johann Heinrich Zedlers Universallexikon 1741 die »Parucke« als »unentbehrliches Stück einer anständigen Kleidung« beschrieb, hatte sie sich längst bei beiden Geschlechtern und in den bürgerlichen Schichten durchgesetzt. Auf die offene Allongeperücke folgten kleinere Lockenperücken mit zusammengebundenem Nackenhaar. Als es zu Beginn des Jahrhunderts aufkam, die Perücken mit Weizen- oder Stärkemehl weiß zu pudern, war auch dies zunächst ein Privileg des Adels, das jedoch rasche Verbreitung erfuhr. Entsprechend kritisierte das in seinem aufklärerisch-enzyklopädischen Ansatz der Perücke erwartungsgemäß ablehnend gegenüberstehende Universallexikon die Pudermode, mit der »jährlich eine



recht unverantwortliche Menge des besten Weizens verthan« wurde. Gleichzeitig wurden geringerwertige Alternativen zu dem als Nahrungsmittel für modische Zwecke heftig kritisierten Mehl vorgestellt, u.a. pulverisiertes Moos, weiß verbranntes Knochenmehl und zerriebener Pfeifenton².

Nachdem all diese Mittel nicht nur die Perücke färbten, sondern zugleich die Kleidung verunreinigten und schädigten, erwies sich die Beutelperücke nicht nur als modische, sondern auch als praktische Neuheit (Abb. 15). Die lange Nackenpartie umhüllte ein Beutel aus schwarzer Seide, in dem die gepuderten Haare auf dem Rücken auflagen. Dekorative Schleifen und Bänder machten ihn rasch zum begehrten Modeartikel, von dem sich jedoch aufgrund des aggressiven

Inhaltes nur wenige Exemplare erhalten haben (Abb. 16). Auch die schwarze Seide dieses Beutels, der 1899 als Geschenk eines Münchner Kunstmalers in das Germanische Nationalmuseum gelangte, ist infolge der Verunreinigung durch den Haarpuder brüchig und stark zerstört.

Obwohl die Perücke von Anfang an nicht nur Zustimmung fand, übernahm die Kritik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend die Argumente des bürgerlich-aufgeklärten Diskurses. Auf den Vorwurf der Verschwendung von Mehl als Haarpuder wurde bereits hingewiesen. Zum gleichen Thema bemerkte Johann Samuel Halle 1762 in seinem »Perukenmacher«: »Der Puder ist eine Erfindung aus dem Fache der überflüssigen Dinge, und nur die Mode hat ihn überall naturalisieren können«. Als preußische Soldaten 1756 bei dem sächsischen Minister Brühl 1500 Perücken entdeckten, soll Friedrich der Große ausgerufen haben: »Wieviel Perücken für einen Mann ohne Kopf« – wenn nicht der Wahrheit entsprechend, so doch eine den aufgeklärten Monarchen treffende Anekdote³. Mit der Warnung vor Haarausfall und Unsauberkeit kamen verstärkt hygienische Motive hinzu.

15) Beutelperücke, aus: Garsault, Die Paruckenmacherkunst, 1768



16) Haarbeutel, um 1770

In der Französischen Revolution wurden Perücke und Zopf, respektive der Verzicht darauf, zum demonstrativen politischen Akt: Bei seiner Flucht von der Hohen Carlsschule in Stuttgart und deren akademischem Regiment schnitt sich der 23-jährige Maler Joseph Anton Koch 1791 bei Straßburg auf der Rheinbrücke, nach einer anderen Darstellung bei einer Rede im Straßburger Jakobinerclub, den in der Carlschule vorgeschriebenen Zopf ab und schickte ihn seinen ehemaligen Lehrern als Zeichen des Protests⁴.

DREISPITZ Wie Kniehose und Perücke war auch der an drei Seiten aufgekrempelte Männerhut im 18. Jahrhundert in allen Schichten verbreitet (Abb. 17). Es entsprach seiner fast das ganze Jahrhundert hindurch relativ konstanten Grundform, wenn Johann Georg Krünitz in seiner »Oekonomischen Encyclopädie« 1789 unter dem Stichwort Hut anmerkte, dass es »seit langer Zeit« üblich war, »den Rand des



17) Dreispitz, um 1770

Hutes an drei Orten in die Höhe zu schlagen, und ihm dadurch eine dreieckige Gestalt zu geben«⁵. Die Bezeichnung Dreispitz lässt sich dagegen erst in Abgrenzung zum englischen »runden Hut«, dem späteren Zylinder, und zum militärischen Zweispitz nachweisen, die die traditionellen Dreiecksformen in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allmählich verdrängten⁶.

Zum Symbol der Royalisten wurde der Dreispitz in der Französischen Revolution, als ihm die Jakobiner die rote Freiheitsmütze, Volksvertreter, revolutionsnahe, aber auch modische Bürger den »runden Hut« entgegensetzten. Bei der Einberufung der Generalstände nach Versailles am 6. Mai 1789 galt noch die höfische Kleiderordnung, die für die Vertreter des Dritten Standes zum schwarzen Tuchanzug den Dreispitz vorschrieb. Im Oktober 1789 wurden die königlichen Bekleidungs-vorschriften abgeschafft, so dass der runde Hut nunmehr als Abzeichen des Bürgers auch in die Volksvertretung Eingang fand⁷.

SCHUHSCHNALLEN Seit der 2. Hälfte 17. Jahrhundert verbanden dekorative Schnallen die am Schuh beidseitig des Rists angebrachten Verschlusslaschen. Wie zuvor Gold- und Silberspitzen an den in ähnlicher Funktion eingesetzten »Schuhrosen«⁸ waren die als Prestigeobjekt aus Edelmetall mit und ohne Schmucksteine gefertigten Schuhschnallen von Anfang an in Kleider- und Luxusordnungen reglementiert. Wie ein Schmuckstück waren sie abnehmbar und an verschiedenen Schuhen zu befestigen. Formen und bevorzugte Materialien der Schnallen wechselten mit der Mode, die zwischen 1760 und 1790 ihren Höhepunkt erreichte. Da alte, aus der Mode gekommene Schnallen beim Kauf neuer in Zahlung gegeben werden konnten, stammen die meisten erhaltenen Schuhschnallen aus dieser Endphase⁹. Gleichzeitig ist ihre Behandlung als bewegliches Schmuckstück der Grund dafür, dass den meisten Schnallenschuhen der namensgebende Dekor abhanden gekommen ist, während die Schnallen selbst wiederum überwiegend isoliert, teilweise in den originalen Etuis, überlebt haben.

Die großen gewölbten Silberschnallen lassen sich anhand der Stadtbeschaumarke »N« als Arbeit eines Nürnberger Silberschmiedes zwischen 1793 und 1797 bestimmen (Abb. 18). Damit gehören auch sie in die Endphase der traditionellen Hofmode, in der die Schnallen nicht nur größer wurden, sondern aufgrund dieser Größe auch eine markante, dem Fuß folgende Wölbung erhielten. Der für seine Satiren auf die feine englische Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts bekannte Autor Richard Sheridan charakterisierte diese Entwicklung mit den Worten, dass ehemals die Schuhschnallen eine Vorrichtung waren, den Schuh am Fuß zu halten, nunmehr aber der Schuh keine andere Bestimmung mehr hätte als die Schnalle zu halten¹⁰. In dem passgerechten Lederetui mit Seidenfutter wurden die Schnallen aufbewahrt, wenn sie nicht in Gebrauch waren. Auch diese Behältnisse kamen vermehrt im späteren 18. Jahrhundert auf, häufig mit zusätzlichem Platz für Hosenschnallen, so dass der modische Mann die Wahl zwischen mehreren Schnallen treffen konnte.

Während die bürgerliche Mode des 19. Jahrhunderts bewusst auf den ehemals höfischen Schnallenschmuck verzichtete, kehrten sie mit großer Prachtentfaltung in zahlreichen Trachten wieder (Abb. 19). Auffällig groß und wiederum deutlich gewölbt waren die Schnallen der überdies durch mehrreihige Silberketten, Zierknöpfe, vergoldete Hemdspangen und Mantelschließen außergewöhnlich schmuckfreudigen Frauentrachten aus dem Alten Land bei Hamburg¹¹. Die breiten, fast quadratischen Platten aus vergoldetem Silberblech sind vom bogigen Rand eingerückt mit einer Filigranauflage mit eingesetzten Silberplättchen und Buckelformen versehen. Ein Eisendorn diente der Befestigung. Die überwiegend aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Filigranschnallen wurden von dem in Buxte-

18) Schuhschnallen im Original-etui, 1793/97

19) Schuhschnallen einer Frauentracht aus dem Alten Land, 1840



20) Schuhschnallen einer
Diplomatenuniform, vor 1914

hude ansässigen Goldschmied Ludewig Christopher I Mügge gefertigt. Mit Preisen von 30 bis 60 Mark pro Paar, die damit dreimal so hoch waren wie für die einfacheren Mönnerschuhschnallen, erwiesen sie sich nicht nur dank ihres repräsentativen Aussehens, sondern ganz konkret auch durch die hohen Anschaffungskosten als Prestigeobjekt einer nunmehr bäuerlichen Standeskleidung.



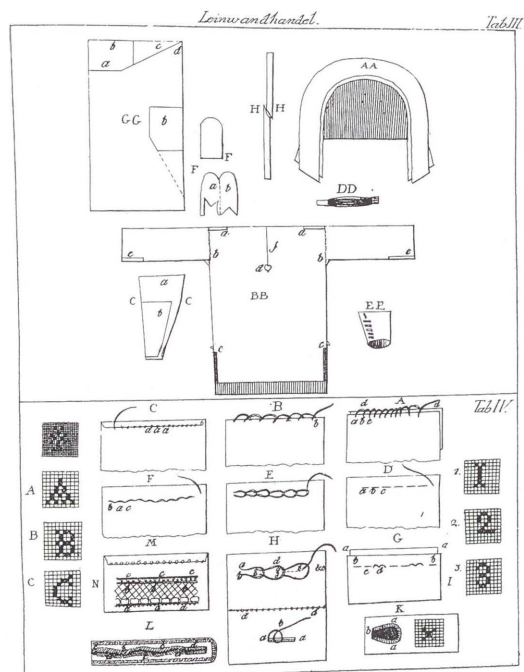
Als hierarchisches Attribut höfischer Kleidung überlebten Schuhschnallen in den Galauniformen der Hof- und Staatsbeamten bis ins 20. Jahrhundert (Abb. 20). Bis zum Ende des Kaiserreiches waren sie die für offizielle Anlässe vorgeschriebene Kleidung. Die neubarocken Schnallen aus Gelbmetallguss gehörten zur Uniform eines deutschen Diplomaten¹².

WEISSE WÄSCHE Neben einzelnen Kleidungsstücken und Accessoires wurde die Reinheit der sichtbar getragenen Wäsche im 18. Jahrhundert zum schichtenübergreifenden Statussymbol. Zunächst gehörten saubere Hemden, Strümpfe, Ziertücher und Manschetten bei Hof zum Reglement standesbewussten Verhaltens. Gegen Ende des Jahrhunderts ist allgemein ein deutlicher Anstieg der vorhandenen Wäschemengen sowie eine zunehmende Differenzierung hinsichtlich Qualität und Ausführung zu erkennen, ohne dass freilich der Luxus des Adels nur annähernd erreicht wurde¹³.

Diese Entwicklung macht das weiße Männerhemd zu einem Leitmotiv der Kleidungskultur des 18. Jahrhunderts¹⁴. Adelige Träger wechselten ihre Hemden bis zu dreimal am Tage, der französische König noch öfter, um in einer Zeit, in der das Waschen des Körpers als gesundheitsschädlich galt, dem prestigeträchtigen Gebot der Sauberkeit zu genügen. Konkrete Zahlen nennt eine Aufstellung des Mannheimer Hofes für Kurfürstin Elisabeth Auguste von 1779, nach der in einem Zeitraum von vier Wochen 36 Taghemden und 57 Nachthemden zur Reinigung anfielen¹⁵. Am Ende des Ancien Régime verband sich mit dem weißen Hemd auch für Bürger und wohlhabende Bauern vermehrt die Vorstellung von Reinlichkeit und Wohlleben, die sie durch eine entsprechende Kleidung ihrer Dienstboten selbst an die Unterschichten weitergaben. »Gute Hausmütter befördern bey dieser Klasse ihrer Hausgenossen gern das Bestreben nach Reinlichkeit, ... wenn sie... den Geschmack an guter, reinlicher, und anständiger Wäsche einführen«, bemerkte ein häuslicher Ratgeber 1778¹⁶. Auch in ländlichen Inventaren nahmen die Hemdenbestände zu, was auf eine Orientierung an städtischen Normen schließen lässt, während der Pfarrer Friedrich August Köhler 1790 anlässlich einer Reise durch die Schwäbische Alb den auffallenden Stolz hervorhob, den er bei ledigen Bauernmädchen über ihre weißen, spitzenbesetzten Hemden beobachtete¹⁷.

Über Aussehen und Materialien der Hemden informieren zeitgenössische Lexika und Schneidertraktate, die sowohl die zu verwendenden Stoffe benannten als auch Schnittmuster und Verarbeitungshinweise enthielten. Das 1771 veröffentlichte

Werk »L'Art de la Lingère« (Die Kunst der Wäsche) des französischen Enzyklopädisten François Alexandre Pierre de Garsault erschien 1788 unter dem Titel »Der Leinwandhandel« in deutscher Übersetzung von Johann Samuel Halle. 1789 war in der »Oeconomischen Encyclopädie« des Johann Georg Krünitz unter dem Stichwort »Hemd« eine gleichfalls an de Garsault orientierte Abhandlung zu finden¹⁸. Für »Mannshemden« blieb ein rechteckiger Grundschnitt mit gerade eingesetzten Ärmeln und Vorderschlitz bis ins 19. Jahrhundert relativ konstant (Abb. 21). Varianten beschränkten sich im allgemeinen auf die sichtbaren Teile wie Manschetten, Kragen und Jabots, die häufig aus feineren Leinenqualitäten gearbeitet waren als das übrige Hemd. Die besten Hemden besaßen Besätze aus Rüschen und Spitzen, die man meist nur leicht annähte, da sie als Zutaten »von Werthe« vor der Wäsche abgetrennt werden sollten, wie es die einschlägige Literatur empfahl¹⁹.



21) Schnittmuster für ein Männerhemd, aus: J.S. Halle, *Der Leinwandhandel*, 1788

—1 Rolf Walther: *Über den Umgang mit Perücken und Perückenmachern*. Aus dem Alltag der Mode im 18. Jahrhundert. In: *Waffen- und Kostümkunde* 20, 1978, S. 19–32, 73–94; 21, 1979, S. 121–133. – Jedding-Gesterling 1988, S. 111–118. —2 Zedler, Bd. 29, 1741, Sp. 1092 (Parucke), 1170 (Puder, Haarpulver). —3 Jedding-Gesterling 1988, S. 124, 128. —4 Kat.Ausst. *Joseph Anton Koch 1768–1839*. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1989, S. 10. —5 Krünitz Bd. 27, 1789, S. 152. —6 Kat. Paris 1989, S. 54–57. —7 Ribeiro 1988, S. 45/46. —8 Zander-Seidel 1990, S. 218, 243. —9 June Swann: *Catalogue of Shoe and other Buckles in Northampton Museum*. Northampton 1981, Vorwort (ohne Paginierung). —10 Swann 1981 (1760's–1790's), o.P. —11 Inge Behrmann: *Volkstümlicher Schmuck*. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hamburg 1985, S. 174–175. —12 Thomas Lüttenberg: *Der gestickte Rock – Deutsche Diplomatenuniformen im 19. Jahrhundert*. In: Kat. Krefeld 2002, S. 85–93. —13 Roche 1989, S. 170. – Frey 1997, S. 78/79. —14 Inv.Nr. T 4052, T 4053, T 4054. —15 Petra Hesse: *Die Kleidung am Mannheimer Hof zur Zeit des Kurfürsten Carl Theodor*. In: Kat. Mannheim 1999, S. 111–123, bes. 112. —16 Christian Friedrich Germershausen: *Die Hausmutter in allen ihren Geschäften*, Bd. 3, Leipzig 1779. – Kat. Frankfurt 1988, S. 25. —17 Frey 1997, S. 214/215. —18 Halle, *Leinwandhandel*, 1788. – Krünitz, Bd. 23, 1789, S. 1–9. —19 Halle, *Leinwandhandel*, 1788, S. 61/62.



23) Männerrock (Justaucorps),
um 1695



1700–1800 DER ANZUG

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde der dreiteilige Anzug aus Hose, Jacke (»Rock«) und Weste zur universellen Männerkleidung. Um die Jahrhundertmitte modifizierte der sog. Rheingrafenanzug zum letzten Mal das ältere Schema mit taillenkurzem Wams und weiter Oberschenkelhose. Für die 1660er und 70er Jahre wird in französischen und englischen Modeberichten erstmals der einschneidend empfundene Wechsel zur halblangen Oberkleidung aus Rock und Weste greifbar, während verstärkt auf den Markt drängende Modegrafiken und die Übernahme des neuen Schemas in den Militäruniformen dem dreiteiligen Anzug aus knielangem, tailliertem Justaucorps, Weste und Kniehose eine rasche Verbreitung sicherten (Abb. 22)¹.



22) Herr im modischen Anzug,
Kostümstich von
Henri Bonnard, 1684

JUSTAUCORPS UND WESTE Da sich aus dem 17. Jahrhundert nur wenige originale Zeugnisse selbst der Oberschichtlichen Kleidung erhalten haben, kommt einem 1879 zusammen mit der Perücke T 1661a im Nürnberger Kunsthandel erworbenen Ensemble aus Justaucorps und Weste besondere Bedeutung zu (Abb. 23, 24). Nach einer verlorenen Notiz stammen die Kleidungsstücke aus dem Besitz des damals 20jährigen Herzog Friedrich II. von Gotha (1676–1732) und haben sich, wenn man der biografischen Zuordnung Glauben schenken darf, als Erinnerungsstücke an eine glücklich überstandene Schussverletzung erhalten, die der junge Herzog 1695 in dieser Kleidung erlitt. Zwei etwa 2 cm große Löcher oberhalb des fünften Knopfes von oben in den rechten Vorderteilen von Rock und Weste gelten dafür als Beweis².

Charakteristisch für den Justaucorps bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts sind die vorne noch nicht zurückgeschnittenen Schöße, die breiten Ärmelaufschläge, die tiefe, durch nur wenige geschlossene Knöpfe betonte Taille und der kragenlose Halsausschnitt. Die vertikalen Tascheneinschnitte begegnen auf Modestichen bis in die 1690er Jahre als Alternative zu gleichzeitigen Lösungen mit waagerechten Taschen. Die versteiften, rockartig abstehenden Schoßteile blieben

24) Weste, um 1695



bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts ein artifizielles Detail der höfischen Mode. Beherrschender Dekor des rostroten Mischgewebes aus Wolle und Seide sind die entlang der Verschlusskanten, auf den dazu parallel eingeschnittenen Taschen, an den Ärmelaufschlägen und am Rückenschlitz in Längs- und Querrichtung aufgesetzten, abwechselnd gold- und silberfarbenen Metallborten und die mit Metallfäden übersponnenen Knöpfe. Der Wollanteil des Stoffes ist aber auch der Grund dafür, dass der Rock weit stärker geschädigt ist als seidene und damit Mottenfraß gegenüber unempfindliche Männerröcke des 18. Jahrhunderts.

Wie der Justaucorps besitzt auch die dazugehörige, ärmel- und kragenlose Weste aus wohl französischem Seidengewebe eine deutliche Taillenmarkierung. Das zartfarbene florale Streumuster auf hellblauem Grund, dessen Metallanteile silberne Reflexe bilden, steht in wirkungsvollem Kontrast zu dem unifarbenen Rock. Anders als bei den jüngeren Westen der nebenstehenden Vitrine sind Rücken und Vorderteile aus dem gleichen Stoff gearbeitet. Die ausgestellten Schoßteile bilden wie beim Justaucorps seitlich und in der hinteren Mitte Schlitze, durch die links der Degen geführt wurde. Zur Entlastung des Gewichts der Waffe sind die Seitenschlitze im unteren Bereich zusammengenäht. Von den vielen Knöpfen der Weste wurden wiederum nur wenige in Taillenhöhe geschlossen. Über der Brust blieben das darunter getragene Hemd und die dekorative Halsbinde sichtbar. Die untersten 13 Knopflöcher sind blind gearbeitet.

HABIT À LA FRANÇAISE In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Männerrock der französischen Mode zunehmend schmal und körpernah: Aus dem »Justaucorps« wurde der »Habit à la française«, der wie jener in deutschen Texten als »Rock« erscheint (Abb. 25, 26). Die vorderen Schöße waren nun weit zurückgeschnitten, »um den Gang der Person frey zu machen, und den Werth der Mannheit in sein volles Licht zu setzen«, wie Joh. Samuel Halle 1788 die »neueste



Berliner Mode« spöttisch kommentierte. Zur aktuellen schmalen Silhouette vermerkte die deutsche Schneiderlehre: »Die Zeit hat die seidne Watte, so die Schöße ehemals steif erhielt, abgeschafft, da man jetzt den Schoß schlaff lässt, damit er vom Sitzen nicht in Unordnung gerathe und Falten bekommt«³. Das extrem schmal gewordene Rückenteil ließ die seitlichen Taschen weit nach hinten rutschen. Ein Stehkragen, der in den folgenden Jahren noch höher werden sollte, bildete den Halsabschluss. Da das Schließen des engen Rockes nicht mehr möglich war, lagen der dichten Knopfreihe rechts keine Knopflöcher mehr gegenüber. Dazu vermerkte Halle 1788: »Man öffnet keine Knopflöcher am Rocke, um denselben durch das Zuknöpfen nicht aus der fallenden Lage zu bringen«⁴.

Die Stickereien des Habit nahmen im wesentlichen die gleichen Stellen ein wie der Bortenschmuck des Justaucorps. Allgemein ist trotz einer großen Detailvielfalt der Stickmuster, für die Frankreich mit Lyon und Italien mit Mailand und Venedig führend waren, eine zunehmende Standardisierung zu beobachten. Aus fast geometrischen Schmuckleisten, in die in regelmäßigen Abständen rechteckige Felder eingefügt sind, wachsen einseitig Blüten- und Blattzweige hervor. Die neben Seidenfäden reiche Verwendung von Pailletten spricht ebenso wie das Streifenmuster des Oberstoffes für eine Entstehung um 1790. »Die Staatskleider sind die, so auf Seidenzeugen...und dergleichen gestickt werden«, erläuterte Halle in seiner »Schneiderkunst« und macht damit noch einmal die gesellschaftlich herausgehobene Stellung der bestickten Röcke deutlich, über die ihre hohe Präsenz in den Museen nicht hinwegtäuschen darf⁵.



26) Männerrock (*Habit à la française*), um 1790

FRACK Gegenüber den bestickten Staatskleidern galt der englische Frack als informelle Kleidung. Vom »Habit« unterschied er sich durch seine größere Weite, die das Knöpfen über der Brust gestattete. Anstelle des Stehkragens besaß er Revers und einen Umlegekragen. Die Vorderschöße variierten je nach Mode in Länge, Breite und in der Linienführung des Rückschnittes, der wie beim Habit schräg, bogig oder kantig sein konnte. Das »Journal des Luxus und der Moden« empfahl den Frack ausdrücklich als Alltags- und Reisekleidung: »Er ist vermöge seiner Simplicität, knappen Ärmel, Kragen, vielen Taschen, bequemen Zuknöpfens und Anschließens an den Leib, der schicklichste und bequemste Rock zum männlichen Alltags-Leben, Geschäften und Reisen«⁶. Auch Goethe trug die englische Modekleidung aus blauem Frack, Weste, »ledergelben« Kniehosen und Stiefeln, die er zudem in der Romanfigur des jungen Werther verewigte, auf seinen Reisen nach Italien und in die Schweiz, wie überhaupt dem Reisen als bürgerlichem Natur- und Bildungserlebnis eine wesentliche Rolle bei der Akzeptanz einer vom höfischen Reglement unabhängigen, »informellen« Kleidung zugekommen sein dürfte⁷.

Ein grün-schwarz gestreifter, doppelreihiger Frack vertritt den neuen Typus der Männerkleidung in der Ausstellung (Abb. 27). Der stark taillierte Rücken mit den weit nach hinten gerückten Seitentaschen erinnert an den Habit. Das Muster und die Faserkombination des glänzenden Obermaterials erlaubt dessen Bestimmung

als »Satinade« oder »Sa(r)tin«⁸, wie die gestreiften Mischgewebe aus Seide, Leinen und Baumwolle zeitgenössisch genannt wurden⁸. Bis hin zu den überzogenen Knöpfen ist der Zuschnitt sorgfältig auf den Verlauf der Streifen abgestimmt. Der heute deutlich abgemilderte Kontrast von ehemals leuchtendem Grün und tiefem Schwarz lässt jedoch die ursprüngliche Farbwirkung nur noch eingeschränkt wahrnehmen.

KNIEHOSE Eine deutliche Ambivalenz zwischen politischer Zeichenhaftigkeit und tatsächlichem Gebrauch ist für die Kniehose festzustellen. Bis ins frühe 19. Jahrhundert konnten sie weder die langen, der Arbeitskleidung entlehnten Hosen der revolutionären Sans-Culottes, noch die modisch engen Pantalons der 1790er



27) Männerrock (Frack),
um 1790/95

Jahre verdrängen. Als Belege sind nicht nur Modeillustrationen und zahlreiche Bildnisse anzuführen, darunter selbst Revolutionäre wie Robespierres in Frack, gepudelter Perücke, Kniehose und Schnallenschuhen, sondern auch die in die gesellschaftlichen Unterschichten führenden Kleidungsbeschreibungen steckbrieflich gesuchter Männer, bei denen Kniehose und lange Hosen ebenfalls über die Jahrhundertwende hinaus nebeneinander anzutreffen sind⁹.

Bis zum ersten nennenswerten Auftreten langer Hosen im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts trugen Männer aller sozialen Schichten Hosen, deren Beine unter dem Knie endeten und dort an einem Querbund durch Bänder, Knöpfe oder – ständisch signifikant – mit einer Zierschnalle geschlossen wurden. Vorne wurden die Hosen durch eine geknöpfte »Klappe«, auf französische »pont« oder »bavaroise« genannt, geschlossen, indem drei am oberen Rand der Klappe angebrachte Knopflöcher mit den dafür am Hosenbund befestigten Knöpfen zusammengeführt wurden (Abb. 28)¹⁰. Die weite, üblicherweise vom halblangen Rock verdeckte Gesäßpartie gab auch dann noch Bewegungsfreiheit, als die modischen Hosen gegen Ende des Jahrhunderts vorne immer enger wurden und – wie rund 200 Jahre später knappe Jeans – die Kritik mancher Beobachter herausforderten: »Kurze indezente Gilets,



unanständige Beinkleider ohne Taschen für Geld und Uhr – dies ist die jetzige unbequeme Modetracht. Der junge Herr von gutem Ton, in diese Kleidung eingezwängt, ist nicht imstande das Knie krumm zumachen oder sich zu setzen. Wie fängt er's nur an? Mit einem Sprunge setzt er sich, mit einem Sprunge steht er wieder auf: sonst würde der Zeuch platzen«¹¹.

Während sich in den Museen erneut weit überproportional Seidenhosen als Bestandteil von Hofanzügen und Hofuniformen erhalten

28) Kniehose mit geknöpfter »Klappe«, um 1790/1800

haben, kamen als »Hosenzeuge« vor allem eine Vielfalt an Wollstoffen, Leinen, im späteren 18. Jahrhundert auch preiswerte Baumwollgewebe zur Verarbeitung. Weit verbreitet waren in allen Schichten lederne Kniehosen, so dass ihnen auch Garsault und mit ihm der deutsche Übersetzer seines Werkes ein eigenes Kapitel widmete, das ihre lange Haltbarkeit hervorhob: »Ueberhaupt sind die ledern Hosen von einem vortrefflichen Gebrauche, und wann das Leder wohl ausgesucht und gut beschaffen ist, so siehet man, so zu sagen, nicht das Ende davon, aber wenn sie einige Zeit lang getragen werden, sind keine einzigen davon befreyet, fettig und glänzend zu werden, welches ihnen ein schmutziges Aussehen giebt, das unausstehlig ist«¹².

Nachdem mit der Antikenmode der 1790er Jahre lange, eng anliegende Pantalons als modische Alternative zur nun meist als »kurze Hose« bezeichneten Kniehose aufkamen, verschwand diese in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nahezu vollständig aus der Tageskleidung. Danach überlebte die Kniehose nur noch in Hof- und Ziviluniformen sowie in zahlreichen Trachten des 19. Jahr-

hunderts, so dass die in der Französischen Revolution noch vorwiegend theoretisch vollzogene Trennung zwischen höfischer Culotte und langer bürgerlicher Hose erst jetzt in die Praxis umgesetzt wurde.

Dennoch ist der verbreiteten Meinung zu widersprechen, dass »in fast allen Regionaltrachten, wie sie sich nach 1800 selbständig herausbildeten, ... die Männerkostüme mit der Kniehose des 18. Jahrhunderts ausgestattet (sind)« und diese somit »zur Grundform der männlichen ländlichen Kleidung« wurde¹³. Allein die am Ende des 19. Jahrhunderts von Oskar Kling im Auftrag des Germanischen Nationalmuseums zusammengetragene Trachtensammlung besaß mehrere Männertrachten mit Pantalons, von denen sich leider keine komplette Figurine erhalten hat¹⁴. Weiter fanden modische Pantalons schon frühzeitig in die sonntägliche Kleidung auf dem Lande und selbst in die Alltagskleidung der unteren Schichten Eingang, wie es Caspar Dillys Silhouettenbilder Artländer Bauernfamilien aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ebenso belegen wie Steckbriefe, mit denen 1812 nach einem Fruchthüter mit langen leinenen Hosen und im gleichen Jahr nach dem »Musikanten-Hanneschen« gefahndet wurde, der »lange gelblederne Hosen« trug¹⁵.

—1 Esmond S. de Beer: *King Charles II's own Fashion: An Episode in Anglo-French Relations 1666–1670*. In: *Journal of the Warburg Institute* 2, 1938/39, S. 105–115. – Zur Privilegierung des Pariser Druckhauses Bonnard für Modigrafiken Roche 1989, Abb. 9, 10. —2 Kat. Nürnberg 1998, Nr. 93 (mit weiterer Literatur). —3 Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 72. —4 Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 72. —5 Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 36–37. —6 Zitiert nach Kat. Bremen 1984, S. 37. —7 Martha Bringemeier: *Wandel der Mode im Zeitalter der Aufklärung*. In: Bringemeier 1980, S. 111–173, bes. 121. —8 »Satinade: Satin rayé soie et lin ou soie et coton, étoffe très faible et très légère pour robes«, nach Gilberte Vrignaud: *Vêtue et parure en France au dix-huitième siècle*. Paris 1995, S. 125. – Kat. Bremen 1984, S. 37. – Selheim, Bd. 1, 1994, S. 124–125. —9 Ribeiro 1988, Taf. 2. – Seidenspinner 1991, S. 185–215, bes. 196–199. —10 Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 34–35. —11 *Journal des Luxus und der Moden* 1789, nach Swoboda 1993, S. 649. —12 Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 44. —13 Ingeborg Weber-Kellermann: *Von den »culottes« des Rokoko zum modernen Beinkleid*. In: *Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur* 11, 1988, S. 15–20, bes. 19. —14 Helm 1932, Nr. 4, 57, 71, 118, 154, 218, 219, 228, 240. —15 Ottenjann 1984. – Ottenjann 1998, S. 195–198, bes. 196–197. – Seidenspinner 1991, S. 188, 196.



29) Vier Herrenwesten, 18. Jahrhundert



Die Weste ergänzte Rock und Hose zum »vollständigen Kleid« des Mannes. In der ständischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts wechselten Materialien und Ausführungen je nach Anlass und gesellschaftlicher Zugehörigkeit des Trägers. In den Kostümsammlungen hingegen dominieren bestickte oder webgemusterte Seidenwesten, die wie die entsprechenden Röcke als Teile einer französisch geprägten Modekleidung des 18. Jahrhunderts oder mit höfischen Galaanzügen des frühen 19. Jahrhunderts in die Museen gelangten.

Die Bedeutung der Weste im Gesamtbild der Männerkleidung nahm zu, als der darüber getragene Rock in der zweiten Jahrhunderthälfte immer enger wurde und über der Brust nicht mehr zu schließen war. In Ergänzung des »Habit« wurden die Vorderteile als Schauflächen mit Stickereien, Webmustern und Schmuckknöpfen versehen. Für den verdeckten Rücken verwendete man dagegen »ein Zeug von geringerem Werth«, meist ein farblich angeglichenes, einfaches Leinen (*Abb. 29*)¹.

Mit der um 1695 zum Justaucorps getragenen Weste (*Abb. 24*) versammelt die Ausstellung fünf modische Westen aus einen Zeitraum von hundert Jahren. Am auffälligsten ist die Verkürzung der ehemals knielangen Weste mit weiten Schößen über die in Hüfthöhe endenden Formen der Jahrhundertmitte bis zum taillenkurzen Gilet. Die am Ende des 17. Jahrhunderts trotz blind ausgeführter Knopflöcher noch unbeschnittenen Vorderschöße verloren ihre Knopfleisten, wurden abgeschrägt, verkürzt und schließlich aufgegeben. Mit den langen Schößen verschwand auch deren Versteifung, so dass sie den modisch schmalen Fall des Rockes nicht behinderten.

Bis auf die Weste des ausgehenden 17. Jahrhunderts und das rund hundert Jahre jüngere Gilet besitzen die Westen im Rücken einen variablen Schnürverschluss, der eine Anpassung an die Maße des Trägers erlaubte. Die originalen Schnürlitzen, zeitgenössisch »Nesteln« genannt, haben sich bei keiner der drei Westen erhalten². Zumindest bei den für die Ausstellung ausgewählten Stücken zeigen die mit Faden umstochenen Schnürlöcher keine vergleichbar deutlichen Gebrauchsspuren und Ausrisse wie die entsprechenden Vorrichtungen weiblicher Mieder, was auf gerin-

gere Spannungen schließen lässt. Bei der roten Weste wurde der Schnürverschluss zu einem unbekannten Zeitpunkt nachträglich zugenäht, so dass das für die Präsentation eingezogene Band die ehemalige Schnürung nur noch in Erinnerung ruft.

Während sich bestickte Herrenwesten des späteren 18. Jahrhunderts in großer Zahl erhalten haben, sind bis zur Jahrhundertmitte entstandene Stücke wesentlich seltener. Bei der dekorativen Ausgestaltung stehen sich in der Frühzeit Web- und Stickmuster noch etwa gleichwertig gegenüber. In beiden Techniken dominieren wellig aufsteigende Blüten- und Blattranken mit eingestreuten Zweigen und Sträußen. Die Stickereien der roten Weste konzentrieren sich auf Vorderschöße, Taschenkappen und die vorderen Kanten, von denen ausgehend zartes Rankenwerk die Vorderteile überzieht (Abb. 30). Auch wenn figürliche Motive fehlen, zeigen die parallel geführten Wellenbänder in Verbindung mit Spiralranken, spitz gerollten Lanzettblättern und Fruchtständen deutliche Anklänge an den chinesischen Geschmack der Zeit.

Parallele Ranken, denen aus großen dreiblättrigen Blüten mit goldenen Fruchtständen bunte Blumen entwachsen, kennzeichnen auch das Webmuster der zweiten, hellgrundigen Weste aus der Mitte des 18. Jahrhunderts³. Ohne Betonung be-



30) Stickerei einer Herrenweste, um 1750

stimmter Partien überzieht der Dekor gleichmäßig die sichtbaren Vorderteile und die Hinterschöße. Die goldübersponnenen Knöpfe und die mit goldfarbenen Metallfäden umstochenen Knopflöcher waren nicht nur zusätzlicher Schmuck, sondern verwiesen als Standeszeichen auch auf den Rang ihres sicherlich höfischen Trägers⁴.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurden die Schöße der in der Taille noch stark überschnittenen Westen kürzer und verloren ihren fast rockartigen Charakter⁵. Die Stickereien hatten entlang der Vorderkanten, auf Schößen, Taschenpatten und Knöpfen den Platz gefunden, an dem sie unter dem offenen Rock am besten zur Geltung kamen. Nach französischer Mode war der »volle Anzug für solidere Män-

ner« bis ins ausgehende 18. Jahrhundert »ohne reich gestickte Veste mit weißem Fond« nicht zu denken. Das »Journal des Luxus und der Moden« ließ seine Lesern zudem wissen, dass französische Seidengilets mehr als dreimal gewaschen werden konnten, ohne Schaden zu nehmen⁶.

Auch wenn das Ergebnis einer solchen Behandlung dahingestellt sein mag, lassen derartige Äußerungen grundsätzlich auf das im ausgehenden 18. Jahrhundert wachsende Bedürfnis nach einer weniger zeremoniellen, unkomplizierteren Kleidung schließen. Es begünstigte das Aufkommen vielfältiger »Westenzeuge« aus Leinen und Baumwolle, unter denen besonders bedruckte Baumwollgewebe, die sog. Kattune, in allen Schichten zum preiswerten Modestoff avancierten. Ihre Muster ahmten



31) Bedruckte Herrenweste, Musterdetail, um 1790

die vielfältigen Stickmuster im Stoffdruck nach (Abb. 31). Anders als in der Frühzeit des Kattundrucks, als die zu bedruckenden Rohbaumwollgewebe teuer aus Indien eingeführt werden mussten, kamen nun englische, Schweizer und vor allem inländische Baumwollgewebe zum Einsatz: »Aus diesen deutschen Produkten werden die gemeinen Cattune bereitet, die sich für Hauskleidungen der feinern und für den Putz der gröbern Stände schicken. Die Fracht ward weniger theuer und nun strotzten Leute in Cattunjacken, die sie vorher nur an anderen bewundert hatten«⁷. In ganz Europa entstanden Baumwolldruckereien, deren Zentren hierzulande neben Süddeutschland mit Augsburg vor allem in Hamburg und Bremen lagen.

Robert Forrer, von dem das Germanische Nationalmuseum das im Muster der bestickten Herrenweste T 1715 nahestehende, violett bedruckte Gilet 1898 erwarb, stellte dieses in seinem im gleichen Jahr erschienen Werk »Die Kunst des Zeugdrucks« als »wahrscheinlich Hamburger Fabrikat« vor⁸. Als Material wurde dort irrigerweise Leinen angegeben. Es ist nicht bekannt, ob Forrer bezüglich der Herkunft des Stoffdruckes über konkrete Kenntnisse verfügte, die er dem Leser jedoch nicht mitteilte. Denkbar wäre eine Zuordnung des Westenlattuns nach Hamburg aber auch aufgrund des vorliegenden Violettdruckes auf hellem Grund, wie er in Warenlisten des 18. Jahrhunderts als Merkmal Hamburger Kattune greifbar wird⁹.

In der Kostümgeschichte werden die kurzen, mit einem Stehkragen versehenen Westen des ausgehenden 18. Jahrhunderts meist als Gilet bezeichnet. Tatsächlich löste in der französischen Modesprache die Bezeichnung Gilet um 1770 das ältere »Veste« ab. Im Gegensatz zur Weste, die in der Frühzeit auch langärmelig sein konnte, bezeichnete Gilet ausschließlich ärmellose Unterjacken¹⁰. Die Form des Kragens und das Vorhandensein von Schoßteilen spielte dagegen keine Rolle. Somit entspricht die später in der deutschen Fachterminologie erfolgte Eingrenzung von Gilet auf taillenkurze Westen mit Stehkragen nicht ganz der historischen Bedeutung des Wortes.

HALBFABRIKATE Die große Nachfrage nach modischen Stickereiwesten, deren Ausführung Spezialkenntnisse und entsprechende betriebliche Organisationen erforderte, begünstigte den Vertrieb der bestickten Vorderteile als Halbfabrikate.

Fertig bestickt wurden die für eine Weste erforderlichen Vorderteile, Schöße mit Taschenpatten und Knopfbezüge, für Gilets auch mit Stehkragen und ohne Schöße, auf rechteckigen Coupons angeboten (*Abb. 32*). Die Aufgabe des Schneiders war es nur noch, die einzelnen Partien zuzuschneiden, mit den Rückenteilen aus Leinen zu verbinden und abzufüttern. In der Geschichte der Kleidung bildeten solcherart aus vorgefertigten Halbfabrikaten hergestellte Westen eine wichtige Vorstufe zur Konfektionskleidung, die erst im 19. Jahrhundert auf breiter Grundlage zur Verfügung stand¹¹.

International führende Zentren für die Stickereien waren auch hier Mailand, Venedig, in Frankreich die Seidenstadt Lyon, so dass sich der Salzburger Händler Joseph Tirinanzi der berühmten Provenienz seiner Waren rühmte, als er 1786 »nebst seinen bekannten Lyoner seidenen Waaren, allerley ... reiche und gestickte Westen« inserierte¹². 1780 warb der Aachener Stickereifabrikant Aloisius Perger für »Kleider für Herren auf Tuch und sonstigen Stoffen, Westen von Drap d'or und Drap d'argent, wie auch auf Seiden mit Gold, Silber, Steinen und Perlen gestickt«. Auch aus der Schweiz kamen vorgefertigte Teile für seidengestickte Westen¹³. Ob es sich um fertige Westen oder um Halbfabrikate handelte, als 1814 aus einem Dorf-laden im Oldenburgischen der Diebstahl von »50 bis 70 Stück Westen« angezeigt wurde, muss ungewiss bleiben¹⁴. Eine fertige Weste sowie ein noch nicht ausgearbeitetes Halbfabrikat verzeichnete möglicherweise ein Nachlassinventar aus dem unterfränkischen Frickenhausen von 1816 unter dem Posten: »1 Seitenzeügene Westen 1 Angenete dto«¹⁵.

Der Vertrieb von Luxusgütern im Bereich der Kleidung erreichte im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht mehr allein die Oberschichten. Aus Gründen der Wirtschaftsförderung sollte sehr bewusst auch die einfache Bevölkerung daran teilhaben, zumal wenn es sich um Waren handelte, die im eigenen Land hergestellt wurden. Gleichwohl ließ sich bei der Auswertung von 278 zwischen 1750 und 1850 erstellten Nachlassinventaren zur ländlichen Kleidung in Unterfranken für die Zeit vor 1800 lediglich eine bestickte Seidenweste nachweisen¹⁶. Eine noch im März 1818 auf Beschluss der Bauernschaften im niedersächsischen Amt Diepholz erlassene Kleiderordnung nannte unter den Kleidungsstücken, die »als unnützen Staat gänzlich wegfallen sollten und müssten« als Punkt 5 »seidene und gestickte Westen«¹⁷.



32) Halbfabrikat einer Herrenweste, um 1780

—1 Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 33. —2 Selheim 1994, Bd. 1, S. 336. —3 Inv.Nr. T 4778. —4 Zu goldenen Knopflöchern: Halle, *Schneiderhandwerk*, 1788, S. 36–37. —5 Inv.Nr. T 1715. —6 Svoboda 1993, S. 651. —7 Jonas Ludwig von Hess: *Hamburg, topographisch, politisch und historisch beschrieben*, Bd. 3, Hamburg 1811, zitiert nach: Johannes Hugo Koch: *Mit Model, Krapp und Indigo*. Hamburg, 1984, S. 52. —8 Robert Forrer: *Die Kunst des Zeugdrucks*. Straßburg 1898, Taf. LIX. —9 Selheim 1994, Bd. 1, S. 158–159. —10 Svoboda 1993, S. 650–651. —Pierre Arizzoli-Clémentel: *Gilets Brodés, modèles du XVIIIe*. Musée des Tissus, Lyon. Paris 1993. —11 Deneke 1987, S. 68–73, bes. 68. —12 Svoboda 1993, S. 649–650. —13 Braunschweigische Anzeigen 1780, 1778, zitiert nach Deneke 1987, S. 72. —14 Hermann Kaiser: *Steckbriefe als Quelle zur Erforschung ländlichen Kleidungsverhaltens*. In: Ottenjann 1985, S. 81–92, bes. 88. —15 Knüttel 1983, S. 84. —16 »1 genehete seitene Veste« (Kitzingen 1796), vgl. Knüttel 1983, S. 84. —17 Liselotte Constanze Eisenbarth: *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700*. Göttingen 1962, S. 14. – Ottenjann 1984, S. 30.



39) Stahlreifenkrinoline, um 1865

1700–1900 REIFROCK UND KRINOLINE

Reifröcke bestimmten seit dem späten 15. Jahrhundert die modische Frauenkleidung. Erstmals sind mit Reifen versteifte Röcke am spanischen Hof nachzuweisen. Im 16. und frühen 17. Jahrhundert fand die spanische Mode an den meisten europäischen Höfen und mit geringer Verzögerung bei den städtischen Oberschichten Eingang. Schon damals bediente man sich für die formgebenden Unterröcke und Polster »standhafter« Materialien wie Filz, Baumwolle oder Werg, mit denen Röcke versteift und Polster gefüllt wurden. In den spanischen »Verdugado«, der im deutschen Sprachraum verballhornt als »Fortugall« erscheint, waren Reifen aus Rohr, Metall- oder Fischbein eingearbeitet¹.

Nach den vorübergehend schmaleren Silhouetten des 17. Jahrhunderts setzten sich ausladende Röcke mit stützenden Unterkonstruktionen erneut im 18. Jahrhundert und nach kurzer Unterbrechung noch einmal im 19. Jahrhundert durch. Die zeitgenössische Terminologie fand dafür beschreibende bis karikierende Namen wie Fischbeinrock, großer und kleiner Reif- oder Reifenrock, Springrock, Panier (frz. Korb), Hans, Steifrock, Commode, Poschen und Buffanten. Im 19. Jahrhundert gaben Krinoline, Turnüre, Cul de Paris, französischer oder falscher Steiß den Röcken die modische Form.

REIFRÖCKE DES 18. JAHRHUNDERTS Die Wiederbelebung des Reifrockes im 18. Jahrhundert war, wie viele andere Modeerscheinungen, kein zeitlich exakt benennbares Ereignis, sondern eine allmähliche Entwicklung. Schon 1670 schilderte ein Reisebericht aus Genua »vornehme Damen in schrecklich überdimensionierten Reifröcken aus Fischbein, die um die Taille gelegt so breit sind, wie man mit beiden Händen reichen kann und die darüber getragenen Röcke so breit wie lang erscheinen lassen«. 1694 erwähnte John Dunton's »Ladies Dictionary« für England den modischen Missbrauch übergroßer Reifröcke, und auch in Frankreich und Deutschland wird man keine größeren Verzögerungen annehmen müssen². Im Leipziger »Frauenzimmerlexikon« von 1715 ist unter dem Stichwort »Reifen-Rock« zu lesen: »Ist ein insgemein von roher Leinwand mit Stricken oder

Fisch-Bein-Reiffen weit ausgespannter und ausgedehnter kurtzer Unter-Rock, den das Frauenzimmer nach ietziger Mode, um ihrer Taille dadurch ein Ansehen zu machen, unter die anderen Röcke zu ziehen pflleget. Die Erfindung solcher Röcke ist wohl denen Spaniern zuzuschreiben«³. 1714 und 1717 erschienen in Meißen weitere Abhandlungen über die »Reiffen-Röcke«, u.a. mit dem für eine Datierung aufschlussreichen Hinweis, daß die Damen noch vor zehn bis zwölf Jahren statt der



33) Sog. Große Reifröcke,
um 1760

neuen Reifröcke ein halbes Schock dicker Unterröcke getragen hätten, um eine »subtile« Hüfte zu haben⁴. 1722 investierten die Niederlande eine erhebliche Summe »zur Unterstützung der zu Ostfriesland gebildeten Gesellschaft des Walfischfangs, da der Handel sich wegen des außerordentlichen Bedarfs des Fischbeins zu den Reifröcken der Frauen täglich vorteilhafter erweist«⁵.

Gleichwohl ranken sich um die Entstehung der Reifröcke zahlreiche Anekdoten. Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit sind nicht zuletzt aufgrund der exakten Datierungen angebracht, die hier zumeist mit den neuen Kleidungsformen verbunden werden. Die wohl am häufigsten zitierte Version schreibt das Aufkommen des Reifrockes im Jahre 1710 der Schwangerschaft einer Mätresse bei Hof zu, die ihren Zustand mit dem ausladenden Stützrock kaschieren wollte⁶. Eine andere Erklärung bemüht zwei beleibte Damen, die in einem heißen Sommer 1718 den Reifrock dazu nutzten, die wärmenden Stoffhüllen ihrer Kleider von Unterleib und Beinen fern zu halten⁷. Die Entstehungslegende der heimlichen Schwangerschaft kehrt in einer Schrift von 1757 wieder, wenn der Autor vermerkt, daß er mit allen Männern »des allgemeinen Glaubens (sei), daß die Erfindung der Reifenröcke, Hänse, Bügel und Reifen billig einem solchen Frauenzimmer zuzuschreiben sey, welches ihren begangenen Fehler hat bedecken wollen. Ich glaube sogar, daß die Erfinderinn von nicht geringem Herkommen gewesen seyn mag...«⁸. Auf das Ende der Reifrockmo-

de in den 1790er Jahren verweist unter anderem ein Eintrag in Krünitz' Encyklopädie von 1813, demnach die Reifröcke »seit etwa 20 Jahren aber ganz aus der Mode gekommen sind, ausgenommen daß sie hier und da an den Höfen bey feyerlichen Gelegenheiten noch getragen wurden«⁹.

Der formale Wandel, dem die Reifröcke des 18. Jahrhunderts unterworfen waren, führte von schmalen Kegeln und kuppelartigen Silhouetten zu seitlich breit ausladenden Gestellen mit ovalem Grundriß. Ihre größten Ausmaße erreichten sie in der höfischen Galakleidung. Gleichzeitig setzten sich in der weniger zeremoniellen und in der bürgerlichen Kleidung kürzere Reifröcke und Hüftgestelle durch, so daß sich das Verhältnis von langen querovalen Röcken und kürzeren mit moderatem Umfang weniger als zeitliche Abfolge denn als anlassbedingtes Nebeneinander darstellt.

Zeitgenössische Quellen unterschieden zwischen großen und kleinen Reifröcken. Der »große Reifenrock« war nahezu bodenlang und bestand aus »ohngefähr« vier nach unten größer werdenden elliptischen Reifen¹⁰. Über den Hüften waren zur Unterstützung des Oberkleides je zwei weitere Halbreifen, die sog. Bügel, angebracht (Abb.

33). Die einzelnen Reifen wurden in Halbröcke aus Leinen, Wolle oder Seide eingnäht oder durch Bänder verbunden. Als »großer Reifrock« wäre demnach auch ein extrem schmaler, aus drei Vollreifen zwischen blaugrünem Leinen gebildeter Stützrock in der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums anzusprechen, der aufgrund seiner Dimensionen der Galakleidung eines sehr jungen Mädchens oder aber einer Modepuppe zuzuordnen ist.

Die knielangen »kleinen Reifenröcke« waren nur zwischen zwei Vollreifen ausgespannt (Abb. 34). Der obere Reifen war auch hier beidseitig mit stützenden Bügeln versehen. Die Bezeichnung »Springrock« für den kürzeren und somit auch leichteren Reifrock mag darauf hinweisen, daß er der Trägerin freiere Bewegungen erlaubte. In bestimmten Gegenden wurde der kleine Reifrock auch »Hans« genannt¹¹.

Als Alternative zum kleinen Reifrock werden sog. Poschen greifbar, »eine Art von steifen runden Taschen, die mit einem Band von beyden Seiten um die Hüften eines Frauenzimmers gebunden werden, und statt eines kleinen Reifrocks dienen« (Abb. 35)¹². Der von frz. poche = Tasche abgeleitete Name verweist auf die praktische Nutzung der allseitig mit Leinen bezogenen Hüftstützen, die von oben durch einen Eingriff zugänglich waren. Wie dieser Gebrauch ausgesehen haben kann, schilderte Caroline de la Motte Fouqué 1829 in Erinnerung an die Kleidung ihrer Mutter: »Die Robe ronde, sehr faltenreich, fiel über sogenannte Posches, zwey an beyden Seiten über Fischbein gespannte Behältnisse oder Taschen von Leinwand, in welchen Handschuhe, Schnupftuch, Tabatiere, Nadelkissen, Etuis, Flacon u.s.w. bequem nebeneinander Platz fanden«¹³. Wie beim kleinen Reifrock wird auch auf die größere Bequemlichkeit der halbrunden Gestelle hingewiesen, deren authentischer Gebrauch in modekritischen und erotischen Darstellungen überliefert ist

34) Kleiner Reifrock, um 1760



35) Sog. Poschen, um 1770



36) J.F. von Goetz, Frau bei der Toilette, aus: Darstellung der menschlichen Charaktere und Gestalten, 1784

(Abb. 36). Auf ihnen ist zu erkennen, dass unter den Stützröcken ein langes Hemd oder weitere Unterröcke getragen wurden. Da Unterhosen für Frauen noch nicht üblich waren, diente beides, zumal im Winter, auch als Schutz vor Kälte.

Obwohl Reifröcke zu allen Zeiten über überschichtliche Trägerinnen in die Mode Eingang fanden, gehörten sie bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu jenen Kleidungsstücken, die in städtischen und landesherrlichen Kleiderordnungen für Angehörige der Unterschichten verboten werden mussten. Einer Nürnberger Dienstbotenordnung von 1741 zufolge sollte es »keiner Magd erlaubt seyn, einen Reif-Rock anzulegen«¹⁴. 1745 untersagte die siebenstufige Kleiderordnung von Schwäbisch Hall den Frauen aller Stände, daß sie sich zum sonn- und festtäglichen Kirchgang »so weiter und ohnförmiger Reiff-Röcke bedienen«¹⁵. Ebenso verbot die kurfürstlich-sächsische Kleiderordnung von 1750 Dienstboten das Tragen von Fischbeinröcken, so dass im darauffolgenden Jahr in Dresden zwei Dienstmädchen »wegen des Tragens eines Fischbeinrockes« vor die städtischen Kleidungsrichter geladen wurden¹⁶. Auf eine möglicherweise erlaubte Alternative der »gemeinen Leute« zum Fischbeinrock verwies Zedlers »Universallexikon« 1735, indem diese statt Fischbein »Bast, Stroh und dergleichen« in die Unterröcke einnähten¹⁷.

Die Herstellung der Reifröcke erfolgte durch spezialisierte Schneider, wohl überwiegend Frauen¹⁸. Die zuvor mit einem Leinenbezug versehenen Rohr- oder Fischbeinreifen wurden mit horizontalen Stoffbahnen oder vertikalen Bändern verbunden. Diese flexible Verbindung verursachte nicht nur ein Kokett zwischen Bedecken und Enthüllen einsetzbares Wippen des Reifrockes in der Bewegung, das ihn und seine Trägerinnen zum Ziel moralisierender Traktate werden ließ. Es ermöglichte weiter das Zusammendrücken der biegsamen Reifen beim Sitzen oder wenn, wie in vielen Karikaturen und satirischen Texten thematisiert, nicht genügend Raum zur Verfügung stand. Auch nach Gebrauch sanken die Stützröcke dank der nach oben kleiner werdenden Reifen in sich zusammen, so dass sie, wie es eine zur vorbildlichen Anschauung in Johann Bernhard Basedows »Elementarbuch für die Jugend und für ihre Lehrer und Freunde in gesitteten Ständen« von 1770 aufgenommene Illustration zeigt, zur schmalen Ellipse fixiert aufbewahrt wurden (Abb. 37, 38).

K R I N O L I N E N Mit der sog. Krinoline (frz. *le crin* = Rosshaar) erlebte der Reifrock im 19. Jahrhundert eine modische Wiedergeburt. Seit den 1820er Jahren gewann die Frauenkleidung mit wattierten Saumbesätzen, weiten Röcken und gestärkten Unterröcken an Volumen. 1839 konnte das »Journal des Dames« von den neuen, in Paris erfundenen »Bauschunterkleidern« berichten, die dank eines mit Rosshaar versteiften Gewebes Stärkemittel überflüssig machten und zudem leichter und geschmeidiger seien als gestärkte Baumwollröcke. Noch im gleichen Jahr kamen weiße, schwarze, für den Winter wattierte Rosshaar- oder »Crinolineröcke« auf den Markt. Im September 1855 meldete die in Stuttgart erscheinende »Allgemeine Muster-Zeitung«, dass die »Crinolin's ... anfangen, eines unserer unentbehrlichsten Kleidungsstücke zu werden«¹⁹.

Um den modischen Damenkleidern die gewünschte Form zu geben, experimentierte man mit »Steif-Röcken« mit Fischbein- und Eisenreifen, aber auch mit aufblasbaren Gummischläuchen. Als zukunftssträchtige Neuerung begann um 1860 die industrielle Fertigung von Stahlreifen-Krinolinen, die ohne schwere verbindende Gewebe auskamen und ihren Siegeszug vor allem wegen des erheblich verminderten Gewichts antraten (Abb. 39, S. 44). Die schmalen, dicht mit Baumwollbändchen umwickelten Reifen wurden mit vertikalen Schnüren einzeln oder in Gruppen zusammengeknüpft. Eine andere Art der Verbindung waren Bandstreifen.

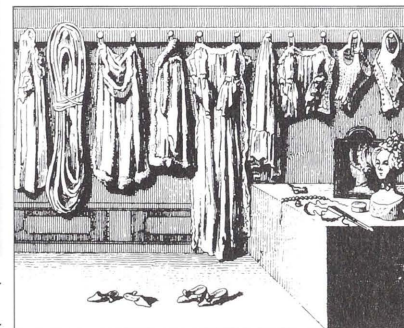
Die Herstellung der leichten Stahlreifenkrinolinen zeigt bemerkenswerte zeitliche Parallelen mit der Anwendung von Ganz- oder Halbröhren aus Stahl in der Schirmproduktion. Auch dort verwendete man zuvor für das Gestänge Fischbein- und Rohrstangen, die die Schirme schwer und unhandlich machten. Auf der Weltausstellung in London 1851 wurden die neuen leichten Schirmgestelle erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt²⁰.

In den 1860er Jahren war die englische Firma Thomson mit Betrieben in London, New York, Paris, Brüssel und Annaberg der größte Hersteller von Stahlreifenkrinolinen. Allein in dem Londoner Werk waren mehr als 1000 Frauen beschäftigt, die



täglich zwischen 3000 und 4000 Krinolinen produzierten. Die Filiale im sächsischen Annaberg lieferte in zwölf Jahren über 9 Millionen Krinolinen, während Modezeitschriften die potentiellen Abnehmerinnen behutsam an die industrielle Versorgung heranführten. Sie betonten, daß die neue »Crinoline, der Jupon, eigentlich kein Gegenstand zur Selbstanfertigung für die Abonentinnen ist, daß aber die Industrie darauf bedacht ist, dieses Fundament der weiblichen Toilette zu vervollkommen«²¹. Unter diesen Voraussetzungen setzte die Stahlreifenkrinoline erstmals eine für weite Schichten gültige Massenmode in Gang, deren Durchsetzungskraft an frühen Fotografien ebenso ablesbar wird wie an einer Fülle von Karikaturen und Streitschriften gegen die trotz ihrer Verbreitung von vielen als unnatürlich und überflüssig empfundenen Unterröcke²².

37) Großer Reifrock, zusammengelegt, um 1760



38) Daniel Chodowiecki, Frauengarderobe, um 1770, links zusammengelegter Reifrock



40) Turnüre, um 1880/85

Wie der Reifrock des 18. Jahrhunderts veränderte auch die Krinoline im Laufe der Jahre ihre Form. Nach den kuppelartigen Gestellen der Jahrhundertmitte flachte die vordere Linie nach 1860 zunehmend ab, während sich markante Ausladungen auf die rückwärtige Rockpartie konzentrierten. Modejournale sprachen nun vom »Keilrock«. Entsprechend verzichtete man im oberen Bereich der Krinoline auf Vollreifen. Eine Schrägstellung der unteren Reifen bewirkte einen schleppenartigen Effekt. Gleichzeitig erforderten die kürzer werdenden Tages- und Straßenkleider, die sog. Promenadenkostüme, kürzere Krinolinen, so dass nebeneinander unterschiedliche Längen angeboten wurden²³.

Schließlich führte der eingeleitete Trend zum rückwärts betonten Rock in den späten 1860er Jahren zur Aufgabe der vollrunden Krinoline. Die neuen, nur noch hinten durch Reifen, Rüschen oder Kissen ausgewölbten Stützröcke nannten sich Halbkrinoline, Crinolette und Turnüre (Abb. 40). Wie bereits im 18. Jahrhundert kamen Kissen und Polster hinzu, die als Cul de Paris und Französischer Steiß die Modeszene des ausgehenden 19. Jahrhunderts beherrschten²⁴.

-
- 1 Janet Arnold: *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. Leeds 1988, S. 194–200. — Zander-Seidel 1990, S. 95–96.
 — 2 Waugh 1954, S. 34, 50. — 3 Corvinus 1715, Sp. 1599. — 4 Eleonora Charlotta Leucorande: »Eines Galanten und gelehrten Frauenzimmers Gutachten, Von zwey curieuser Leute Sentiment über die Contusch- und Reiffen-Röcke«. Meissen 1714. — Leucorande 1717. — ter Meer 1929, S. 294. — 5 Zitiert nach Koch-Mertens 2000, S. 296. — 6 Kat. Frankfurt 1988, S. 44. — 7 Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu: *Se vêtir aus XVIIIe siècle*. Paris 1996, S. 19.
 — 8 Reinhard 1757, S. 76ff. — 9 Krünitz, Bd. 122, 1813, S. 73 (Reifrock). — 10 Reinhard 1757, S. 32–33. — 11 Reinhard 1757, S. 74–75. — Walther Mitzka: *Schlesisches Wörterbuch*. Bd. 1, Berlin 1963, S. 487. — 12 Johann Karl Gottfried Jacobsson: *Technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen Künste*, Bd. 3, Berlin 1783, S. 383. — Kat. Frankfurt 1988, S. 47–48. — Kat. Mannheim 1999, Nr. 2.7.70. — 13 Motte Fouqué 1988, S. 10.
 — 14 *Ordnung die Ehehalten und Dienstbothen betreffend*. Nürnberg 1741, S. 26. — 15 *Neu aufgerichtete Kleider= Ordnung des Heil. Reichs=Stadt Hall in Schwaben*. 1745 (zit. nach Reprint Stadtarchiv Schwäbisch Hall 1999) — 16 L. Bartsch: *Sächsische Kleiderordnungen aus der Zeit von 1450–1750*. Annaberg 1883/83, S. 22–23. — 17 Zedler 1735, Bd. 9, Sp. 992 (Fisch-Bein-Rock). — 18 Kat. Frankfurt 1988, S. 45. — 19 *Allgemeine Muster-Zeitung*, 15. September 1855, nach Kat. Frankfurt 1988, S. 119. — 20 A. Varron: *Die Entwicklung der Schirmfabrikation*. In: *Ciba-Rundschau* Nr. 52, November 1941, S. 1910–1914. — 21 *Der Bazar*, 1862, nach Kat. Frankfurt 1988, S. 120–21. — Waugh 1954, S. 166. — 22 Jutta Beder: *Die Krinoline im Spiegel von Modekarikaturen*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 34, 1992, S. 71–84. — 23 *Die Modenwelt*, 2. Jahrg., 15. März 1867, S. 91. — 24 Kat. Frankfurt 1988, S. 128–134.

1700–1800 DIE GESCHNÜRTE FRAU

Ein markanten Gegensatz zu den ausladenden Reifröcken bildeten die eng geschnürte Oberteile des 18. Jahrhunderts. Ihre Aufgabe war es, die Frau in der Taille so schmal wie möglich erscheinen zu lassen und gleichzeitig den Busen nach oben zu pressen. Mit Schaudern vermerkten die Zeitgenossen, »dass es die allerlächerlichste Figur mache, wenn ein Mädgen wie ein Rock-Stecken oder anatomierter Hering aussehe«¹.

Geschnürte Mieder wurden als Unter- und Oberkleidung getragen. Ein festliches Damenkleid des späten 18. Jahrhunderts, bei dem sich nur der Rock und der darüber getragene Manteau erhalten haben, erlaubt einen ungewohnten Blick auf das eingearbeitete Schnürmieder, nachdem dieses üblicherweise unter einem Einsatz, dem sog. »Vorsteck-Latz« verborgen blieb (Abb. 41, 42). Zeitgenössische Lexika beschrieben den in der Kostümkunde »Stecker« genannten Einsatz als »ein oben breites, und unten schmal zulaufendes Bruststück von Gold, Silber, Spitzen, Flor oder Band, auch wohl mit bunter Seide auf vielerlei Faßon gestickt, gewirkt, oder genäht, welches das Frauenzimmer vorn über die Schnürbrust anzustecken pflegt«². Es gab aber auch einseitig an das Vorderteil angeschnittene Übertritte, die die darunter liegenden, meist mit versteifenden Fischbeinstäben versehenen Schnürkanten der Vorderteile überdeckten.

Auf oft widersprüchliche, einander in der Bedeutung überschneidende Bezeichnungen des 18. Jahrhunderts für geschnürte Oberteile machte bereits Bernward Denke in einem die einschlägige Literatur sorgfältig auswertenden Aufsatz aufmerksam³. Während die vollständig mit Fischbeinstäben ausgesteiften Mieder nahezu durchgängig als »Schnürbrust«, »Schnürleib« oder »Schnürmieder« bezeichnet wurden, sind für weniger ausgesteifte Oberteile mit und ohne Ärmel Namen wie Mieder, Leib(chen), Corset oder Camisol anzutreffen. Auch die in zwei Linzer Schnittmusterbüchern von 1713 und 1724 mitgeteilte Differenzierung zwischen dem vorne geschnürten »Frantzösischen Mieder« und dem hinten geschnürten »Englisch Frauen Mieder« wurde keineswegs konsequent gehandhabt, so dass terminologisch häufig nur zwischen vorne geschlossenen und vorne offenen Miedern unterschieden wurde⁴.



41) Damenkleid, um 1780, Rückansicht

42) Damenkleid mit eingearbeitetem
Schnürmieder, um 1780



Den Typus der »Schnürbrust« vertreten in der Ausstellung drei in ihrer Herkunft nicht näher bekannte Mieder aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Abb. 43). 1754 definierte der Arzt Dr. Gottlieb Oelßner diese als »ein aus Leinwand verfertigtes, mit fischbeinernen Stänglein ausgefülltes, durchnehtes, und mit seidenen, leinwandenen oder anderen Zeugen überzogenes Brust-Kleid ohne Ärmel, welches ganz harte und steif, oben weit unten aber enge, und mit herabhängenden so genannten Schuppen oder Schößgen versehen ist. Damit die Weibes-Leute ihre Brust und ihren Leib bis an die Hüfte und Lenden einschliessen, gleichsam harnischen, und vor und hinterwärts, oder auch nur hinterwärts allein mit einer ledernen, zwirnenen oder seidenen Schnure fest zusammenziehen«⁵. Aus Johann Samuel Halles »Schneiderhandwerk« von 1788 ist zudem zu erfahren, dass der »Schnürleib ... unmittelbar über das Hemd angezogen wird«⁶.

Vorne geschlossene Schnürbrüste zeigen meist eine dekorative Ausgestaltung der Brustpartie, die darauf schließen lässt, dass sie unter dem darüber getragenen Kleid sichtbar blieb. Bei einem vollständig mit naturfarbenem Leinen bezogenen Mieder bilden aufgesetzte, mittig zu regelmäßigen Bündeln zusammengefasste grüne Seidenkordeln eine Art Zierschnürung⁷. Auch die Nahtlinien der einzelnen Formstücke des einschließlich der Träger aus sechzehn Einzelteilen zusammenge-



43) Damenmieder, 18. Jahrhundert

setzten Mieders sind durch grüne Seide hervorgehoben, so dass man es wohl trotz der genannten terminologischen Unschärfen mit den in Gottlieb Siegmund Corvinus' »Frauenzimmerlexikon« von 1717 beschriebenen »Englischen Schnür-Leiber(n), so aus sechzehn Theilen bestehen, und vornher über die Brust mit goldnen, silbernen oder seidenen Litzen Schnürweise belegt werden« gleichsetzen kann⁸.

Aufwendiger gestaltet sind Bruststück und »Überzug« einer mit lachsfarbener Seide und Goldstoff bezogenen Schnürbrust (Abb. 44). Die gleichmäßigen Stepplinien zur Fixierung der eingeschobenen Fischbeinstäbe erscheinen auf dem Oberstoff als dekoratives Muster. Die gebogten Besätze des goldfarbenen Bruststeinsatzes und die



44) Schnürbrust, um 1780



Rückansicht



45) Schnürbrust mit Hüftpolstern, um 1790



Rückansicht



zur Anpassung des Mieders an den ausladenden Reifrock erforderlichen »Schuppen oder Schößgen« am unteren Rand übernehmen die konstruktive Struktur.

Auch Frauenmieder mit angearbeiteten Hüftpolstern, wie sie im 19. Jahrhundert bei vielen Trachten zu beobachten sind, haben ihren Ursprung im 18. Jahrhundert (Abb. 45). Das Oberteil, das bereits die Taillenverkürzung der 1790er Jahre aufnimmt, ist einschließlich der nur noch in der vorderen und hinteren Mitte vorhandenen schmalen Schoßteile vollständig mit Stäben ausgesteift. Die Zwischenräume werden von prall gefüllten, am unteren Rand befestigten Hüftpolstern eingenommen, die gegenüber stützenden Kissen zum Umbinden eine weitere Entlastung bedeuteten. Der Brusteinsatz unter der vorderen Schnürung, die für die Ausstellung ergänzt wurde, ist verloren. Als seltenes Beispiel eines originalen Schnürverschlusses hat sich die zusätzliche Rückenschnürung erhalten, da sie wohl nur noch dekorative Funktion besaß.

Die fehlenden Stepplinien, mit denen die Fischbeinstäbe der Schnürbrüste in Position gehalten wurden, lassen ein weiteres Mieder bereits auf den ersten Blick einer weniger rigoros formenden Gruppe geschnürter Oberteile zuordnen (Abb. 46). Die Kombination des spitzenartig mit weißer Seide und stäbchenförmigen Glasperlen bestickten Vorderteiles aus blauer Seide mit einem geschnürten Rücken aus rotem Leinen weist darauf hin, dass beim vollständigen Kleid nur das Vorderteil des Mieders – wohl unter einem Manteau – sichtbar blieb. Die beidseitig einer mittleren Knopfleiste symmetrisch angebrachten Zierbesätze der spitz zulaufenden Brustpartie täuschen einen Vorderverschluss nur vor.

Das Vorderteil eines nahe verwandten Mieders befindet sich unter mehreren Stikereibesätzen eines Damenkleides aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im



47) Vorderteil eines Damenmieders, um 1730, Berlin, Kunstgewerbemuseum

Kunstgewerbemuseum in Berlin (Abb. 47)⁹. Auch hier dürfte der nicht erhaltene Rücken aus einem anderen, einfacheren Material gefertigt gewesen sein. Die mittleren »Verschluss«-Laschen und die Bruststück und trapezförmige Schoßteile rahmenden Bordüren stehen auch in ihrem spitzenartigen Dekor dem Nürnberger Mieder nahe.

Den Reigen der Frauenoberteile beschließt eine Schoßjacke mit halblangen Ärmeln (Abb. 48). Ein eingearbeitetes, nur wenig versteiftes Leinenmieder wird in der vorderen Mitte geschnürt. Der angeschnittene Übertritt, der die Schnürung verdeckt, besitzt auf der freien Seite keine sichtbare Fixierung, so dass ihm – wie bei Liotards Dresdener »Schokoladenmädchen« – möglicherweise eine darüber gebundene Schürze Halt gab (Abb. 67, S. 76). Mit jenem verbinden das Nürnberger Oberteil zudem die breiten, in Falten gelegten Ärmelaufschläge und das glockig geschnittene rückwärtige Schoßteil. Die blaugrundige Seide mit weißem naturalistischem Blütendekor erlaubt eine Datierung um die Jahrhundertmitte.

Terminologisch führt das blau-weiße Oberteil, das durch seine Ärmel die Merkmale eines in Corvinus' Frauenzimmer-Lexikon beschriebenen »Corset« oder »Camisol« erfüllt, noch einmal in den Dschungel historischer Miederbezeichnungen. Dass diese selbst für die damalige Bevölkerung kaum zu systematisieren waren, zeigt die Äußerung des österreichischen Lexikographen und Sprachforschers Jo-



48) Schoßjacke mit Ärmeln,
um 1750



hann Popowitsch (1705–1774), demnach »zu seiner Zeit das Corsetel beinahe überall in einem anderen Verstande genommen wird und dass derjenige, der alle Bedeutungen von Korset und Korsetel untersuchen will, gewisslich einen Hexenprozess auszuarbeiten bekommt«. Dazu machte Popowitsch darauf aufmerksam, dass die Namen des Kleidungsstückes auch nach Material und Trägerschicht differierten, so dass dem »Korsetel« der Städterin aus »leichtem Zeug« die aus Wolltuch gefertigten »Joppen« oder »Juppen« der Bäuerinnen und des »Frauenvolk(es) der Märkte« durchaus entsprachen. Weiter führte er eine Fülle regional in ihrer Bedeutung wechselnder Miederbenennungen an, wie sie ebenso den einschlägigen Lexika zu entnehmen sind¹⁰.

Ungeachtet aller inhaltlichen Aspekte des historischen Disputs um die richtigen Bezeichnungen geschnürter Oberteile des 18. Jahrhunderts macht diese intensiv geführte Diskussion noch einmal die Bedeutung deutlich, die diese Kleidungsstücke schichtenübergreifend besaßen. Ob mit den deutschen Namen »Brust«, »Leib«, »Mieder«, das sich aus mittelhochdeutsch »muoder« = (Mutter-)Leib herleitet, oder mit deren französischen Varianten »Corps«, »Corset« oder »Kamisol« bezeichnet, zeigt sich die den Oberkörper bedeckende Jacke mit und ohne Ärmel als Grundelement der Frauenkleidung. Für die konkrete Ausführung rückten je nach Stand und Anlass modische oder funktionale Aspekte in den Vordergrund. Eine Konstante blieb der Schnürverschluss, der dem durch Schwangerschaften und Stillzeiten immer wieder Veränderungen unterworfenen weiblichen Körper weit besser entsprach als – in der Männerkleidung dominierende – Knöpfungen¹¹. Über konkrete Funktionen hinaus wurde er zum vestimentären Zeichen weiblicher Identität, wenn etwa Schnürbrüste mit rückwärtiger Schnürung als Dekor eine zusätzliche Vorderschnürung vortäuschten. Die ländliche Standeskleidung der »Trachten« übernahm den Schnürverschluss mittels silberner Miederketten mit und ohne anhängende Münzen zudem als prestigeträchtiges Standessymbol.

— 1 Leucorande 1717, nach ter Meer, S. 294. — 2 Krünitz Bd. 65, 1794, S. 596 (»Latz«). — 3 Deneke 1965, S. 14–23.

— 4 Hampel 1960, S. 243–300, bes. 268–270. – Quirinus Reichen, Karin Christie (Bearb.): *Das Schnittmusterbuch des von Salomon Erb. »Livre des Chefs d’Œuvre de la Maîtrise des Tailleurs de Berne, 1730«*. Bern 2000, Kat. Nr. 15. — 5 Gottlieb Oelßner: *Philosophisch-Moralisch- und Medicinische Betrachtung, Ueber mancherley Zur Hoffart und Schönheit hervorgesuchte, schädliche Zwang-Mittel*. Breslau und Leipzig 1754, S. 34, nach Deneke 1965, S. 16.

— 6 Halle, *Schneiderhandwerk* 1788, S. 44. — 7 Inv.Nr. T 1692. — 8 Corvinus 1715, Sp. 1754. — 9 Eva Mühlbacher: *Europäische Stickereien vom Mittelalter bis zum Jugendstil aus der Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Berlin 1995, Nr. 189. — 10 Hampel 1960, S. 284. — 11 Dazu auch Gabriele Mentges: *Von der Schnürung des Frauenleibes. Mieder, Schnürbrüste, Korsetts*. In: Kat. Waldenbuch 1994, S. 77–89.

50) Damenkleid im »griechischen Schnitt«,
um 1800



Innenmieder



Die Mode des ausgehenden 18. Jahrhunderts stellte dem »gekünstelten« Höfling das »natürliche« Menschenbild der bürgerlichen Aufklärung entgegen. Als sinnfällige Zeichen verschwanden – vorübergehend – Reifrock und Schnürbrust, die in zahllosen Traktaten zum Inbegriff einer aus überflüssigen Äußerlichkeiten bestehenden, die menschliche Natur vergewaltigenden Hofmode geworden waren. An ihre Stelle trat »die erneuerte Griechin, vom leichten Gewande umflossen«, die, wie es ein Modebeobachter 1840 rückblickend ironisch formulierte, »aus der Weiberwelt eine große Republik machte«¹.

Die Antikenmode fand ihren Ausdruck in fließenden Kleidern mit hoher Taillenlinie, die man als »griechischen Schnitt« oder »à la Grècque« bezeichnete. Dem markanten Gegenentwurf zum tradierten Kleidungsschema des Rokoko kam 1779 in den antithetischen Radierungen Daniel Chodowieckis für den von Georg Christoph Lichtenberg herausgegebenen »Göttinger Taschenkalender« durchaus bildungspolitischer Anspruch im Sinne eines bürgerlich-aufgeklärten Lesepublikums zu (Abb. 49)². 1801 übernahm das Titelkupfer zum »Journal des Luxus und der Moden« die Lehrbilder und verwandelte sie in Modeillustrationen. Schon 1788 war dort von einer »modernen Tracht im neugriechischen Costume« die Rede, »die so reizend, anständig, schön und einfach ist, dass sie gewiss den allgemeinen Beyfall aller Ihrer schönen Leserinnen erhalten wird«³. Kopfbedeckungen oder »Bordüren à la Grecque«, mit denen beispielsweise ein gesticktes Mäanderband am Saum des Kleides gemeint sein konnte, vervollständigten das modische Bild einer sehr subjektiv gesehenen Antike⁴.

Insgesamt unterlag die Antikenmode einem vielfältigen Wandel der Formen, Stoffe und Dekore, in dem sich vor allem die hohe Taille als Konstante erwies (Abb. 50, 51). Bei dem um 1800 zu datierenden, lachsfarbenen Seidenkleid, dessen schmale,



Natur



Affectation

Chodowiecki, Kupfer

49) Daniel Chodowiecki,
Natürliche und affectierte
Handlungen des Lebens:
»Natur« und »Affectation«,
1779

überlange Ärmel englischem Einfluss zugeordnet wurden, ist ein unmittelbar unter dem Busen geführtes Zugband an die Stelle der ehemals eng geschnürten Taille getreten⁵. In das flache, auch am Halsausschnitt mit einem Durchzug versehene Brustteil, dessen vordere Öffnung die Raffung überspielt, ist als Stütze ein geschnürtes, unter dem Busen liegendes Band eingearbeitet.

Der ungezwungene Fall des Kleides, dessen ebenso schlicht wie dekorativ mit einer dichten Reihe funktionsloser Knöpfe besetzter Rücken in einer Schleppe endet, stand in einem kaum größer anzunehmenden Kontrast zu den über Reifröcken ausgespannten, mehrteiligen Roben des Ancien Régime. Dass einer solchen Interpretation nicht nur heutiges Empfinden zugrunde liegt, sondern die Mode auch den damaligen Trägerinnen ein neues, befreites Körpergefühl vermittelte, belegt ihre Beschreibung durch Caroline de la Motte Fouqué, eine adelige Romanautorin und Salondame, die 1829/30 im Alter von 55 Jahren modische Rückschau hielt: »Kein schnellerer Wechsel lässt sich in dem Herkömmlichen denken, als der war, da man vom Abend zum Morgen die gefeierte Dame des Tages im griechischen Gewande, dicht unter der Brust gegürtet, dessen anschmiegsamer Faltenwurf weich herabfloss, ... einer antiken Statue ähnlich über den unklassischen Boden schreiten sah. Nichts von dem Gekrausten, Gekniffenen und Gebauschten des verflossenen Tages war geblieben. Nur ein Saum fasste unten das Kleid ein, und ganz einfach legte es sich um Brust, Schultern und Nacken herum«⁶. Weiter vermerkte die der ehemals neuen Mode eher kritisch gegenüberstehende, ihre Vorzüge jedoch durchaus schätzende Autorin die positive Wirkung »der einfachen, idealen Tracht« auf die Trägerin, da »Jede in dem kurz gegürteten, lang ausfallenden Kleide größer, ferner durch das Anschmiegen der Falten schlanker« aussah, während »das Naturgemäße jeder einzelnen Persönlichkeit« die gleichförmigen Bewegungsabläufe des Hofzeremoniells ersetzte: »Es war nicht mehr die gleiche Sorge vor Zerknittern, Verschieben und Eindrücken, welche Alle gleich stehen, gehen, sitzen, sich drehen und wenden ließ... Das ganze Wesen der Frauen ward unwillkürlicher, und dadurch, daß sie wirklich viel weniger gezwungen wurden, immer und immer auf das Gerüst des Putzes zurückzukommen, auch wärmer und lebendiger«⁷.

Eine Neuerung gegenüber den blumen- und streifengemusterten Seidenstoffen des 18. Jahrhunderts war überdies der unifarbene Taft des festlichen Kleides, der die klare und strenge Schnittführung unterstrich. Für seine Datierung liefern die 1796 in Mode gekommenen, »in der Mitte kurz über dem Ellenbogen und weiterhin über der Handwurzel zusammengezogene(n) Ärmel« einen zusätzlichen Anhaltspunkt⁸.

Mehr noch als andere Kleider à la Grèce wurden die nach der französischen Bezeichnung für Hemd »Chemise« genannten Kleider aus weißen, transparenten Baumwoll- und Halbseidenstoffen zum Inbegriff der Antikenmode (Abb. 52)⁹. Als besonders in Verbindung mit hautfarbener Unterkleidung so genannte »Nuditätenmode« sollte sie die nackten Körper der griechischen Plastik gleichsam in eine tragbare Kleidung überführen. Dass das Ergebnis jedoch nicht immer so empfunden wurde, belegt eine Fülle spöttischer bis ablehnender Karikaturen und Kom-



51) Damenkleid im
»griechischen Schnitt«,
um 1800, Rückansicht



52) Chemisenkleid, um 1810

mentare. Als Stereotype erscheinen der Windstoß, der die gewichtslosen Kleider ergreift und die Frauen wie nackt dastehen lässt, ebenso wie die unter den korsettlosen Kleidern ungebändigte Körperfülle ihrer weit vom klassischen Schönheitsideal entfernten Trägerinnen¹⁰. Ärzte und Moralisten warnten vor der nach den dünnen Chemisenstoffen benannten »mörderischen Mousselinkrankheit«, die »alljährlich sehr viele Schwestern, und diese gerade in der Blüte ihrer Jahre dahin(raftt)«¹¹.



In zahlreichen Kostümsammlungen erhaltene Chemisenkleider zeigen die mit wechselnden Schnitten bis ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts andauernde Mode auch unter den Realien gut vertreten. Gleichwohl fehlen fast immer nicht nur Informationen, mit welcher Unterkleidung das konkrete Kleid getragen wurde, sondern auch die Unterkleider selbst. Der damit gegebene Abstand eines scheinbar intakt überlieferten Chemisenkleides zu seiner ursprünglichen Wirkung ist nicht zu unterschätzen, nachdem die historischen Quellen sowohl weiße und pastellfarbene Unterkleider und Überwürfe als auch hautfarbene Pantalons denkbar erscheinen lassen. Zu dem Nürnberger Kleid, das mit seinem relativ körpernahen Zuschnitt, den kurzen Puffärmeln, der mäßig langen Schleppe und den Ornamenten der Weißstickerei auf eine Entstehungszeit um 1810



schließen lässt, wurde möglicherweise ein weißes Unterkleid getragen.

Demgegenüber forderte 1795 die Pariser Mode, »höchstens einen, wo möglich gar keinen« Unterrock zu tragen, wie es die in der zeitgenössischen und späteren Kostümliteratur häufig zitierte Madame Tallien 1797 auf einem großen Ball in der Pariser Oper offensichtlich in die Tat umsetzte: »Ihre Beine sind mit einem fleischfarbenen gestrickten seidenen Strumpfe bekleidet, und die Füße bis an die Waden mit rothem Bande eingeflochten«. Das Kleid selbst war »auf der linken Seite bis an die Knie hinaufgeschlungen und mit einer diamantenen Schleife befestigt, so dass es das ganze Bein bis über die Wade dem gierigen Auge Preis giebt«¹².

Zu den äußerst seltenen Sachzeugnissen fleischfarbener Unterkleidung um 1800 gehören strumpfhosenähnliche Pantalons aus elfenbeinfarbenem Seidentrikot im Bayerischen Nationalmuseum in München, die einem Herren zugeordnet werden, jedoch einem Bericht des »Journal des Luxus und der Moden« von 1794 zufolge in dieser Art auch von Damen unter ihrem »Rock vom feinsten Mousseline« getragen wurden. Das Münchner Stadtmuseum bewahrt seidengewirkte Kinderpantalons, die über den Leib hinaufreichten und an den Schultern mit schmalen Trägern gehalten wurden¹³. Diesen Bestand ergänzt eine bislang unveröffentlichte Frauenuntertaille mit langen Ärmeln aus hautfarbenem, mit einer Längsnaht geschlossenen Seidentrikot im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 53). Das kurze, am runden Ausschnitt mit einem Zugband geschlossene Oberteil besaß keinerlei formende Wirkung. Die eingesetzten Ärmel aus heute fragil gewordenem und in seiner Elastizität stark reduziertem Seidentrikot bedeckten die Arme wie eine zweite Haut – ein Effekt, der zeitgenössischen Berichten zufolge mit ähnlichen Mittel erreicht wurde, wie später der »richtige« Sitz hautenger Jeans: »Die Incroyables im

53) Untertaille, um 1800

54) Madame Tallien im Ballkleid, aus: *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode*, Bd. 12, 1797, S. 473

Militär und Civil ... trugen Pantalons von weißem oder leichtgeröthetem Seidentrikot, welche mit den Strümpfen zusammengewoben, den Schein völligen Unbekleidetseyns gewährten ... Das Knappe konnte nicht knapp, das Natürliche nicht natürlich genug ausfallen. Desshalb wurden jene Trikotpantalons feucht angezogen, damit sie sich gewissermaßen mit der Haut des Körpers amalgamierten«¹⁴.

Den Eindruck nackter Arme bei der Frauenuntertaille sollte zweifellos auch das an den unteren Rändern eingewirkte Paar »Armbänder« unterstützen, wie sie Madame Tallien 1797 so aufsehererregend auf bloßer Haut getragen hatte (Abb. 54). Auch bei langen Handschuhen aus Seidentrikot, zeitgenössisch »tricot de Berlin« genannt, zeigen Modeillustrationen häufig armbandartig eingewebte Streifen¹⁵.

Schließlich bedingte die erhöhte Taille der Antikenmode und ihrer Abkömmlinge neue Formen der weiblichen Überkleidung. Zum einen boten Tücher und Schals eine vom Zuschnitt des Kleides unabhängige Lösung. Eine Alternative waren jackenartige Oberteile und Mäntel, deren Taille sich mit denjenigen der darunter getragenen Kleider verkürzte.

Als Mischform zwischen der älteren Schoßjacke (Abb. 48, S. 56) und dem Spenzer zeigt sich ein Oberteil aus weißgrundigem Kattun (Abb. 55). Der fast taillenlange Rücken und der eher konservative Druckstoff, der mit Miniaturbouquets zwischen Vertikalstreifen gewebte Seidenmuster der 1780er Jahre nachempfunden, könnten ein Hinweis darauf sein, dass ein älteres Kleidungsstück im Stil der neuen Mode verändert wurde. Der doppelreihige, von den kurzen Schoßteilen ausgesparte Verschluss erinnert an die hoch ausgeschnittene Vorderpartie des Frack *dégagé* (Abb. 27, S. 35) und an die ihrerseits an der Herrenkleidung orientierte Redingote¹⁶.

Mit dem sog. Spenzer, einer an Vorderteilen und Rücken stark verkürzten, schoßlosen Jacke, hatte sich die weibliche Überkleidung der erhöhten Taillenlinie vollständig angepasst. Nach extrem knappen Oberteilen der Jahrhundertwende nahm ihre Länge im zweiten Jahrzehnt wieder zu, als auch die Taillen der darunter getra-



55) Damenoberteil, um 1790

genen Kleider wieder tiefer angesetzt wurden. »Altdeutsche« Schulterpuffen und überlange Ärmel kamen in Mode, als im Umfeld der Befreiungskriege nationale Töne die modische Antikenbegeisterung überlagerten (Abb. 56).

Modeberichte schrieben die Erfindung des Spenzers dem englischen Lord Spencer zu, der angeblich die Schöße seines Fracks kurzerhand abschnitt, als sie ihn beim Reiten behinderten. Schon eher möchte man dem von Caroline de la Motte Fouqué der populären Anekdote hinzugefügten Kommentar glauben, demnach »die leicht zu erschwingende Bedeckung kein Vorrecht höherer Stände« blieb¹⁷. Zum einen handelte es sich um ein modisches Kleidungsstück mit geringem Mate-



rialverbrauch, was in der Geschichte der Kleidung seit jeher sowohl die Verbreitung als auch die Zulassung und die Verwendung relativ kostspieliger Materialien begünstigte. Zum andern boten mittlerweile preiswerte Baumwollstoffe, Kattune und andere Materialien die Möglichkeit, zu weitaus niedrigeren Preisen ein »anständiges« Kleid zu erwerben, als dies in früheren Jahrhunderten möglich gewesen war¹⁸. Tatsächlich hatte die erhöhte Taille und mit ihr die passende Überkleidung schon bald nach 1800 auch in ländliche Kreise Eingang gefunden. Spencer aus der ersten Jahrhunderthälfte waren auch dabei, als der vom Germanischen Nationalmuseum mit dem Sammeln von Trachten beauftragte Oskar Kling in den 1890er Jahren zusammentrug, was ihm von Händlern und Privatpersonen als alte ländliche Kleidung angeboten wurde (Abb. 191, S. 186).

56) Spencer im
»altdeutschen« Stil, um 1815

—1 *Journal des Luxus und der Moden*, nach Köhle-Hezinger 1993, S. 212. – Hauff 1840, S. 21–22. —2 Kat. Nürnberg 1989, Nr. 52. —3 Jaacks 1982, S. 34–59, Abb. 1. – Bringemeier 1981, S. 86. —4 *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode*, Mai 1797. —5 Das *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode* stellt im Mai 1797 »die neuesten Modetrachten von London« dar, darunter ein Kleid, dessen »Ärmel gehen bis an die Hände und liegen glatt an« (S. 78 und Taf. IV). —6 Motte Fouqué 1988, S. 41. —7 Motte Fouqué 1988, S. 45–46. —8 *Journal des Luxus und der Moden*, 1796 sowie die dazugehörige Beschreibung bei Motte Fouqué 1988, Taf. 21 und S. 45. —9 Vgl. etwa Stoffproben für Chemisen im *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode* 1797–1802. —10 Friedrich Wendel: *Die Mode in der Karikatur*. Dresden 1928, Abb. 70, 81, 85, 90. —11 *Journal des Luxus und der Moden*, Juli 1807, S. 475, zitiert nach Kat. Köln. Köln 1991, S. 24. —12 *Journal des Luxus und der Moden*, 1795, zitiert nach Kat. Frankfurt 1989, S. 524. – *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode* 1797, S. 393, 473. —13 Kat. Frankfurt 1988, S. 81–83 (mit Abb.) —14 Motte Fouqué 1988, S. 52–53. —15 *Journal des dames et des modes*, 1808, S. 29 (»mitaines en tricot des Berlin«). —16 *Journal des Luxus und der Moden*, Dezember 1787, Taf. 33 (Demi-Redingote à l'Anglaise). —17 Motte Fouqué 1988, S. 77. —18 Deneke 1998, S. 199–202.

1800–1900 BÜRGER UND HÖFLING

Der Titel »Bürger und Höfling« kennzeichnet das 19. Jahrhundert als Epoche der Gegensätze. Die bürgerliche Gesellschaft festigte und etablierte sich, ohne die höfische vollständig außer Kraft zu setzen. Während Industrialisierung und Mechanisierung in die Zukunft wiesen, wurde der Blick in die Vergangenheit zu einem zentralen Identifikationsmuster.

DAS BÜRGERLICHE FRAUENBILD Mit Korsett und Reifrock bekannte sich die weibliche Mode des 19. Jahrhunderts erneut zum Leitmotiv der zu Untätigkeit und Unselbständigkeit geschnürten Frau. Nur wenige Jahrzehnte, nachdem die artifizielle Hofmode von einer am »natürlichen« Körper ausgerichteten bürgerlichen Kleidung abgelöst worden war, wartete das Biedermeier mit riesigen Keulenärmeln, schmalen Taillen und an Weite zunehmenden Röcken auf (Abb. 57). Mit geringer Verzögerung prägten die modischen Neuheiten trotz gegenteiliger Beteuerungen späterer Volkstumsideologen auch die sich ausbildenden Trachten – eine Entwicklung, die von Zeitgenossen durchaus wahrgenommen wurde (Abb. 58, 59). In der zweiten Jahrhunderthälfte überformten Krinoline und Turnüre den weiblichen Unterkörper in einer Weise, deren »Künstlichkeit« der ehemaligen Hofkleidung in nichts nachstand. Zu den ausladenden Röcken war erneut eine schmale Taille gefordert, für die sich die Frauen nicht mehr der fischbeinverstärkten Schnürbrust, sondern eines mittlerweile meist industriell gefertigten Korsetts bedienten (Abb. 60).



57) Damenkleid, um 1830

Offenbarte sich in den mit modernsten Mitteln wie leichtem Federstahl und Nähmaschine gefertigten Stahlreifenkrinolinen und Fabrikkorsetts und dem damit erzeugten, in die Vergangenheit gerichteten Frauenbild einer der zahlreichen Widersprüche des 19. Jahrhunderts, folgte eine zunehmend mechanisierte Fertigung von Stoffen und Zubehör ohne Vorbehalte der neuen Zeit. Besonders Baumwolldrucke beschleunigten mit immer neuen Mustern die modische Entwicklung. Die ansprechenden Stoffe waren dank einer mittlerweile intensiven inländischen Produktion



59) »Bauernmädchen aus der
Umgegend von Landshut im
Jahre 1849«, aus: *Fliegende
Blätter*, Bd. IX, Nr. 215, 1849

58) Frauentracht aus Niederbayern,
»Graßlinger Winkel«, um 1800/1905

preiswert und verfügbar. Die aus ihnen gefertigten Kleidungsstücke waren zudem angenehm zu tragen und leicht zu waschen.

Der Mechanisierung webgemusterter Stoffe durch den 1805 erfundenen, in Deutschland erstmals 1816 eingesetzten Jacquardwebstuhl entsprach bei Baumwolldrucken zunächst die Einrichtung von mechanischen Spinnereien und Walzendruckmaschinen. Auch wenn sich deren Einführung regional mit unterschiedlicher Geschwindigkeit vollzog, wird man den Schwerpunkt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ansetzen dürfen. Die mechanische Baumwollweberei folgte hingegen erst mit einer gewissen Verzögerung, nachdem die einfachen leinwandbindigen Grundstoffe zum Teil bis in die 1850er Jahre auf Handwebstühlen in Heimarbeit hergestellt wurden¹.



60) Gesellschaftskleid mit Turnüre, um 1882

AUF DEM WEG ZUR KONFEKTIONSKLEIDUNG Mit den Mechanisierungen im Bereich der Kleidung eng verbunden zeigt sich die Einführung der Konfektionskleidung als eine der weitreichendsten Innovationen des 19. Jahrhunderts. Noch in den ersten Jahrzehnten war das landläufige Angebot an Fertigkleidung mit Westen, Strümpfen, Kopfbedeckungen, Trikothosen, Unterröcken und einfachen Oberteilen recht begrenzt. Dies änderte sich, als durch die erst jetzt in größerem Umfang greifende Gewerbefreiheit das seit dem Mittelalter für das Schneiderhandwerk bestehende Verbot zum Verkauf fertiger Kleider wegfiel; als vereinheitlichte Grundgrößen, wie sie im 18. Jahrhundert zuerst die Uniformschneider der preußischen Armee einführten, auch für den zivilen Bedarf Anwendung fanden, und vor allem mit der Verbreitung der Nähmaschine, wie sie im Anschluss an die Weltausstellung in London 1851 allmählich erfolgte².

Zu den ersten Fertigkleidungen, die über das genannte Angebot hinaus verfügbar waren, gehörten Damenmäntel mit und ohne Ärmel, die als halblange Umhänge über dem Kleid getragen wurden (Abb. 61). Um zu passen, mussten sie nicht in Maßarbeit angefertigt werden. Vielmehr kam es für die Händler darauf an, eine große Auswahl unterschiedlicher Farben, Formen und Dekore vorzuhalten, aus denen die Kundin auswählen konnte. Neueste Forschungen haben gezeigt, dass in Berlin bereits 1827 serienmäßig hergestellte Damenmäntel bei einem einzelnen Händler in einer »Auswahl von mehreren hundert Stück vorrätig« waren³. 1855 konnte sich die Berliner Kaufmannschaft längst über den »ausgebreiteten Ruf« freuen, den man neuerdings mit der Fabrikation fertiger Damenmäntel erreicht habe⁴. In Anzeigen und Modezeitschriften wurden die als Mantelet, Mantille, Mantel, Visite, Paletot, Pelerine und,



61) Damenmantel, um 1850/60

der neuen Herstellungsweise entsprechend, als »Confections« bezeichneten Stücke im In- und Ausland angeboten⁵. Häufig wurde eine zwischen Oberstoff und Futter eingebrachte wärmende Wattierung hervorgehoben, wie sie auch der mit hellen Seidenfransen, dunkelgrünen Samtbesätzen und einem dekorativ gemusterten Ärmelfutter versehene Mantel der Ausstellung besitzt. Es ist anzunehmen, dass er zu den neuen Ladenkollektionen gehörte, doch ist er noch vollständig mit der Hand genäht.

BÜRGER UND HÖFLING Anders als die Kleidung der Frauen erfuhr die Männerkleidung im 19. Jahrhundert eine radikale Umbewertung. Zweifellos weit mehr in der Nachfolge enger, knöchellanger Pantalons, die seit den 1790er Jahren der Antikenmode eine männliche Variante hinzufügten, als die langen Hosen der revolutionären Sans-Culottes aufgreifend, setzte sich zu Beginn des Jahrhunderts die lange Hose in allen Schichten durch. An die Stelle der auch bei Männern durch

Farben, Stoffmuster und modische Extravaganzen geprägten Distinktionssysteme der vorbürgerlichen Gesellschaft trat eine zunehmend einfarbige, dunkle und körperverhüllende Kleidung.

Nach wie vor bildete der dreiteilige Anzug aus Jacke, Hose und Weste die Grundlage der Männerkleidung. In der modisch-städtischen Kleidung überwogen bis zur Jahrhundertmitte Kombinationen mit dunklem Frack oder Gehrock zu hellen oder gemusterten Pantalons. Am unteren Rand der Hosenbeine waren Stege angebracht, die im Schuh oder darüber getragen, ein Hochrutschen der engen Hosenbeine verhinderten (Abb. 183,



62) Brautpaar, Atelierfoto
Ch. M. Bauer, Bamberg-
Lichtenfels, um 1900

S. 178). Selbst bei Hof- und Beamtenuniformen lösten in den 1830er Jahren lange Hosen die Kniehose ab. Sowohl in die modische Kleidung auf dem Lande als auch in die historisierenden Trachten fanden lange Beinkleider Eingang⁶.

Unter den verschiedenen Jackenformen, die für den Herrn nach 1850 mit Jackett, Sakko, Cutaway, Frack und Gehrock möglich wurden, war der dunkle Anzug mit Gehrock die wohl am vielseitigsten einsetzbare Variante. Als offizielle Tageskleidung der Bürger und Geschäftsleute war er ebenso akzeptiert wie zu kleineren festlichen Anlässen, bei denen der Frack nicht zwingend vorgeschrieben war. Für die Mittel- und Unterschichten war er, wie zahlreiche Hochzeitsfotos belegen, das Repräsentationskleid schlechthin, dessen Zugehörigkeit zum Sonntagsstaat nicht zuletzt die volkstümliche Bezeichnung »Bratenrock« erkennen lässt (Abb. 62). »Der einfache, schlichte Bürger, der gar keinen Frack hat, kann in seinen Kreisen zu Taufen, Trauungen, Beerdigungen etc. ruhig im geschlossenen Gehrock erscheinen. Selbst hier in Dresden wurde einer Delegation des Evangelischen Arbeitervereins vom Königlichen Ober-Hofmarschallamt das Erscheinen im Frack zur Gratulationsaudienz bei Sr. Majestät dem Könige nachgelassen«, berichtete die »Europäische Modenzeitung für Herren-Garderoben« im Januar 1901.

Von modischen Details und dem Wechsel zwischen ein- und zweireihiger Knöpfung abgesehen, behielt der Gehrock bis zum Ersten Weltkrieg seine charakteristische halblange Form mit angesetzten Vollschoßen. Je nach Anlass wurde er offen oder geschlossen getragen, wobei die geschlossene Form die korrektere war. Der ausgestellte, mit Hose, Weste und Gehrock in seltener Vollständigkeit erhaltene Anzug wurde wohl noch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in dem seit 1906 nachweisbaren Nürnberger Herrenkonfektionshaus Adam Schuhmann & Co erworben⁷.

Für die Hose bildete sich zwischen 1893 und 1900 die Bügelfalte heraus. Einer Anekdote zufolge soll sie 1896 aufgekommen sein, als der spätere englische König Edward VII. eine nass gewordene Hose mit einem Brett beschwert trocknete und damit die neue Mode ins Leben rief⁸. Tatsächlich jedoch dokumentieren Modejour-nale auch hier einen längeren, keineswegs stringenten Prozess, der unter anderem eine gewisse Skepsis seitens des Schneiderhandwerks belegt, das anfangs die Bügelfalte mit anderen »Bügeltricks« als Korrektur einer schlechten Passform ablehn-te. So präsentierte die »Europäische Modenzeitung für Herren-Garderoben« neben Hosen mit nach wie vor rund gebügelten Beinen seit 1893 auch solche, bei denen von den Knien abwärts schwach eingebügelte Falten sichtbar werden. Kaum vor 1898 wurden die Falten höher über das Knie hinaus geführt, ehe es im Juli 1900 hieß: »Die Beinkleider sind wesentlich enger geworden, sie haben einen geraden Fall, nach unten sich verjüngend, ... vorn und hinten mit Bügelbruch« – eine Fest-stellung, die die abgebildeten Modelle nun durchwegs bestätigten.

Während die bürgerliche Männerkleidung im Verlauf des 19. Jahrhunderts buch-stäblich »eintöniger« wurde, lebte in militärischen und zivilen Uniformen die schmuckfreudige Pracht höfischer Moden weiter. Nach Amt und Rang festgelegt, zierten Borten, Metallknöpfe und Stickereien Livreen und Staatsröcke. Die Beam-tenuniform kennzeichnete den Staatsdiener. Das sich bietende Bild kommentier-ten Zeitgenossen je nach Standort als eitel und unmännlich oder imposant und un-vergesslich. Auch aus positiven Stimmen spricht jedoch mitunter ein deutliches Gefühl für das Rückwärtsgewandte der farbenprächtigen Pose. 1840 verglich der Pu-blizist Hermann Hauff die »schimmernde soldatische Tracht« mit der die Weib-chen überstrahlenden Farbigkeit des männlichen Tierreiches. Der Schweizer De-mokrat und spätere Sozialist Karl Bürkli kritisierte 1865 die »dumme, überladene Uniform« und den »Militärflitter« der Offiziere, während eine ehemalige Hofdame aus dem kaiserlichen Wien noch 1932 mit Wehmut der »grossen Anzahl der Hofbe-diensteten vom Stallpagen aufwärts, alle in goldverbrämten, mittelalterlich anmu-tenden Livréen und Kostümen« gedachte⁹.

Unter den Ziviluniformen waren die Galauniformen oder »Staatskleider« der obersten Hofbeamten am prächtigsten ausgestattet. Der Uniformrock eines bayeri-schen Kammerherrn zeigt als wesentliches Merkmal die reichen Stickereien, die nur bei den obersten Rängen außer auf Kragen, Ärmelaufschlägen und Taschen-klappen »auch auf der ganzen Länge des Kleides« angebracht waren (Abb. 63)¹⁰. Die ersten drei Klassen bayerischer Hofbeamter, zu deren dritter der Kämmerer zählte,



63) Galarock eines bayerischen
Kammerherrn, um 1840

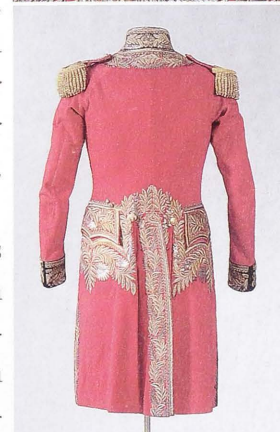
besaßen zudem als einzige rote Galauniformen, die sich auf diese Weise auch durch die Farbe vom sonst üblichen Blau unterschieden. Weitere Bestandteile waren goldene Bouillon-Epauletten, Gelbmetailknöpfe mit Königskrone und »königlichem Namenszug«, Degen, Zweispitz und eine lange weiße Hose, wie sie 1837 in Bayern die höfische Culotte abgelöst hatte. Als Attribut des Kämmerers kam der rückwärts in Taillenhöhe getragene, hier leider verlorene, Schlüssel hinzu, das traditionelle Zeichen des seit jeher mit dem Hofamt des Kammerherrn verbundenen Privilegs des Zugangs zu den herrscherlichen Privatgemächern. In den monarchischen Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts beschränkte sich die Bedeutung der Hofbeamten jedoch nur noch auf Repräsentationsaufgaben, während die Regierungsgeschäfte in den neu organisierten Staatsministerien ausgeübt wurden¹¹.

Uniformen für Staatsbeamte, die in Farbigkeit und Dekor die Behörde des Bediensteten und dessen Rang erkennen ließen, waren ein wesentlicher Teil der nachrevolutionären Staats- und Verwaltungsreformen. Als Motive für ihre Einführung wurde die Eindämmung von Kleiderluxus ebenso angeführt wie die Sonderstellung der Staatsdiener und die Auszeichnung, die das »Ehrenkleid« der Uniform bedeutete. Den Beamten selbst sollte die Uniformierung, da weniger persönliche Kleidung benötigt wurde, finanzielle Entlastung und einen Prestigegewinn gegenüber der nichtuniformierten Bevölkerung bringen, während als Gegenleistung Disziplin und Staatsgehorsam erwartet wurden¹².

Auch bei den Beamtenuniformen wurde zwischen der sog. Großen Uniform oder Gala-Uniform und der Kleinen Uniform oder Geschäftsuniform unterschieden. Erstere waren »bei Aufwartungen und anderen feierlichen Gelegenheiten zu tragen«, was in dieser Zeit vor allem Hofbälle, Namens- und Geburtstage der Regenten und Neujahrsempfänge bedeutete. Die Kleine Uniform war den Beamten »während der ganzen Dauer ihres Dienstes« vorgeschrieben, jedoch war »das Tragen sämtlicher Uniformstücke... außer dem Amte... nicht nur gestattet, sondern... gerne gesehen«, wodurch der Staat ein hohes Maß an augenfälliger, öffentlicher Präsenz erreichte¹³.

Obwohl Bayern als erster deutscher Staat schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts über ein gesetzlich geregeltes Berufsbeamtentum verfügte, stammen die meisten erhaltenen Ziviluniformen aus der zweiten Jahrhunderthälfte. In die Museen gelangten sie vielfach nach dem Ende der Monarchie als Geschenke ihrer ehemaligen Träger oder deren Witwen, so dass dieser Bestand auch im Germanischen Nationalmuseum besser als viele andere Zugänge konkreten Trägern zuzuordnen ist.

So gelang es, eine 1914 von Julie Volkert dem Museum übereignete Uniform ihres verstorbenen Mannes als Galauniform eines Vorstandes des für den Betrieb des Ludwig-Donau-Main-Kanals zuständigen königlich bayerischen Kanalamts zu bestimmen (Abb. 64): Über die seit 1910 im Nürnberger Adressbuch als »Kanalamtsdirektorswitwe und Oberregierungsratswitwe« eingetragene Spenderin war deren von 1888 bis 1909 genannter Ehemann Ferdinand Volkert zu ermitteln, seit 1888 Obergeringenieur und Vorstand des Kanalamts, seit 1904 Kanalamtsdirektor, von 1906 bis 1909 Kanalamtsdirektor a.D. und Oberregierungsrat.



Detail und Rückansicht

Dem für jede Behörde und jeden Dienstrang festgelegten Erscheinungsbild entsprechend besteht die Uniform »in einem Fracke von hellblauem Tuche mit Unterfutter von gleicher Farbe, dann stehendem Kragen und Aermelaufschlägen von schwarzem Sammt ... , Stickerei auf Kragen und Aufschlägen, dann Epauletten, Hutquasten und Degengehänge wie der Direktor. Taschenklappen ohne Stickerei«. Die als Eisenbahnsymbol eingeführten Flügelräder auf den umgeschlagenen Rockschößen verweisen auf die Zugehörigkeit des Kanalamtes zu den bayerischen Verkehrsanstalten¹⁴. Damit erlauben lediglich die unbestickten Taschenklappen des Uniformrockes eine Zuordnung zu dem unterhalb des Direktors angesiedelten Rang eines Amtvorstandes, während »lange Beinkleider von der Tuchfarbe des Rockes mit einem 36mm breiten, kleinfaconnierten silbernen Tressenbesatz an den äußeren Längsnähten«, die silbernen Epauletten und der Zweispitz »mit Bouillons ohne eingemischte Seide von einer andern Farbe« sowie der nicht mehr als Waffe, sondern nur noch der Repräsentation dienende Degen bei beiden Rängen gleich waren¹⁵.

Der Rock eines Bediensteten des niederösterreichischen Adelsgeschlechts der Grafen von Hoyos steht für die Livree als weiterer, im Leben des 19. Jahrhunderts präsender Bereich ziviler Uniformen¹⁶. Als Livree bezeichnete man die uniformierte Kleidung des Dienstpersonals Adelliger oder gehobener Bürgerfamilien, deren Aufgabe es war, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Herrschaft deutlich zu machen. Dazu dienten in der Regel vom Familienwappen abgeleitete Farben und heraldische

64) Galauniform eines Vorstandes des kgl. bayerischen Kanalamtes, um 1890/1900



Motive. Wie alle Uniformen folgte die livrierte Dienerkleidung einer festgelegten, den Hierarchien innerhalb des Personals entsprechenden Rangordnung und diente sowohl dem Prestige der Dienstherrn als auch ihrer Träger.

Zeichenhafter Dekor vieler Livreen waren auf den Nähten und entlang der Vorder- und Schoßkanten aufgenähte Wappenborten (Abb. 65). Bei dem Diener der Grafen Hoyos zeigten sie in fortlaufender Anordnung heraldische Motive des alten Adelsgeschlechtes wie Hermelinrand, goldene Drachenköpfe, silberne Schrägrechtsbalken und silberne Anker. Der blauen Schildfarbe des Wappens entspricht der blaue Grund der Wappenborte. Auch die Knöpfe tragen das gräfliche Wappen. Den Grundschnitt des Livree-Rockes aus weißem Wolltuch bildete der höfische Habit des 18. Jahrhunderts.



65) Livree-Rock der Grafen Hoyos, Rückansicht, 1. Hälfte 19. Jahrhundert

— 1 Völker 1996, S. 58–66. – Deneke 1998, S. 199–202. — 2 Gisela Krause: *Altpreußische Uniformfertigung als Vorstufe der Bekleidungsindustrie*. Hamburg 1965, S. 16–18. – Deneke 1987, S. 68–73. – Christina Neumann: *Kleidung und Textilien im Spiegel indirekter Quellen des 19. Jahrhunderts aus Norddeutschland*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*, NF 14, 1991, S. 45–54. – Gabriele Mentges: *Der vermessene Körper*. In: Köhle-Hezinger 1993, S. 81–95. — 3 Christine Waidenschlager: *Aus den Anfängen der Berliner Konfektion*. In: *Kat. Berlin 2001*, S. 14. — 4 Eva Kosak: *Zur Geschichte der Berliner Konfektion von den Anfängen bis 1933*. In: *Museum für Volkskunde 1989*, S. 110–121, bes. 114. — 5 *Kat. Berlin 2001*. – *Kat. Paris 1992*, S. 90–111. – Neumann 1995, S. 119–121. — 6 Helm 1932, Nr. 57, 118, 157, 218, 219, 228, 240. — 7 Inv.Nr. T 6526. – Seit 1906 Eintrag im Nürnberger Adressbuch: »Konfektionsgeschäft Adam Schuhmann & Co (Herren), Luitpoldstraße 12«. — 8 Loschek 1987, S. 135. — 9 Sabina Brändli: »Der Herrlich biedere Mann«. *Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert*. Zürich 1998, S. 209–212. — 10 Eine Zusammenfassung der Vorschriften bayerischer Ziviluniformen bei Weber 1894, S. 493–545. — 11 Georg Duwe: *Erzkämmerer, Kammerherren und ihre Schlüssel. Historische Entwicklung eines der ältesten Hofämter vom Mittelalter bis 1918*. Osnabrück 1990. – *Kat. Ansbach 1996*, Nr. 120. – Stefan Haas: *Die Würde des Kammerherren und seine Uniform*. In: *Kat. Krefeld 2002*, S. 139–143. — 12 Ramming 2001, S. 221–232. – *Kat. Krefeld 2002*. — 13 Ramming 2001, S. 229. — 14 Wilhelm Volkert: *Handbuch der bayerischen Ämter, Gemeinden und Gerichte 1799–1980*. München 1983, S. 258. — 15 Alle Zitate nach Weber 1894, S. 516. — 16 Michael S. Habsburg-Lothringen: *Die Familie Hoyos. Geschichte und Persönlichkeiten*. In: *Kat. Ausst. Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700*. Rosenberg 1990. Wien 1990, S. 564–583. – *Kat. Ausst. Des Dieners alte Kleider. Knöpfe und Livreen an Adelshöfen des 19. Jahrhunderts*. Museen der Stadt Lüdenschied. Lüdenschied 1994. – *Kat. Wien 2000*, S. 229–245. – Marieluise Kliegel: »Kein das Auge beleidigender Unterschied« – Aspekte zu Livreen an Adelshöfen des 19. Jahrhunderts. In: *Kat. Krefeld 2002*, S. 159–175.



Mode und Tracht wurden erst im 19. Jahrhundert zu Gegensätzen. Lange Zeit war Tracht im Sinne des auf dem Körper Getragenen gleichbedeutend mit Kleidung. Mode hingegen stand für wechselnde, zeitspezifische Formen, so dass es zum allgemeinen Kleidungsbegriff eine nachgeordnete, nicht aber konträre Stellung einnahm. Dass Tracht auch im 19. Jahrhundert weiterhin in diesem allgemeinen Sinne verstanden wurde, zeigen u.a. die Titel der großen Kostümgeschichten des Jahrhunderts wie Jakob Heinrich von Hefner-Altenecks »Trachten des christlichen Mittelalters« (1840–54), Carl Köhlers »Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt« (1871–73) und Friedrich Hottenroths »Handbuch der deutschen Tracht« (1896) (Abb. 3). Daneben verstand man unter Tracht nun aber auch die neu ins gesellschaftliche Blickfeld tretende, regional geprägte bäuerliche Kleidung, für die die Bezeichnungen »Tracht« und »Volkstracht« weiterlebten, während sie als übergeordnete Kleidungsbegriffe allmählich veralteten.

Als 1935 nach über 45jähriger Bearbeitungszeit der 11. Band des von Jacob und Wilhelm Grimm begründeten Deutschen Wörterbuches erschien, wurde der Bedeutungswandel von Tracht entsprechend konstatiert: »die verwendung von ›tracht‹ als synonym zu ›kleider‹ und ›kleidungsweise‹ hat sich in jüngster zeit verengt. tracht bezeichnet jetzt das gegenheil der mode(kleidung)«. An anderer Stelle verwiesen die Herausgeber eben mit Hinweis auf das Kostümwerk Friedrich Hottenroths auf die seither erfolgte Neubestimmung: »der titel von Fr. Hottenroths werk ›handbuch der deutschen tracht‹ (1896) ist heute zweideutig, wo man von ›trachtenkunde‹ und ›trachtenmuseum‹, von ›trachtenfest‹ und ›-zug‹ redet«¹.

Vor allem im Sinne einer regionalspezifischen bäuerlichen Kleidung, wie sie in der Industriegesellschaft des 19. Jahrhunderts eine dezidierte Stilisierung und Ideologisierung als Bestandteil einer heilen ländlichen Gegenwelt erfuhr, wurde »Tracht« zum Widerpart der Mode. Während sich im Alltag der Städte und Fabriken, in denen auch die Landbevölkerung vermehrt Arbeit fand, städtische und ländliche Kleidungsweisen annäherten, entstanden die Trachten als bestimmten Anlässen vorbehaltene Sonderkleidung².

Als solche gehörten sie zur unabdingbaren Ausstattung herrscherlicher Huldigungsfeiern ebenso, wie sie auf ländlichen Festen als historisierendes Standeskostüm getragen wurden. Eine konservativ politische Instrumentalisierung sah in den Trachten ein Korrektiv zu den »zerstörenden großen politischen Catastrophen in Frankreich« und beschwor ihre Kraft gegen Gleichmacherei und Sozialismus³. Als am Ende des Jahrhunderts auch die Museen die angebotenen Geschichtskonstruktionen aufgriffen und Trachten in ihre Bestände aufnahmen, trugen nicht zuletzt sie zu deren Fortschreibung bei.

Als das Germanische Nationalmuseum 1905 seine erste, mit 370 Figuren, Halbfiguren und Büsten bestückte Trachtensammlung eröffnete, war dem eine rund fünfzehnjährige Sammeltätigkeit des Frankfurter Zoologen und Privatiers Dr. Oskar Kling vorausgegangen. Im Auftrag des Museums hatte dieser im gesamten deutschen Sprachraum bei Händlern und Privatleuten überwiegend Einzelteile ländlicher Kleidung zusammengetragen⁴. Der zeitliche Rahmen der Neuerwerbungen reichte von den ältesten Objekten um 1800 bis hin zu Ankäufen aus den Jahren der Sammeltätigkeit, die für die Ausstellung meist nach Maßgabe von Bild- und Textvorgaben zu vollständigen »Trachten« zusammengestellt wurden. Als Vorlagen dienten seit Beginn des Jahrhunderts aus vielerlei ästhetischen Traditionen und mit unterschiedlicher Bestimmung geschaffene Wiedergaben ländlicher Kleidungen, die, häufig kopiert und modifiziert, in der Regel schon bei ihrer Entstehung lebendige Kleidungsgewohnheiten weit hinter sich gelassen hatten. Hinzu kamen die stereotypenbildenden Trachtenwerke Eduard Düllers (1847) und Albert Kretschmers (1870) sowie Atelierfotos, Aufnahmen von Trachtenfesten und landeskundliche Beschreibungen, in denen sich auf andere Weise historische Überlieferung, Beobachtung und Interpretation vermengten.

Unter diesen Voraussetzungen entstand ein vielfiguriges Panorama von Trachten des deutschen Sprachraumes, das am Beginn des 20. Jahrhunderts weder die ländliche Kleidung der Vergangenheit in ihrer historischen Authentizität vorstellte noch für die Gegenwart über Dokumente der historisierenden Festkultur hinausreichte. Bereits die Beschaffungsumstände hatten gezeigt, dass vestimentäre Regionalität im 19. Jahrhundert nur noch in Relikten anzutreffen war und zur gewünschten musealen Vollständigkeit vielfältiger Manipulationen bedurfte. Nicht minder hatte die ständische Typisierung am Ende des Jahrhunderts außerhalb von inszenierten Trachtenfesten ihren »Sitz im Leben« verloren, wie es nicht zuletzt die häufig dokumentierten Findungsschwierigkeiten belegen, die auftraten, wenn beispielsweise Brautpaare in »ihrer« Tracht an Umzügen teilnehmen sollten⁵.

Gleichzeitig führte die Trachtenbildung des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Entfernung von der »Mode«. Wo dieser Neuerungssucht, Verschwendung,

66) »Braut« aus dem Lötschental/Wallis, um 1800/1905



67) Jean Etienne Liotard, Dienerin beim Servieren von Schokolade, um 1743/45, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



68) Festtrachten aus Evolena/Wallis, aus: J. Heierli, Die Schweizer-Trachten vom XVII-XIX Jahrhundert. Zürich 1898

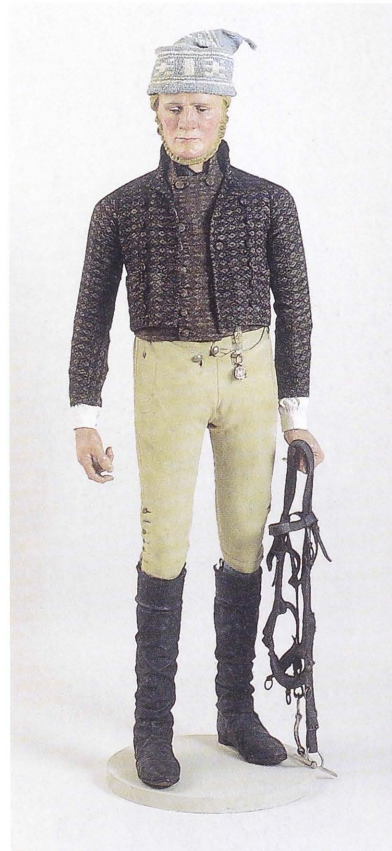


Leichtlebigkeit bis hin zur politisch interpretierten Gleichmacherei vorgeworfen wurde, galt die »althergebrachte« Tracht als dauerhaft und gesittet. Sichtbarer Ausdruck dieser rückwärtsgewandten Identität waren Schnürmieder, Stecker, Zierschürzen, Brusttücher und Hauben, in denen Kleidungsformen des 18. Jahrhunderts scheinbar ungebrochen weiterlebten. Die mannigfachen zeitmodischen Einflüsse auf die Tracht, wie sie von hohen Empiretaillen und Zylindern über biedermeierliche Keulenärmel bis hin zu krinolinartigen Röcken zu beobachten sind, konnten dieser Symbolkraft nichts anhaben.

Ein außergewöhnlich »stilreines« Beispiel der Rezeption von Kleidungsformen des 18. Jahrhunderts in der Volkskultur des Historismus ist die von Oskar Kling um 1900 zusammengestellte Figurine einer »Braut« aus dem Lötschental im Schweizer Kanton Wallis (Abb. 66). Das fischbeinverstärkte Schnürmieder mit langer Tailenschnepppe, halblangen Ärmeln und breiten, in Falten gelegten Stulpen, die Spitzenhaube, das Brusttuch, Zierschürze und Schnallenschuhe repräsentieren die bürgerliche Mode um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Eine Gegenüberstellung der Schweizerin mit Jean Etienne Liotards Dresdener »Schokoladenmädchen« von 1745 macht diese Nähe unmittelbar ansichtig (Abb. 67).

Für die konkrete Einkleidung der Kling'schen Figurine ist jedoch auf die historisierenden Walliser Trachten eines 1896 vom Lesezirkel Hottingen in Zürich veranstalteten »Schweizertrachtenfestes« zu verweisen, die zwei Jahre danach in farbigen Abbildungen publiziert wurden und der Trachtenforschung lange Zeit als authentische Vorbilder galten (Abb. 68)⁶. Ein Exemplar der großformatigen Festschrift von 1898 aus dem Besitz Oskar Klings, das diesen Einfluss unmittelbar belegt, befindet sich in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums⁷. Noch 1928 nährte Julie Heierli in ihrem erneut mit den Festbildern von 1896 illustrierten, mehrbändigen Werk »Die Volkstrachten der Schweiz« am Beispiel der »im Wallis zur Tracht gewordene(n) Allerweltsmode« die Fiktion von der bruchlosen Konservierung historischer Kleidungsstraditionen in den Trachten des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁸. Wenn sie gleichwohl an anderer Stelle vermerkte, dass F. G. Stebler, als er »im Jahr 1896 seinen Forschungen im Lötschentale nachging«, die Leute »bewog ..., sich in Hochzeitstrachten, wie sie dort früher getragen wurden, zu kleiden«, zeigt dies einmal mehr die Beschränkung sowohl der auf diese Weise entstandenen Trachtenfotos als auch der Zürcher Festtrachten des gleichen Jahres als Quelle⁹. Die nach den Zürcher Vorbildern eingekleidete Nürnberger Figurine, die bei Kling nicht ganz nachvollziehbar und ohne entsprechende Insignien zur »Braut« wurde, übertrug die historisierende Festzugswelt dauerhaft ins Museum.

Der traditionalistischen Stilisierung der Schweizer Frauentracht steht mit einer von Oskar Kling als »Mann aus Schleswig« bezeichneten Figurine eine Kleidung gegenüber, die sich unverkennbar am modischen Schema des frühen 19. Jahrhunderts orientierte (Abb. 69). Regionalcharakter ist bestenfalls dem rautengemusterten Material von Jacke und Weste zuzuschreiben¹⁰. Formal finden sowohl der kurze schoßlose Spenser mit hohem Stehkragen als auch das taillenkurze Gilet ihre Ent-



69) Männertracht aus Schleswig, um 1800/1905

70) Männerjacke, um 1820

sprechungen in der zeitgenössischen Mode. Zumal für Kinder, Jugendliche und für die arbeitende Bevölkerung war die kurze Jacke eine verbreitete Alternative zu Frack und Schoßrock (Abb. 70). Auch die enge lederne Kniehose, die in Kombination mit den hohen Schaftstiefeln dem Bild modischer Pantalons nahekam, gehörte zur allgemeinen Herrenkleidung, ebenso Accessoires wie die an der Weste befestigte Châtelaine mit Petschaft und Uherschlüssel und ein heute verlorener Spazierstock.

Betont ländliche Attribute der Figurine sind somit allein die blau-weiße Zipfelmütze und das in die Hand gegebene Zaumzeug. Allerdings erwarb Oskar Kling mit den später gezeigten Kleidungsstücken auch einen Zylinder, auf den er jedoch möglicherweise im Hinblick auf das angestrebte bäuerliche Erscheinungsbild des Mannes aus Schleswig verzichtete¹¹. Wenn diese Interpretation zutrifft, wäre sie ein sinnfälliger Beleg dafür, wie die Trachtenbildung des späteren 19. Jahrhunderts die vergleichsweise geringen Unterschiede zwischen städtischer und ländlicher Kleidung am Beginn des Jahrhunderts zugunsten einer spezifisch bäuerlichen Anmutung der Tracht manipulierte.

Die Frauentracht aus Altenburg, heute in Thüringen, spiegelte um 1900 eine ungewöhnlich lange Tradition »folkloristisch bedingter Fixierungen«, nachdem als Altenburger Bauern verkleidete Adelige und jene selbst in ihrer von der Hofmode unterschiedenen Kleidung seit dem 17. Jahrhundert an »Bauernvergnügen«, »Bauernfesten« und »Bauernaufzügen« der sächsischen Residenzen in Dresden und Altenburg teilnahmen¹². Seit dem 18. Jahrhundert waren Altenburger Bauern und ihre Kleidung Gegenstand von Trachtenbüchern, die zum einen dazu beitrugen, ältere Kleidungsformen über ihren Gebrauch hinaus mit dem Typus des Altenburger Bauern zu verbinden. Gleichzeitig machen sie deutlich, dass sich die 1905 vorgestellte Frauentracht in vielem von der Kleidung um 1800 unterschied¹³.

Gegenüber der von Carl Friedrich Kronbiegel beschriebenen, mit wadenlangem Rock, Schnürmieder und Stecker deutlich an der bürgerlichen Mode des späten 18. Jahrhunderts orientierten Kleidung der Altenburgerinnen zeigt die Tracht des ausgehenden 19. Jahrhunderts unverkennbar spätbiedermeierliche Formen (Abb. 71). Erstmals in Carl Friedrich Hempels Neubearbeitung der Kronbiegelschen Schrift von 1839 begegnen die auffällig kurzen, das Knie gerade noch bedeckenden Röcke, die bei gleichzeitiger Entfernung vom bürgerlichen Schema die bäuerliche Zuordnung der »Tracht« betonten. Auch der Stecker hatte merklich an Höhe und Steifheit zugenommen und trat deutlicher als zuvor in Erscheinung. Die darüber getragene Jacke übernahm die charakteristischen Keulenärmel der Biedermeiermode, und auch das im Nacken gebundene Kopftuch mit seinen versteiften Seitenteilen wurde erst jetzt zur Kopfbedeckung der Altenburger Frauentracht.

Die Altenburger Frauentracht um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in den folgenden Jahrzehnten zum Ausgangspunkt einer zunehmenden Typisierung und Standardisierung. Die historisierende Erneuerung war notwendig geworden, nachdem sich Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg bereits 1819 genötigt sah, »dem weiblichen Theile« seiner Untertanen eine stärkere »Anhänglichkeit an



71) Frauentracht aus
Sachsen-Altenburg,
um 1850/1905

die Sitten und an die Tracht ihrer Vorfahren ... väterlich an(zu)rathen«¹⁴. Den Finanzhilfen des bayerischen Kronprinzen Ludwig für mittellose Künstler bei der Anschaffung eines Altdeutschen Rockes vergleichbar, unterstützte Herzog Ernst I. von Altenburg (1853–1908) zum Erreichen dieses patriotischen Zieles bedürftige Trachtenträger sogar mit Geldspenden. Bereits 1844 hatte Herzog Bernhard II. von Meiningen eine Stiftung für junge Paare ins Leben gerufen, die sich in »alter Tracht« trauen ließen¹⁵. Schließlich führte diese Entwicklung auch in Altenburg dazu, dass »um 1890 tanzende Bauern auf Bällen in der Stadt ausschließlich in »bürgerlicher Allerweltstracht« gesehen« wurden, während etwa der Besuch Kaiser Wilhelms II. in der Stadt zu einem Trachtenfest mit »Bauernreiten« und damit zu einer nurmehr folkloristischen Darbietung Altenburger Regionalität Anlass gab¹⁶.

Dass nicht nur das Erscheinungsbild der fertigen Tracht, sondern auch das Anlegen derselben am Ende des 19. Jahrhunderts zum standardisierenden Ritual geworden war, belegen im Fotoatelier entstandene Serien von Ankleideszenen der Altenburger Tracht. Eine derartige Fotoreihe, die in neun Bildern das Einkleiden vom Hemd bis zur vollständigen Tracht vor Augen führt, nahm Oskar Kling in seine Fotosammlung auf (Abb. 72, S. 74)¹⁷. Gleichzeitig führte die folkloristische Popularität der Altenburger Tracht wie anderswo zu deren Präsenz auf Kostüm- und Maskenfesten, für die sich besonders Kindertrachten großer Beliebtheit erfreuten. Modezeitschriften lieferten Bildvorlagen und Schnittanleitungen. Die seit der Jahrhundertmitte für die Frauentracht gefundenen Neuerungen wie der kurze Faltenrock, der hohe steife Stecker, Keulenärmel und Flügelhaube kehren auch hier als regionale Merkmale wieder (Abb. 73)¹⁸.



73) Kindertracht aus Sachsen-Altenburg, um 1900

— 1 Grimm 1935, Sp. 991–992. — 2 Brückner 1987, S. 15–43. — 3 Griebel 1991, S. 84. — Hansjakob 1892. – Vgl. auch das Kapitel Tracht und Ideologie. — 4 Deneke 1978, S. 913–919. – Selheim 1997. – Selheim Mäzene, s. 96. — 5 u.a. Heinz Schmitt: *Volkstracht in Baden*. Karlsruhe 1988, S. 32–36. — 6 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 236. — 7 Julie Heierli: *Die Schweizer-Trachten vom XVII. – XIX. Jahrhundert nach Originalen*. Zürich 1898. — 8 Heierli 1928, S. 135 und Taf. 28. — 9 Heierli 1928, S. 141. — 10 Gisela Soltkahn: *Trachten aus Schleswig-Holstein*. Hamburg 1987, S. 110. — 11 Selheim, Ms Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 61. — 12 Rudolf Quietzsch: *Bäuerliche Kultur am Altenburger Fürstenhof im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 31, 1988, S. 113–145. – Moritz 1994, S. 333–349. — 13 Friedrich Fries: *Historische Nachricht von denen Merckwürdigen Ceremonien derer Altenburgischen Bauern*. Altenburg 1703. – Carl Friedrich Kronbiegel: *Ueber die Kleidertracht, Sitten und Gebräuche der Altenburger Bauern*. Altenburg 1793 und 2. Auflage Altenburg 1806. – Hempel 1839. – Andreas Hartmann: *Text, Bild und Tracht. Zur Repräsentation der Altenburgischen Bauernkleidung*. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 25, 1989, S. 21–39. — 14 Hempel 1839, S. 121. — 15 Moritz 1997, S. 30. – Friedrich Noack: *Deutsches Leben in Rom 1700–1900*. Stuttgart–Berlin 1907, S. 173. — 16 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 81, 83. — 17 GNM, Trachtengrafik-Sammlung Kling, Kastenmappe 10, Taf. 591. Eine andere Ankleideserie ist abgebildet bei Moritz 1997, S. 27. — 18 vgl. auch die Kindertrachten aus Betzingen im Kapitel »Trachtenbilder«.



74) Frauenturnanzug, um 1910

Im Gegensatz zur Männerkleidung, die mit dunklen, den Körper dezent umspielenden Anzügen schon in den 1860er Jahren ihre neue, auf den modernen Bürger ausgerichtete Prägung gefunden hatte, erlebte die Frauenkleidung einen vergleichbaren Aufbruch erst im 20. Jahrhundert. Arbeitswelt, Emanzipation und Freizeitvergnügen stellten neue Anforderungen an Zuschnitte, Materialien und Trageweisen. Als Mode und Alltagskleidung darauf reagierten, waren zunächst vielfach Spott und Ablehnung die Folge.

REFORMKLEID UND FRAUENHOSE Den Anstoß für grundlegende Veränderungen in der Frauenkleidung gab die in England und Skandinavien um 1880, in Deutschland um 1900 einsetzende Reformbewegung, die sich in erster Linie gegen die extremen Modellierungen des weiblichen Körpers durch Korsett, Stützröcke und Polster wandte. Medizinische und ästhetische Programme zielten auf die Befreiung von einer als ebenso unnatürlich wie krankmachend und hässlich empfundenen Kleidung. Seitens der Frauenbewegung kamen emanzipatorische Argumente hinzu, wie sie etwa der 1896 in Berlin veranstaltete »Internationale Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen« formulierte: »Daß die weibliche Kleidung praktisch ist, hat wohl noch keiner ernstlich behauptet, selbst der Mann nicht, der sie zwar bespöttelt, aber im eigenen Interesse an uns für passend erachtet, als sichtbares Zeichen unserer Abhängigkeit von ihm«¹.

Während die damals gestellten Forderungen nach einer den natürlichen Körperformen besser angepassten Frauenkleidung, leichteren Stoffen und kürzeren Röcken erst nach dem Ersten Weltkrieg allmählich wirksam wurden, erwies sich die Sportkleidung und besonders die weibliche Turnkleidung als Vorreiter einer über avantgardistische Künstlerkreise, bürgerliche Eliten und fachmedizinische Traktate hinausreichenden Kleidungsreform. Früher und bereitwilliger als in der Tageskleidung akzeptierte man hier den Verzicht auf enge Korsetts. Selbst Hosen konnten sich als zweckmäßige Alternative zum Rock durchsetzen.

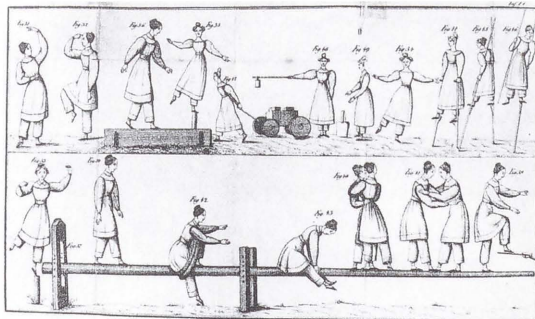
Ein Turnanzug aus der Zeit um 1910 steht daher in der Ausstellung für die vehement geführte Auseinandersetzung um eine funktionale, neuen und selbst-

bestimmten Tätigkeiten angemessene Frauenkleidung (Abb. 74). Als Trägerin ist Hedwig Sandhagen überliefert, die 1893 geborene Tochter einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie in Uelzen². Der zweiteilige Anzug aus gegürtetem, halblangem Kittel und die Knie bedeckender Hose ist aus waschbarem, dunkelblauem Baumwollstoff. Einen zurückhaltenden, auch von der zeitgenössischen Badekleidung her vertrauten Dekor bildet die weiße Paspellierung. Das aus vier gegenständigen »F« gebildete Kürzel des Turnermottos »Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei«, das Emblem der Deutschen Turnerschaft, ist rautenförmig gerahmt unterhalb des Halsauschnittes eingefügt.

Die Diskussion um das Frauenturnen und die untrennbar damit verbundene Kleidungsfrage nahm in den 1890er Jahren an Intensität zu. Obwohl einzelne Turnvereine schon länger Frauenabteilungen besaßen, erfolgte erst 1897 die Aufnahme des Frauenturnens in die Deutsche Turnerschaft³. Noch um die Jahrhundertwende waren weibliche Turnanzüge mit Hosen ohne darüber getragenen Rock selbst für Befürworterinnen des Frauenturnens tabu. Als beim Deutschen Turnfest 1898 Damen der Breslauer Delegation in kurzen Röcken über Beinkleidern zum Turnen am Barren antraten, entsetzte sich die fünf Jahre später in Nürnberg so entschieden für das Frauenturnen eintretende Martha Thurm über das »entartete weibliche Männerturnen... Dafür eignen sich nur Beinkleider, aber das ist ausgeschlossen«⁴. Allein der Rock galt als »das Kleid des gesitteten bürgerlichen Lebens. Die gute Frau entäußert sich solcher Sitte nicht... Die Hose: Ist die Tracht der Emanzipation, des Auffallenden (Radfahren, Reiten), der leichtlebigen Muse (Zirkus, Variété) und des Mannweibsports (Fechten, Ringen usw.). Die Frau, welche öffentlich

in Männerkleidung erscheint, sinkt nach Volksanschauung in diese Kategorien«⁵.

Die weibliche Turnkleidung entwickelte sich in enger Verbindung mit der Durchsetzung des Turnens als Schulsport in den 1860er Jahren. Zunächst turnten Knaben und Mädchen in der üblichen Tageskleidung mit all ihren Unbequemlichkeiten. Erste Turnanzüge aus Bluse, wadenlangem

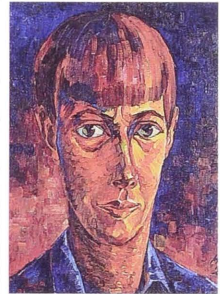


75) Mädchenturnen, aus: K.L. Helder mann, Kleines Handbuch der Gymnastik für Mädchen, 1835

Rock und darunter getragenen Beinkleidern orientierten sich unverkennbar an pädagogischen Traktaten des Mädchenturnens aus der ersten Jahrhunderthälfte, in denen die jungen Damen in zeitüblichen Biedermeierkleidern über Wäschehosen ihre Übungen absolvierten (Abb. 75)⁶. Nach der Jahrhundertwende verkürzten sich die Röcke allmählich und wurden durch Kitteloberteile ersetzt. Zu den frühesten Turnanzügen für Mädchen, die auf einen Überrock verzichteten, gehörte das »Leipziger Schulturnkleid« von 1904. Gleichwohl wurde erst 1907 in Sachsen, Preußen und Baden das Korsettragen im Turnunterricht förmlich verboten. Ganz allgemein sollte die Akzeptanz des Frauensports noch zu Anfang der zwanziger Jahre nicht überschätzt werden, als Wettkampfsiegerinnen in der Presse ohne Nachnamen genannt wurden, um ihre Familien nicht in Verruf zu bringen⁷.

DIE »NEUE FRAU« In den zwanziger Jahren wurde die »Neue Frau« zum Synonym einer in weiten Bereichen veränderten weiblichen Lebenswirklichkeit. Für viele Frauen hatte der Krieg der scheinbaren Sicherheit einer männlich beschützten Existenz ein Ende gesetzt. An ihre Stelle traten Selbständigkeit, Vitalität und Unabhängigkeit als Eigenschaften der modernen Frau, die freilich weit öfter in Zeitschriften, Filmen und Fotos verbreitete Wunschbilder blieben, als sie in der gesellschaftlichen Realität der Weimarer Republik für die meisten Frauen einlösbar gewesen wären.

Nach dem Ersten Weltkrieg führte die rasch ansteigende weibliche Erwerbstätigkeit zu einer bislang ungekannten Zahl lohnabhängig beschäftigter Frauen, die meist als Fabrikarbeiterinnen, Verkäuferinnen, Sekretärinnen, Stenotypistinnen



77) Hannah Höch, Selbstbildnis, 1929, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Leihgabe aus Privatbesitz. ©Eva-Maria Rössner, Tübingen

76) Kleid der Dada-Künstlerin Hannah Höch, um 1925/27



und Telefonistinnen tätig waren. Wenngleich die auf diese Weise erarbeiteten Einkommen kaum für den Lebensunterhalt ausreichten, schufen sie doch für viele Frauen die Basis für eine weitreichende mentale Akzeptanz der propagierten neuen Lebensformen und Moden.

78) Damenlederjacke, aus:
Sport und Sonne 8, 1925

79) Damenlederjacke,
um 1925/30



Die Großstädte, in Deutschland allen voran Berlin, waren ein entscheidender Generator der »Neuen Frau«. Dort spielten die meisten der damals populären Romane um die Schicksale junger Arbeiterinnen und Sekretärinnen⁸. Aber auch in der Realität bot vor allem die Metropole das kulturelle und gesellschaftliche Klima, in dem sich die Ablösung des traditionellen Frauenbildes leichter als anderswo vollzog. Ein Gesellschaftskleid der Dada-Künstlerin Hannah Höch fokussiert über die modische Form hinaus die »neue Frau« der zwanziger Jahre (Abb. 76). Von 1915 an lebte und arbeitete Hannah Höch mit Unterbrechungen immer wieder in Berlin. Ihr Wirkungskreis in den zwanziger Jahren reichte von Brotarbeiten für den Ullstein-Verlag, der ihre Kleidungsentwürfe und Handarbeitsvorlagen u.a. in der Modezeitschrift »Die Dame« veröffentlichte, bis zur Mitwirkung in der avantgardistischen Berliner Dada-Gruppe, deren Aktionen die bürgerliche Gesellschaft der Zeit an vorderster Front provozierten und in Frage stellten. In ihrer äußeren Erscheinung reagierte Hannah Höch um 1920 mit Pagenkopf, nach 1925 mit dem deutlich kürzeren, Herrenschnitten entlehnten Bubikopf auf die modischen Strömungen der Zeit (Abb. 77)⁹. In Kollagen und Fotomontagen wurden immer wieder Modefotografien, Stickmuster und vergleichbare Elemente einer aktuellen Kleider- und Körpersprache zum Vokabular ihrer künstlerischen Aussage¹⁰.

Das lose fallende, türkise Gesellschaftskleid folgt in Material und Zuschnitt der Mode um 1925/27¹¹. Der kurze, tief angesetzte Rock, der nicht nur den Staub der Straße weit hinter sich gelassen hatte, sondern in noch nie dagewesener Weise die Beine der Frau enthüllte, und das geringe Gewicht eines derartigen Kleides muten an wie die späte Erfüllung der Reformforderungen um 1900. Der Verzicht auf jede Taillenbetonung bedeutete einen radikalen Bruch mit bisherigen Sehgewohnheiten. Den glockig asymmetrischen Wickeleffekt des Rockes, der dem Kleid Schwung und Leichtigkeit verleiht, betont eine Stickerei aus schwarzen, weißen, gold- und silberfarbenen Glasperlen. Leider ist nicht bekannt, ob es sich bei dem Kleid um eine eigenhändige Arbeit Hannah Höchs handelt.

MOTORISIERUNG UND MOBILITÄT Motorisierung und Mobilität waren eng mit dem Bild der neuen Frau verbunden. In dem 1928 in deutscher Übersetzung erschienenen Roman »Bubikopf chauffiert« erfuhr – neben Irmgard Keuns »Das kunstseidene Mädchen« von 1932 – auch dieser Aspekt moderner Weiblichkeit eine literarische Bearbeitung¹². Unter den erhaltenen Kleidungsstücken je-





80) Damenmütze zum Autofahren, um 1930

81) Schutzbrille zum Autofahren, um 1935

ner Jahre müssen jedoch Funktionskleidungen, wie sie etwa zum Motorsport, aber auch von zivilen Automobilisten getragen wurden, als besondere Raritäten gelten.

Die Exklusivität weiblicher Sportkleidung aus Leder führte 1925 das in Krefeld erschienene Magazin »Sport und Sonne« vor Augen (Abb. 78)¹³. Ganz aus der Nähe, aus Meerbusch, stammt die von Frau Milli Mohr, geb. Becker (1902–1980), in den 20er Jahren getragene Lederjacke aus dunkelgrauem Nappaleder, die dem Museum aus Familienbesitz übergeben wurde (Abb. 79). Die Jacke der Tochter eines wohlhabenden Stahlfabrikanten ist zum Schutz vor Zugluft und Staub in der Taille zu gürteln und am hohen Stehkragen mit Schnalle und gelochtem Riemen zu schließen. Die Ärmel enden in geknöpften Lederbündchen. In die gut hüftlangen Schöße sind beidseitig Taschen eingearbeitet.

Lederkappe und Schutzbrille vervollständigten bei weiblichen und männlichen Automobilisten die modisch funktionale Kleidung. Die rote Wildlederkappe mit asymmetrischer Stirnpartie und exakt darauf abgestimmtem Dekor aus beigefarbenen



83 | Jackenkleid, 1941

Ledereinsätzen wurde um 1930 in dem »Nürnberger Sporthaus Leopold« erworben, das seit 1929 unter diesem Namen in der Lorenzerstraße nachzuweisen ist. Auch die 1910 geborene Trägerin lebte in Nürnberg (Abb. 80). Ebenfalls aus den dreißiger Jahren stammt die von einem Mann benutzte Brille mit Ledermaske, die mit einem Gummiband befestigt, im offenen Wagen vor Staub schützte (Abb. 81).

NATIONALSOZIALISMUS UND KRIEG Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten und der Zweite Weltkrieg beeinflussten auch die Geschichte der Kleidung. Von Emigration, Ausgrenzung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung war die Textil- und Modebranche zentral betroffen. Mit Kriegsbeginn leitete die Rationierung von Stoffen und Zubehör eine Mangelwirtschaft ein, die bis weit in die Nachkriegszeit hinein spürbar blieb.

Ein 1931 in dem angesehenen, 1870 gegründeten Modehaus Behrendtsohn in Königsberg gekaufter, dunkelblauer Herrenanzug steht exemplarisch für die seit 1933 in allen Städten des deutschen Reiches stattfindende Vertreibung jüdischer Bürger aus dem Geschäftsleben. Auf die Provenienz aus dem alteingesessenen jüdischen Konfektionshaus verweist die Aufschrift »S. Behrendtsohn, Königsberg, Pr.« auf dem Herstelleretikett des Jacketts (Abb. 82). Die Adresse des Herrenkonfektionshauses war »Altstädter Langgasse 80/81«. Bereits 1928 fanden in Königsberg erste Propagandamärsche der SA gegen jüdische Geschäfte statt¹⁴. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurden die Boykottaktionen staatlich sanktioniert und die systematische Vertreibung der jüdischen Bevölkerung setzte ein.

1927 nannte das »Reichs-Adressbuch für Industrie, Gewerbe und Handel« für Ostpreussen »Rud. B[ehrendtsohn] und Fritz Muschler« als gemeinsame Besitzer des Modehauses Behrendtsohn in der Altstädter Langgasse¹⁵. Wenngleich es hier keine dokumentierten Hinweise auf eine »Arisierung« des Geschäfts durch nicht-jüdische Besitzer gibt, wie sie in der Textilbranche in großem Maße stattgefunden hat, bleibt festzustellen, dass die Firma S. Behrendtsohn 1938 – zumindest unter diesem Namen – nicht mehr in Königsberg existierte¹⁶. 1939, ein Jahr nachdem im Novemberpogrom der »Reichskristallnacht« fast alle jüdischen Einrichtungen zerstört worden waren und allein bis Mai 1939 noch einmal 500 Juden Königsberg verlassen hatten, suchte man im dortigen Telefonbuch auch die Familie Behrendtsohn vergebens¹⁷.

Die unmittelbar vor Beginn des Zweiten Weltkrieges eingeführte Rationierung von Stoffen und Zubehör führte zu erheblichen Einschränkungen bei der Deckung des Kleidungsbedarfs. Mit Hinweis auf die »Hamsterpsychose« während des Ersten



82) Herstelleretikett des Modehauses Behrendtsohn, Königsberg, 1931

Weltkrieges und daraus resultierende Engpässe sollte sie laut offizieller Verlautbarungen dazu beitragen, »den Bezug der Bedarfsartikel des Lebens« zu sichern¹⁸. Die anfangs auf wenige Artikel beschränkten Reglementierungen nahmen zu, als bei steigender Verknappung der textilen Rohstoffe und einer stärker werdenden Konzentration der Textilproduktion auf militärische Zwecke die Versorgungsschwierigkeiten wuchsen.

Bereits am 28. August 1939 trat ein Bezugsscheinsystem für »lebenswichtige Spinnstoffwaren und Schuhwaren« in Kraft. Die erste sog. »Reichskleiderkarte« wurde mit Verordnung vom 14. November 1939 eingeführt¹⁹. Eine für ein Jahr gültige Bezugskarte enthielt 100 Punkte, die in diesem Zeitraum zum Erwerb von Kleidung, Stoffen und Zubehör zur Verfügung standen. Je nach Material und Gebrauchswert einzelner Kleidungsstücke wurden unterschiedliche Punktmengen berechnet, wobei Anzüge mit 60 und Kostüme mit 45 Punkten an der Spitze lagen. Ein Pullover erforderte 25, ein Paar Strümpfe 4 Punkte. Als leicht erwerbbarer »Zusatzpunkt«²⁰ warben von staatlicher Seite herausgegebene Broschüren für das Selbst- und Umschneidern sowie für eine sorgsame Kleider- und Wäschepflege. Tenor der ideologisch gefärbten Schriften war die Propagierung der unbeliebten Einschränkungen als kriegswichtige Tugenden.

Ein zweiteiliges Damenkleid von 1941 verdankt seine Existenz einer typischen »Mischkalkulation« jener Zeit aus alternativen Beschaffungsstrategien und Punktekarte (*Abb. 83*). Nach Angaben der ehemaligen Trägerin stammte der dunkelblaue Wollstoff, aus dem das modische Jackenkleid in einem Berliner Atelier geschneidert wurde, aus Paris. Das notwendige Zubehör wie Rockfutter, Nähfaden, Schulterpolster, Knöpfe und Reißverschlüsse musste dazu erworben und entsprechend durch 21 Punkte auf der Kleiderkarte abgegolten werden.

Die betonten Schultern und die körpernah taillierte Silhouette entsprachen dem Modegeschmack der Zeit. Der kragenlose Grundschnitt der Jacke, die Unterteilung der langen Vorderteile und des Rückens durch den eingearbeiteten Taillenbund und die schmucklosen Ärmel kamen der herrschenden Stoffknappheit entgegen. Einziges Dekor sind die beidseitig aufgesetzten Taschen sowie die lange, mit 13 Knöpfen aufwendig bestückte Knopfleiste. Verglichen mit allenfalls vier Knöpfen pro Kleid, die in England für die dort 1942 aus kriegsbedingtem Mangel heraus geborene »Utility-Collection« zugelassen waren, erscheinen sie geradezu als verschwenderisches Element des Berliner Ensembles, das womöglich auch für den allein für Zubehör hohen »Preis« von 21 Punkten auf der Kleiderkarte ausschlaggebend war²¹.

—1 Rosalie Schoenflies u.a. (Hrsg.): *Der Internationale Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen in Berlin*. 19.–26. September 1896. Berlin 1897, S. 356, nach Köhle-Hezinger 1993, S. 108. —2 Fritz Röver: *Eine Uelzener Ahnentafel. Hedwig Sandhagen zum 80. Geburtstag am 9. Januar 1973*. In: Fritz Röver (Hrsg.): *Uelzener Beiträge*. Veröffentlichung des Museums- und Heimatvereins des Kreises Uelzen, Heft 8, 1980, S. 109–130. —3 Bentz 1985, S. 32. —4 Bentz 1985, S. 37. —5 Martha Thurm: *Der weibliche Turnanzug*. In: *Deutsche Turn-Zeitung für Frauen* 6, 1904, S. 161, nach Kat. Krefeld 1992, S. 21. —6 Kat.Ausst. *Die Frau im Sport. 4000 Jahre Frauensport*. Schweizerisches Turn- und Sportmuseum Basel. Basel 1969, S. 22–23. —7 Roland Naul: *Zur Geschichte der Schulturnkleidung: Von Leinenhemd und Wäscherock, deutschen Turnhosen und amerikanischen Trikots*. In: Kat. Krefeld 1992, S. 18–23. – Gertrud Pfister: *Vom langen Rock zum Bodystocking – Die Turn- und Sportkleidung der Mädchen und Frauen*. In: Kat. Krefeld 1992, S. 24–29. – Loreck 1993, S. 12–19, bes. 18. —8 Etwa Rudolf Braune: *Das Mädchen an der Orga Privat* (1930); Christa Anita Brück: *Schicksale hinter der Schreibmaschine* (1930); Wilhelm Thiele: *Die Privatsekretärin* (1931), nach Loreck 1993, S. 15, 17. —9 Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Gm 2002, Leihgabe aus Privatbesitz. —10 Kat.Ausst. *Hannah Höch 1889–1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*. Berlinische Galerie. Berlin 1989. – Maria Makela: *Hannah Höch*. In: Kat.Ausst. *Three Berlin Artists of the Weimar Era: Hannah Höch, Käthe Kollwitz, Jeanne Mammen*. Des Moines Art Center, New York 1994, S. 12–50. —11 Kat. Berlin 1993. – Ellen Maas (Bearb.): Kat.Ausst. *Frauen im Bild. 1920–1930. Eine deutsche Photogalerie*. Spessartmuseum. Lohr a.M. 1997. – Kat.Ausst. *Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und modernes Leben der 20er Jahre*. Textilfabrik Cromford. Ratingen 2001. —12 Loreck 1993, S. 13/14. —13 Heike Egger: *Das Korsett in der Turnhalle und die Sportweste im Geschäftsleben. Zum Verhältnis von Sport und Mode*. In: Kat. Krefeld 1992, S. 101–105, bes. 103. —14 Ronny Kabus: *Juden in Ostpreußen*. Husum 1998, S. 139. —15 Rudolf Mosse (Hrsg.): *Deutsches Reichs-Adressbuch für Industrie, Gewerbe, Handel und Landwirtschaft*. Berlin 1927, S. 8361. —16 vgl. für Berlin: Westphal 1985. – Für Wien: Sultano 1995. – Für Frankfurt: Kat. Frankfurt 1999. —17 Frdl. briefliche Mitteilung von Dr. Barfod, Ostpreussisches Landesmuseum Lüneburg, 22.6. und 27.7.2001. —18 Völkischer Beobachter vom 31.8.1939, nach Sultano 1995, S. 30/31. —19 Sultano 1995, S. 30–39. —20 vgl. *Zusatzpunkte für Jedermann*, Heft 3, 1944. Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft Deutsche Textilstoffe beim Reichsausschuß für Volkswirtschaftliche Aufklärung, Berlin. Faksimile zur Ausstellung »Aus zwei mach eins«. *Mode der Kriegs- und Nachkriegszeit*. Modemuseum im Münchner Stadtmuseum vom 21.7.–15.10.1995. —21 D. Mendes: *Utility-Collection 1942*. In: Kat. München 1986, S. 574–578.



84) Ballkleid, um 1956



1950–1970 VOM PETTICOAT ZUM MINIROCK

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg empfing die Kleidungskultur eine Fülle neuer, über zeitmodisch veränderte Formen hinausreichender Grundmuster. Während Paris und hier allen voran die jährlich wechselnden »Linien« Christian Diors die offizielle Mode bestimmten, blickte die Jugend nach Amerika. Von dort kamen Petticoat und Jeans als Vorboten spezifisch jugendlicher Lebens- und Kleidungsstile, wie sie in der Folgezeit immer größere Bedeutung gewannen. Neue Materialien versprachen das Leben leichter und bunter zu machen. Einen wachsenden Markt fanden Modezeitschriften, deren Schnittmusterbögen tausende selbstschneidender Frauen an den aktuellen Trends teilhaben ließen. In den 60er Jahren brachte der Minirock sämtlichen Trägerschichten und Altersgruppen eine radikale Verkürzung aller bislang denkbaren Rocklängen, die zugleich das bis dahin zentrale Modethema allgemeingültiger, in jeder Saison neu festgesetzter Rocklängen beendete.

LUXUSMODE Neben eleganten Tageskleidern gaben vor allem Abendroben Gelegenheit, die Mode der 50er Jahre als Demonstration wiedergewonnener Kreativität, Exklusivität und schneidertechnischer Raffinesse zu feiern. Mit dem neuen Typus des kurzen Cocktailkleides und nach wie vor bodenlangen Ballkleidern waren sie fester Bestandteil einer weit mehr als heute von streng getrennten Funktionsbereichen geprägten Kleidung. Filmstars und »die oberen Zehntausend« der deutschen Nachkriegsrepublik, deren Leben in der Boulevardpresse zunehmend zu einem öffentlichen wurde, gaben den Ton an.

Ein großes Ballkleid aus dem Besitz von Anneliese von Bohlen und Halbach, der geschiedenen Ehefrau Alfried Krupps (1907–1967) und Mutter des vor allem als »Playboy« in Erscheinung getretenen Arndt von Bohlen und Halbach, ist ein typischer Vertreter der neuen Luxusmode (Abb. 84). Die schulterfreie Corsage – mit oder ohne Träger – betonte die schmale Taille und erforderte erneut eine Disziplinierung des weiblichen Körpers durch formende Unterkleidung. Ein eingearbeitetes Mieder fixiert die Grundsilhouette, von der aus geometrisch strenge und zugleich voluminöse Drapierungen das Kleid in nahezu skulpturaler Formgebung modellieren.

Der präzise konstruierte Charakter derartiger Kleider wird betont durch die spröde Steifheit des schwarzen Seidentafts, der zusammen mit dem schwereren Faille¹ ein bevorzugtes Material der Abendmode der fünfziger Jahre war.

P E T T I C O A T Im Gegensatz zur damenhaften Eleganz Pariser Provenienz entstanden in jenen Jahren betont adoleszente Lebens- und Modeideale, in deren Folge sich sowohl das modische Frauenbild verjüngte als auch die Jugend selbst für den Bekleidungsmarkt entdeckt wurde. Eine enge Verflechtung beider Entwicklungsstränge zeigte zunächst der Petticoat, dessen Wurzeln sowohl in der europäischen Mode als auch in der amerikanischen Jugendkultur zu sehen sind. Bereits 1939 lenkte der im amerikanischen Bürgerkrieg spielende Erfolgsfilm »Vom Winde verweht« und seine Hauptfigur Scarlett O'Hara neue Aufmerksamkeit auf die Crinolinenmode des 19. Jahrhunderts. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm nicht nur Christian Diors New Look die weit schwingende Extravaganz viellagiger Röcke auf. Ihre Breitenwirkung wäre jedoch ohne den Einfluss Amerikas und das damit neu definierte Modebild undenkbar gewesen wäre. Erst die im englischsprachigen Raum bezeichnenderweise auch »Crinoline«² genannten Petticoats aus Synthetik-



85) Petticoats: USA 1955
(als Faschingskostüm
umgearbeitet),
deutsches Modell, 1958

materialien machten es möglich, die riesigen, in der Haute Couture verarbeiteten Tüll- und Stoffmengen zu ersetzen. Zur unkomplizierten Fertigung kamen erschwingliche Preise und die einfache Pflege der modernen Chemiefasern, mit denen der Petticoat für die modebewusste Dame wie für den Lebensstil eines jugendlichen Publikums an Attraktivität gewann³.

Nicht nur die Orientierung am amerikanischen Vorbild, sondern ein solches selbst führt ein Petticoat vor Augen, der, später zum Faschingskostüm umgearbeitet, zugleich für ein häufiges Schicksal der im Laufe der 60er Jahre aus der Mode gekommenen Unterröcke steht (*Abb. 85*). Ein deutscher Wissenschaftler erwarb ihn am Ende einer Studienreise in die USA in dem traditionsreichen New Yorker Warenhaus Macy als Mitbringsel für seine Frau; denn »es war Herbst 1955 und hier in Europa hatte man bis dato nur davon gehört«⁴. Mit Taillengummi, anliegender Hüftpassé – sie wurde bei der Umarbeitung zum Faschingsrock verkürzt – und vier daran angesetzten, einstufigen Tüllvolants entspricht der Petticoat dem unkomplizierten Grundtypus der neuen Stützröcke. Der zweite Volant von unten besteht aus einem groben Nylongitter, das gegenüber herkömmlich gestärkten Stoffen eine permanente Steife versprach. Dass freilich die Wirklichkeit der neuen Fasern oft anders aussah, belegten rasch vergilbende Petticoats, die trotz aller Versprechungen nach mehrmaliger Wäsche zusätzlich gestärkt werden mussten. Leider machte das Vergilben der synthetischen Fasern auch vor den Museumsstücken nicht halt, so dass die ausgestellten Petticoats oft nur noch wenig mit den weißen Traumgebilden zu tun haben, denen in den 50er Jahren die Sehnsucht vieler Frauen galt.



86) Hausfrau beim Nähen eines Petticoats, aus: Ratgeber für Haus und Familie, Mai 1960

Zu den ersten deutschen Petticoat-Herstellern gehörte die seit 1951 im schwäbischen Ettlingen produzierende Firma Vettermann. Ein 1958 von einer damals 35-jährigen Zahnarztgattin erworbener »Vettermann-Petticoat« verbirgt das auch hier vorhandene steife Synthetikgitter unter bestickten Perlonrüschen, die an traditionelle Schweizer Handarbeiten erinnern (*Abb. 85*)⁵. Anders als das jugendliche, primär auf eine zwecktaugliche Verarbeitung ausgerichtete amerikanische Modell vertritt er eine traditionsverbundenere, damenhafte Version des Petticoats, so dass die Gegenüberstellung beide Gesichter der Petticoat-Mode zum Ausdruck bringt.

Wo Geld und Gelegenheit zum Kauf eines Petticoats fehlten, waren alternative Lösungen gefragt. Hier ist auf das bald nach der Teilung Deutschlands zwischen BRD und DDR zu Tage tretende modische Gefälle zu verweisen, das Bewohnerinnen der DDR zum Kauf eines Petticoats in den Westen reisen ließ, um diesen zur Tarnung »eng um den Leib gewickelt ... über die noch passierbare Grenze nach Hause« zu bringen⁶. Mode- und Frauenzeitschriften enthielten Anleitungen zum sparsamen Selbstschneidern von Petticoats, wozu selbst abgetragene Unterkleider gute Dienste leisteten: »Sie brauchen es nur in Taillenhöhe abzuschneiden und mit einem Gummizug zu versehen und haben einen schicken Halbrock ... Sie können auch den Unterrock durch Aufnähen von Extrarüschen aus Perlon (unser Bild) zu einem Petticoat versteifen (*Abb. 86*)⁷.

PLASTIC - HANDBAGS Dank ihrer schier unbegrenzten Einsatzmöglichkeiten verkörperten die neuen Synthetikmaterialien in besonderer Weise den amerikanischen Lebensstil mit seinen sprichwörtlich unbegrenzten Möglichkeiten. Weder zu Nylonstrümpfen noch zum Petticoat verarbeitet, betrachtete man sie als billige Surrogate ihrer traditionellen Vorgänger. Als Handtaschen lösten sie mühe-los teure Lederbehältnisse ab und entfalteten eine eigene, von den neuen Materialien, deren Charakter und deren Gestaltungsmöglichkeiten geprägte Ästhetik.

Unter den frühen Plastiktaschen, die heute Museumsstücke und begehrte Sammlerobjekte geworden sind, bilden kassettenartige Acryl- und Kunststofftaschen, die in Amerika in den späten 40er und 50er Jahren durch zahlreiche Hersteller auf den Markt kamen, eine eigenständige Gruppe (Abb. 87)⁸. Zu matten und glänzenden, opaken und transparenten Oberflächen verarbeitet, boten die Kunststoffe den auf größtmögliche Formen- und Farbenvielfalt ausgerichteten Kollektionen optimale Möglichkeiten. Als modische Accessoires brachen sie bewusst mit traditionellen Materialhierarchien, indem aus billigen Ausgangsstoffen extravagante Luxustaschen entstanden. Amerikanische Firmen brachten alljährlich bis zu vierzig verschiedene Modelle auf den Markt. Aus denselben Materialien entstanden Zigarettenetuis, Puderdosen, Aschenbecher und anderes mehr.

Stilistisch folgten die geometrisch geformten Kassettentaschen mit Schnappverschluss und einem oder zwei kurzen Handbügeln dem Zeitgeschmack. Fotos von Sophia Loren mit kantigem Reptilköfferchen korrespondierten mit Aufnahmen von Elizabeth Taylor und Martine Carol mit funkelnden Acryltaschen. Im Innern der Plastikboxen waren oft Kosmetikspiegel und Fächer für Lippenstift und Puderdose eingearbeitet, die ihrerseits den Blick auf die amerikanisch geprägte Modeindustrie und ihre Produkte lenkte. Unter den verwendeten Materialien nahm das von dem deutschen Chemiker Otto Röhm entwickelte Polymethylmethacrylat (PMMA), das zunächst unter dem Handelsnamen Plexiglas hergestellt wurde, einen führenden Platz ein. In den folgenden Jahren kamen härtere Acryle hinzu, deren Entwicklung entscheidend von kriegsbedingten Forschungen profitierte, nachdem u.a. Cockpitkanzeln von Kampfflugzeugen aus den neuen Werkstoffen hergestellt wurden.

Die ausgestellten Taschen wurden der Textilsammlung 1991 als Schenkung übergeben. Herkunftsangaben wie »Hollywood. Melrose. AV« oder der Vermerk, dass sie aus den Studios der Paramount Filmgesellschaft erworben wurden, scheinen ihren Gebrauch im Umkreis der amerikanischen Filmmetropole zu bestätigen. Die weiße, hochformatige Deckeltasche mit Perlmutteffekt des Herstellers »Wilardy«, dessen Namenszug auf dem Innenscharnier angebracht ist, wurde einer beiliegenden Notiz zufolge von der Schauspielerin Kim Novak getragen (Abb. 88).

J E A N S Während sich die Attraktivität der Plastikhandtaschen als kurzlebiger Modeartikel rasch erschöpfte und erhaltene Sachzeugnisse ihre Existenz im wesentlichen Sammlerinteresse verdanken, stehen Jeans für die ganz anders geartete Rezeption des wohl populärsten Leitmotivs amerikanischer Kleidungskultur. »Oder



87) Handtasche, um 1950



Namenszug »WILARDY«,
auf dem Innenscharnier

88) Handtasche, Wilardy,
USA, um 1950

kann sich einer ein Leben ohne Jeans vorstellen?«, ließ Ulrich Plenzdorf 1972 in seinem Kultbuch jugendlicher Befindlichkeit »Die neuen Leiden des jungen W.« den Lehrling Edgar Wibeau den universellen Anspruch der zum Mythos gewordenen blauen Arbeiterhosen formulieren. Stilisierungen und Mystifizierungen von der werbewirksam manipultierten Gründungslegende der Firma Levi Strauss bis zur Jeans, die amerikanische Jugendliche 1979 Papst Johannes Paul II. bei seinem Besuch in New York mit T-Shirt und Musikkassette als »unsere Symbole« überreichten, zeigen, dass Jeans immer mehr waren als eine normale Hose⁹.

89) Levi Strauss and Company,
Jeans »501 XX«, um 1966/77



Eine Hose des Herstellers Levi Strauss and Company, Modell 501 XX, vertritt das Thema Jeans in der Ausstellung (Abb. 89). Die seit 1890 unter dieser Modellnummer produzierte Hose wurde zum Klassiker der Jeanskultur. Trotz zahlreicher Detailveränderungen, die eine Datierung der ausgestellten Hose in den Zeitraum zwischen 1966 und 1971 erlauben, steht sie in besonderem Maße für Authentizität und Kontinuität¹⁰. Markenzeichen ist das seit 1936 unter den linken Rand der rechten Gesäßtasche genähte rotgrundige Etikett mit der – seit 1953 doppelseitig – vertikal eingewebten Aufschrift »LEVI'S«. 1971 wurden die Großbuchstaben durch die Schreibweise »Levi's« ersetzt, so dass die davor hergestellten Hosen als Levi's »Big E« im nachhinein Kultstatus und Sammlerwert erhielten (Abb. 90). Seit 1966 verzichtete man auf die verdeckten Nieten an den Gesäßtaschen. Bereits in den 1960er Jahren wurde der Knopfverschluss durch einen Reißverschluss ersetzt, was etwa der Hersteller Lee schon 1929 getan hatte.



90) Levi's »Big E«, Gesäßtasche mit Herstelleretikett

Der Übergang der Jeans von der funktionalen Arbeitshose – nicht nur von Goldgräbern und Cowboys – zum ideologischen und ökonomischen Fixstern der Jugend- und Freizeitkultur war in Amerika und Europa ein Phänomen der Nachkriegszeit. Die folgenreichste Neuorientierung markiert u.a. der Werbeslogan »LEVI'S and LEARNIN' go together«, mit dem die US-Firma 1945 neue Käufer-schichten anzusprechen suchte. Dabei belegten Kampagnen amerikanischer Schulen und konservativer Mittelstandsorganisationen gegen jeantragende Kinder und Jugendliche negative Reaktionen gegen die neue Jugend- und Freizeitmode, noch ehe Motorradbanden, Beatniks und jugendliche Filmrebellens das Bild der Jeans als Protestkleidung verfestigten¹¹. Gleichzeitig boten amerikanische Hersteller bereits in den 50er Jahren umsatzfördernde »Styling-Novelties«, wie karierte Aufschläge und seit 1954 künstlich ausgewaschene Jeans¹².

Wenngleich die Firma Hermann – ab 1958 unter dem Warenzeichen »Mustang« – seit 1949 in Künzelsau »Farmerhosen«, »Cowboy-Hosen« und »Röhrleshosen« nach amerikanischem Vorbild produzierte und weitere deutsche Hersteller folgten, waren es doch die Produkte der großen US-Firmen, die den Mythos Jeans im Nachkriegsdeutschland trugen. Als Vermittler kamen amerikanische Filme und ihre jugendlich-rebellischen, nonkonformistischen Helden hinzu, die wie James Dean und Marlon Brando in besonderem Maße zu Identifikationsfiguren der »wilden« Fünfziger Jahre wurden. In der deutschen Filmszene übernahmen diese Funktion die »Halbstarken«. Daneben schätzte man Jeans aber vor allem als neuartige, leger-e Freizeitkleidung, wobei eine vorsichtig Annäherung beider Seiten erfolgte, als die Illustrierte »Revue« die neuen Nietenhosen 1958 mit dem Vermerk vorstellte: »Dazu trägt der junge Herr eine James-Dean-Jacke«¹³.

MINIROCK Eine konsequente Antwort der Modeindustrie auf die Jugend als neu entdeckte Zielgruppe waren in den 60er Jahren Minirock und Minikleid. Seit den 20er Jahren waren kniefreie Röcke zu einer von Modetendenzen unabhängigen Konstanten der Kinderkleidung geworden. Nun fanden Röcke, die so viel Bein wie nie zuvor freigaben, erstmals in die Kleidung erwachsener Frauen Eingang.

Den im wörtlichen Sinne revolutionären Schnitt vollzog die englische Modemacherin Mary Quant (geb. 1934) mit ihren neuartigen, Oberschenkelkurzen Hemdkleidern, die sie berühmt machten. 1962 berichtete die amerikanische Ausgabe der Modezeitschrift »Vogue« über die von Mary Quant's einfachen, jugendlichen Kleidern verursachte Moderevolution. Ihre Modelle wurden mit programmatischen Namen versehen wie »Lolita«, »School-Girl«, »Good-Girl«¹⁴. Fast ohne Verzögerungen setzte sich der Stil international durch, in seinem Gefolge weitere zukunftsweisenden Entwicklungen von der Strumpfhose über einen mit dem kindlichen Modeideal einhergehenden Jugend- und Schlankheitskult bis hin zur umfassenden Verbreitung synthetischer Materialien.

Ein 1965/66 in Frankfurt am Main erworbenes Minikleid aus bedrucktem Nylonjersey zeigt die rasche Popularisierung der Minimode (Abb. 91). Der hemdartig

schlichte Schnitt des kragenlosen Kleides steht in einem kaum zu überbietenden Kontrast zur Dramatik der Mode der 50er Jahre. Mit einer Gesamtlänge von rund 80 cm erreichte es kaum vormalige Rocklängen.

Auch das Material und die den psychedelischen Tendenzen der Zeit nahestehende Farben und Motive sind symptomatisch für den modischen Aufbruch der 60er Jahre. Für das in Frankreich unter dem erneut auf mädchenhaft-jugendliche Konnotationen setzenden Markennamen »Virginie« hergestellte Kleid wurde Polyamidjersey der französischen Handelsmarke »Nylfrance« verarbeitet. Die vollsynthetischen, oft als Nebenprodukt aus Materialforschungen in Technik und Raumfahrt hervorgegangenen Stoffe entsprachen den zukunftsorientierten Identifikationen der Kleider. Unter einer Fülle national unterschiedlicher Handelsnamen fanden sie, zu Geweben verarbeitet oder als hochglänzende und transparente PVC-Folien, erstmals im großen Stil in die Kleidung Eingang. Auch die Grundlagen der heute selbstverständlichen Verfügbarkeit von Kleidung aus natürlichen und chemisch gewonnenen Materialien sind damit in den 60er Jahren zu sehen.

Die ursprünglich speziell auf die Bedürfnisse jugendlicher Träger ausgerichtete Minimode beeinflusste bis zum Ende des Jahrzehnts mit erstaunlicher Kon-

91) Minikleid, 1965/66



sequenz die Kleidung von Frauen jeden Alters und jeder Figur. Die entsprechenden Jahrgänge der an die mittelständische Hobbyschneiderin und ihre Familie gerichtete Modezeitschrift »Burda-Moden« sind dafür ein verlässlicher Indikator¹⁵. Im Gegensatz zum avantgardistischen Modemagazin à la »Vogue« betrafen ihre Modelle Kinder und Teenager ebenso wie die »reife« und »vollschlanke« Frau. Während 1966 noch die Maxime galt »Je jünger die Trägerin, desto mehr darf der Rocksaum übers Knie nach oben rutschen«, finden sich im Oktober 1967 bereits Anleitungen für »Hemdchen-Kleider« bis Größe 44. Unter dem Titel »Wie die reife Frau ihren Charme am besten unterstreicht« wurden im Januar 1969 deutlich kniefreie Kleider bereits in den Größen 48 und 50 vorgestellt. Im Februar desselben Jahres ermunterte man endlich »die reife Frau« expressis verbis zum kurzen Rock: »Mit viel Chic (im kürzeren Rock)... können Sie in diesem Frühling bestimmt etwas schlanker und sehr viel jugendlicher aussehen«¹⁶.

Als übergeordnetes Leitmotiv des modischen Aufbruchs der 50er und 60er Jahre zeigt sich somit eine bislang einzigartige Wahlfreiheit zwischen Kleidungsstilen, Rocklängen und Materialien. An die Stelle des Diktats wechselnder »Linien« ist eine Fülle nach- und nebeneinander gültiger vestimentärer und darüber hinaus auf andere Lebensbereiche ausgreifender Orientierungsmuster getreten, die den Grund legten für viele nachfolgende Looks, Trends und Revivals.

— 1 Taftähnliches Gewebe mit hoher Kettdichte in Seidencharakter, mit deutlichen Querrippen (Alfons Hofer: *Textil- und Modellexikon*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1997, S. 258). — 2 Carter 1962, S. 152. — 3 Carter 1962, S. 112. – Kat. Köln 1999. — 4 Freundliche briefliche Mitteilung Dr. Wolfgang Huck, 1999. — 5 Claudia Selheim: *Leitbild Petticoat*. In: *Monatsanzeiger* 11, 1999, S. 6–7. — 6 Annelen Karge: *Drunter & Drüber. Drei Jahrhunderte Mode in Rostock*. Rostock 2000, S. 77. — 7 *Ratgeber für Haus und Familie*. 54. Jahrgang, Heft 5, Mai 1960, S. 534. — 8 Robert Gottlieb, Frank Maresca: *A Certain Style. The Art of Plastic Handbag, 1949–1959*. New York 1988. – Ingrid Loschek: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*. München 1993, S. 267. – Jutta Zander-Seidel: »Florida-Handbags« – Amerikanische Plastikhandtaschen der späten 40er und 50er Jahre. In: *Monatsanzeiger* 10, 1998, S. 8–9. – Claire Wilcox: *Handtaschen. Moden & Designs im 20. Jahrhundert*. Niederhausen/Ts. 1998, S. 72–74. — 9 Bausinger 1985. – Wolf-Dieter Könenkamp: *Jeans*. In: Kat. München 1986, S. 250–254. – Wolfgang Brückner: *Jeans – Anmerkungen zum gestörten Problembewusstsein vorgeblich progressiver Kulturforscher*. In: Brückner 2000, S. 388–415, bes. 396. — 10 Kat. Ausst. *Histoires du jeans de 1750 à 1994*. Musées de la Ville de Paris, Palais Galliera. Paris 1994, S. 160. — 11 Elke Dettmer: *Levi Strauss, San Francisco: Blue Jeans als amerikanisches Symbol*. In: Bausinger 1985, S. 47–97, bes. 70. — 12 Könenkamp 1985, S. 119–121. — 13 Könenkamp 1985, S. 136–137. — 14 Valerie Steele: *Se vêtir au XXe siècle*. Paris 1998, S. 67–68. – Gerda Buxbaum (Hrsg.): *Mode. Das 20. Jahrhundert*. München 1999, S. 82–83. – Charlotte Seeling: *Mode. Das Jahrhundert der Designer 1900 – 1999*. Köln 1999, S. 392–401. — 15 Judith Betzler (Hrsg.): *Aenne Burda. Die Macht des Schönen*. München 1999. — 16 *Burda-Moden* 2, 1966, S. 24–25; 10, 1967, S. 30; 1, 1969, S. 21–22; 2, 1969, S. 36–37.



92) Unterhemd mit Korsett, um 1900



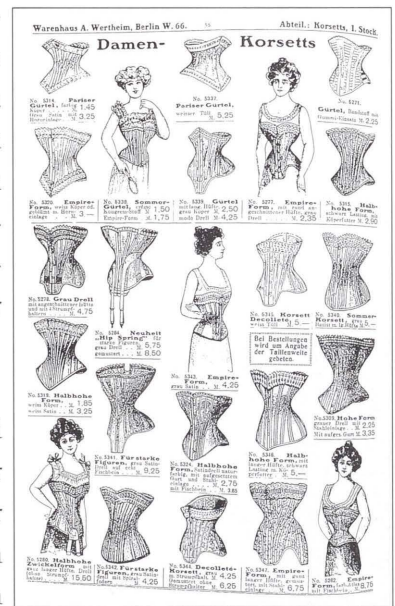
DAMENWÄSCHE

Die Unterwäsche war ein lange vernachlässigtes Gebiet der Kleidungsfor- schung, nicht zuletzt deshalb, weil sowohl Bild- als auch Sachzeugnisse bis ins 19. Jahrhundert weitgehend fehlen. Erst in jüngerer Zeit konnte sie sich als Thema und Forschungsgegenstand etablieren, wobei – neben großem Publikumsinteresse – deutlich wird, dass auch die unter der sichtbaren Hülle getragene Kleidung in ihrem Wandel, ihrem Einfluss auf Körper- form und Silhouette, aber auch als Indikator darüber hinausreichender hy- gienischer und moralischer Vorstellungen einen wichtigen Platz in der Kleidungsgeschichte einnimmt¹.

HEMD UND KORSETT Bei den Frauen waren Hemd, Mieder und Unterrock bis weit ins 19. Jahrhundert, in ländlichen Gebieten noch darüber hinaus, die einzige Unterwäsche. Als waschbare Schicht zwischen Körper und Kleidung wurde das Hemd unter Korsett und Unterrock getragen (Abb. 92). Da sich im Zwickel geschlossene Unterhosen für Frauen erst im

20. Jahrhundert durchsetzten, dienten Hemd und Unterröcke bis dahin sowohl der Abwehr von Kälte und neugierigen Blicken als auch dem Schutz der Oberkleidung vor Verunreinigung. Die Aussage im Verfahren gegen eine Kindsmörderin von 1827, die einer Zeugin »auch ihr Hemd gezeigt, welches unterhalb mit Blute ganz gefärbt gewesen« und dieses als Menstrualblut ausgab, macht deutlich, dass Hemden und Unterröcke auch diese Funktion besaßen². Noch 1899 warnte ein medizinisches Hausbuch menstruierende Frauen: »Es ist höchst unappetitlich, das Blut im Hemd aufzufangen, und gar dasselbe Hemd 4-8 Tage zu tragen ist infectionsgefährlich«³.

Frauenhemden waren bis ins 19. Jahrhundert zumindest knielange, kittelartige Kleidungsstücke aus waschbarem Leinen, später Baumwolle, mit eingesetzten lan- gen oder kurzen Ärmeln. Trägerhemden kamen erst gegen Ende des Jahrhunderts auf, so dass die »Wäschezeitung« 1883 als Neuheit notierte, dass »das Hemd nun der Aermel (entbehrt), welche durch eine Spitze oder durch angeschnittene Träger ersetzt werden«⁴.



93) Damenkorsetts, 1903/04

Das Korsett war am Ende des 19. Jahrhunderts zur Fabrikware geworden. Auf die durch Spezialschneider nach Maß gefertigten Schnürbrüste des 18. Jahrhunderts folgten um 1850 ebenfalls in hochspezialisierter Handarbeit in Form gewebte Korsetts⁵. Zwischen 1860 und 1880 wurden sie von wesentlich einfacher herzustellenden, maschinengenähten Korsetts abgelöst, deren Fabrikation zu diesem Zeitpunkt vielen Näherinnen Arbeit bot, die mit dem Ende der Krinolinenmode arbeitslos wurden⁶. Die neue Massenware Korsett wurde in unterschiedlichen Weiten, Höhen und Ausführungen in Geschäften, Warenhäusern und über den Versandhandel angeboten (Abb. 93)⁷. Die gängigen Materialien waren naturfarbiger, grauer und weißer Baumwollstoff, für die besseren Stücke farbiger Satin. Als Verschluss diente vorne eine stählerne, mit Haken versehene Doppelschiene, die sog. Mechanik, und eine Schnürung im Rücken. Formende Metallstäbe, oder als Neuerung biegsame Spiralfedern, wurden zwischen den Oberstoff und innen aufgenähte Stoffstreifen eingeschoben. Standardverzierung war eine gleich- oder andersfarbige Maschinenspitz am oberen Rand.

»**BEINKLEIDER**« Bis ins 19. Jahrhundert waren Unterhosen für Frauen nicht üblich oder galten gar als unschicklich. Gesundheitliche und moralische Argumente wurden als Begründung angeführt, dass nur der Mann die Hosen anhave. Traditionelle Sinngebungen, wie der bereits im Spätmittelalter als Topos der Weibermacht und damit der verkehrten Welt genutzte Kampf um die Hose, die, erst einmal im Besitz der siegreichen Frau, zum schamlosen Unterdrückungsinstrument des Mannes wird, spielten dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle⁸.



95) Reformbeinkleid, um 1910

Im 18. Jahrhundert wollte man allein bei Kälte und jungen Mädchen wärmende Hosen gestatten, über deren Machart jedoch kaum Aussagen zu treffen sind. In einem Verzeichnis von 1788, das Leinwandhändlern als Muster für die Zusammenstellung einer weiblichen Aussteuer dienen sollte, findet sich dagegen bei 72 Hemden, 120 Schnupftüchern, 72 Paar Strümpfen, 24 Leibchen und Brusttüchern, 18 Unterröcken, diversen Besatzteilen und Tüchern keine einzige Hose⁹. Als »Hosen« bezeichnete Strümpfe, zum Teil gestrickt oder pelzgefüttert, sind jedoch schon im 16. Jahrhundert für Frauen nachweisbar. Wenn Albrecht Dürer 1520 auf seiner Niederländischen Reise »kniehosen« für seine Frau Agnes kaufte, hat man sich darunter knielange Strümpfe vorzustellen¹⁰. An sie schlossen die dem Typus nach eher Strümpfen und Beinlingen verwandten, offenen »Beinkleider« des 19. Jahrhunderts folgerichtig an. Dagegen stellten Frauenhosen mit geschlossenen Zwickelpartien noch um 1900 eine zentrale Forderung medizinischer Kleiderreformer dar.

Während Unterhosen in weiblichen Nachlassinventaren des 19. Jahrhunderts nur ganz vereinzelt nachzuweisen sind, mehrten sich um die Jahrhundertmitte die Stimmen für Damenbeinkleider. 1850 stellte die »Allgemeine Muster-Zeitung« Schnittmuster für im Schritt offene, bis unter die Knie reichende Wäschehosen vor. Um 1860 vermerkte ein sog. Physikatsbericht aus dem unterfränkischen Bezirk

Aub, wie ihn Ärzte im Auftrag der Regierung als Grundlage für eine Verbesserung der Lebensumstände der Bevölkerung anfertigten: »Im Winter werden Unterbeinkleider getragen«¹¹.

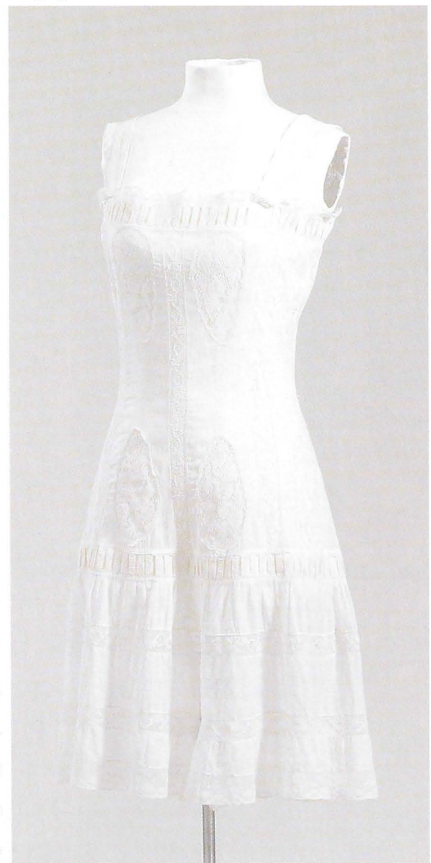
Erste Sachzeugnisse haben sich nicht vor dem Ende des 19. Jahrhunderts in größerer Zahl erhalten, als Beinkleider nunmehr in hohen Stückzahlen zur weiblichen Aussteuer gehörten (Abb. 94). 1905 umfasste eine gutbürgerliche Brautausstattung, wie sie die »Illustrierte Wäschezeitung« im Oktober mit Schnittmustern zur Selbstanfertigung vorstellte, 30 Beinkleider, davon sechs mit »Volant mit Languetten«, sechs »mit Stickereivolant«, sechs weitere in »Knieform« und zwölf mit dem Zusatz »elegant« versehene Hosen. Die Aussteuerliste der Landshuter Leinen- und Gebildweberei F.V. Grünfeld für Fräulein W. Stielow verzeichnete ebenfalls 30 nicht näher spezifizierte Beinkleider¹². Da die damals noch überwiegend offenen Beinkleider aufgrund des im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts vollzogenen Übergangs zu geschlossenen Formen nur noch zu einem kleinen Teil getragen und aufgebraucht wurden, sind auffallend viele Hosen aus diesen Beständen, teils neuwertig, übrig geblieben. Sowohl ihre bald als kurios empfundene Machart als auch die mit Spitzenbesätzen, Zier- und Monogrammstickereien enthaltene »Handarbeit« waren entscheidende Gründe, diese Hosen aufzubewahren und sie schließlich an Museen abzugeben. Die ausgestellte Hose aus weißem Baumwollkörper mit breiten Beinrüschen aus Weißstickerei und damaliger Praxis zufolge »hinten am Gürtel« aufgesticktem Monogramm gehörte zur Aussteuer einer jungen Frau, die 1908 heiratete¹³. Die ungetragene Hose wurde dem Museum 1982 von deren Sohn geschenkt.

Um und nach 1900 markierten »Reformbeinkleider« mit rückwärtig geknöpfter Klappe einen ersten Schritt zur geschlossenen Frauenhose (Abb. 95). Die dafür empfohlenen Materialien reichten von Baumwolle und Wolle bis zu Loden und Seide¹⁴. Sowohl das auf Wolle setzende »Normal-Bekleidungssystem« des Arztes Dr. Gustav Jaeger als auch der Baumwolle bevorzugende Kleiderreformer Dr. Heinrich Lahmann übernahmen die geknöpfte Frauenhose in ihre Reformprogramme. Für den neuen Zuschnitt waren Wärme und Schicklichkeit die entscheidenden Argumente. Obwohl bei jedem An- und Ausziehen die Knöpfe der rückwärtigen Klappe betätigt werden mussten, konnte die Vorsitzende des »Vereins zur Verbesserung der Frauenkleidung« schon 1905 feststellen, dass »das geschlossene Stoffbeinkleid... überraschend schnell von einer großen Zahl von Frauen angenommen worden« ist¹⁵.

Endgültig setzten sich geschlossene Hosen jedoch erst mit den kürzer werdenden Röcken der 1920er Jahre durch. Zur gleichen Zeit kamen Schlupfhosen mit seitlicher Knöpfung oder Gummizug hinzu, deren einfache Handhabung als revo-



94) Damenunterhosen, 1908–1935



96) Hemdhose, um 1912

lutionär empfunden wurde. Bei den Materialien lösten fließende Seiden- und Kunstseidengewebe und Trikotwaren die steifen und voluminösen Baumwollstoffe ab, die unter den leichten Kleidern der Zeit keinen Platz mehr gefunden hätten. Die figurbetonte Mode der 30er Jahre führte auch in der Unterwäsche zu Schrägschnitten, die trotz körpernaher Formen Bewegungsfreiheit gaben. Gleichzeitig traten Pastellfarben und vorzugsweise mit Blumen gemusterte Stoffe zu den bis dahin meist unifarbenen Modellen hinzu.

HEMDHOSEN Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts kamen einteilige Kombinationen aus Hemd und Hose auf, die Ober- und Unterkörper bis in Kniehöhe umhüllten. 1878 stellte die »Illustrierte Frauen-Zeitung« ihren Leserinnen ein »Beinkleid mit Untertaille« aus feinem weißen Flanell bereits »als praktisch bewährt« vor¹⁶. Wäschespitzen und Stickereien bildeten die »hübsche Ausstattung« der im Schritt offenen Hemdhose, die wenig später auch von der Reformbewegung entdeckt wurde. Als Grund für die Beliebtheit der »Vereinigung von Hemd und Hose als Unterkleidung« betrachtete der Dresdener Arzt und Kleiderreformer Heinrich Lahmann die Tatsache, dass man »bei derselben dem weiteren Anknöpfen der Unterhose überhoben« sei. Zudem entband die als Reformhose mit einer rückwärtigen



Klappe versehene Hemdhose von der Notwendigkeit, gegen Kälte und zur Vermeidung unschicklicher Situationen mehrere Unterröcke zu tragen, so dass die damit verbundene Entlastung der Taille eine weitere Forderung der Reformer erfüllte¹⁷.

Weniger den Reformtendenzen als der Zeitmode verpflichtet zeigt sich eine einteilige, schmal auf Figur geschnittene, im Schritt offene Hemdhose aus den Jahren um 1912 (Abb. 96). Die deutliche Körpermodellierung in Verbindung mit dem feinen, von Spitzeneinsätzen durchbrochenen Baumwollbatist macht es kaum wahrscheinlich, dass sie, wie lange Zeit üblich, auf der bloßen Haut unter dem Korsett getragen wurde oder dass man gar auf ein solches verzichtete.

97) Hemdhose, um 1927

Vielmehr dürfte es sich um eine der um 1910 neu aufkommenden Hemdhosen handeln, die erstmals über dem Korsett getragen wurden. Zarte Materialien, auch Seide, sowie der figurahe Zuschnitt »en princesse« waren charakteristisch für die neuartigen »corset covers«¹⁸. Die reichen Spitzeneinsätze mit und ohne Banddurchzug, wie sie noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts als anstößig empfunden wurden, »als wenn sie bei der Frauentoilette eine sichtbare Rolle spielten«, waren zum gewohnten Dekor gehobener Wäscheausstattungen geworden¹⁹.

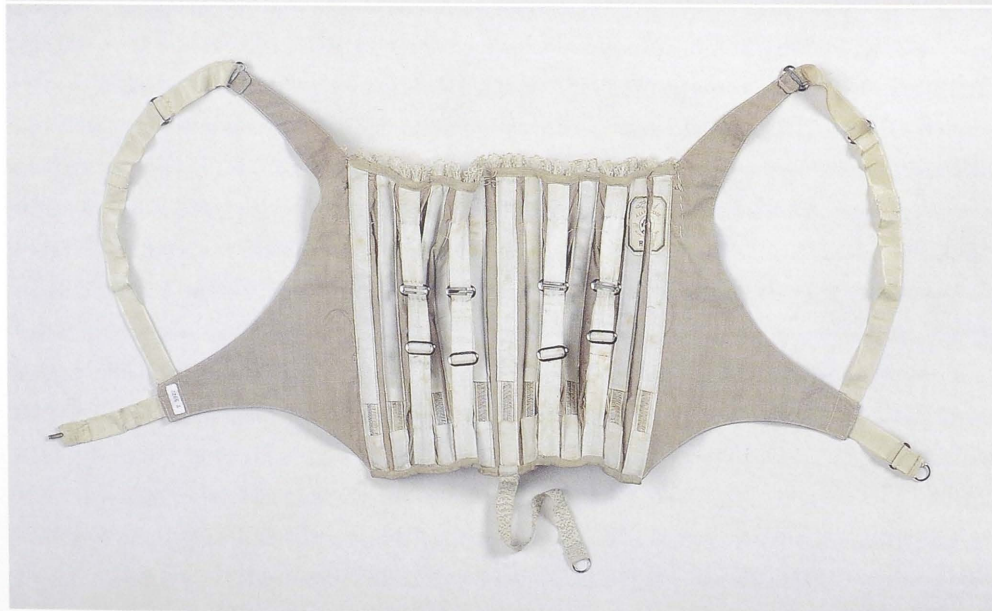
Um 1920 hatte sich die Hemdhose noch einmal grundlegend verändert und damit die Wäschekultur der Jahrzehnte um 1900 weit hinter sich gelassen. Wie in der Oberkleidung markierte das Ende des Ersten Weltkrieges auch für die Unterwäsche den Aufbruch in die moderne Zeit (Abb. 97). Der Mode folgend, waren die Hosenbeine kurz, der Busen flach geworden. Jede Taillenbetonung wurde aufgegeben. Wäschestücke wie Korsett, Hüftgürtel, Büsten- und Strumpfhalter wurden endgül-

tig unter dem Hemd oder der Hemdhose getragen. Ein geknöpfter Steg hielt Vorder- und Rückenteil im Schritt zusammen. Zu den traditionellen Baumwoll- und Seidenmaterialien kam auch bei der Wäsche die fließend-glänzende »Kunstseide«, die rein oder als Mischgewebe verarbeitet wurde.

BUSENFORMER Im ersten und beginnenden zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts verlangte die modische Linie eine markant vorgewölbte Büste, die bei gleichzeitig extrem fliehender Bauchpartie ohne formende Eingriffe eines Korsetts nicht zu erreichen war. Wo es nicht die vorhandene Körperfülle zu modellieren galt, erzwangen vom Busen bis zum Schritt geführte Fischbein- oder Metallstäbe die gewünschte Körperhaltung. Busenattrappen, die gewissermaßen die Nachfolge ehemaliger Turnüren antraten, formten den weiblichen Körper wie jene unabhängig von seinen natürlichen Gegebenheiten nach der Maßgabe eines Modeideals.



98) Busenformer, Vorderansicht, um 1910



Innenseite

Ein Busenformer des frühen 20. Jahrhunderts hat sich in der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums erhalten (Abb. 98). Nach Auskunft der Spenderin stammt er aus dem Besitz der 1870 und 1874 geborenen Töchter eines Traunsteiner Sägewerksbesitzers. Das bräunliche Baumwollgewebe mit Spitzenbesatz rückt den kompakten Brustgürtel in die Nähe zeitgenössischer Korsetts. Der verbliebene Rest eines eingeklebten Papieretiketts bezeichnet ihn als Pariser Modell »À LA P(RIN)CESSE«²⁰. Während sich auf der Außenseite 13 überzogene Fischbeinstäbe abzeichnen, offenbart sich im Innern die aus vier längenverstellbaren Bändern bestehende Mechanik der Busenattrappe. Demnach nahm das Volumen des künstlichen Busens zu, je mehr man die links und rechts paarweise angebrachten Zugbänder mithilfe von Metallschiebern verkürzte. Dank des Zusammenspiels von Bandverkürzung und gleichzeitiger Auswölbung der Fischbeinstäbe war die auf diese Weise erzielte Form von den natürlichen Gegebenheiten der Trägerin weitgehend unabhängig.

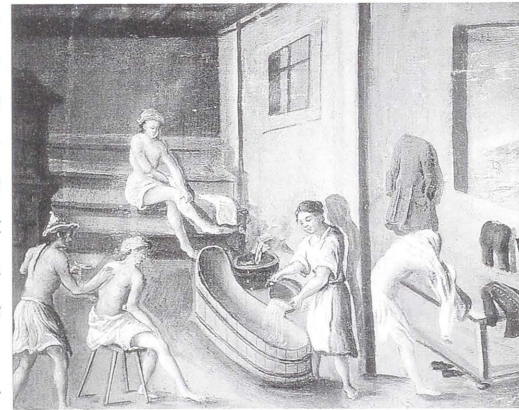
Wenngleich extreme Korrekturen des Körpers durch Busen- und Gesäßattrappen im fortschreitenden 20. Jahrhundert an Bedeutung verloren, blieben Korsett, Büsten- und Hüfthalter sowohl aus ästhetischen als auch aus moralischen Gründen bis in die späten 60er Jahre unverzichtbare Bestandteile der weiblichen Unterkleidung.

— 1 Initialfunktion besaß hier die von Almut Junker und Eva Stille ausgerichtete Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt: *Die zweite Haut* und der gleichnamige, mittlerweile zum Standardwerk gewordene Ausstellungskatalog (Kat. Frankfurt 1988). — 2 Birgit Ohlsen: *Weibliche Praxis und ärztlicher Diskurs. Zur Geschichte der Menstruationshygiene*. In: Löneke 1996, S. 236–257, bes. 238. — 3 Hope Bridges Adams-Lehmann: *Die Gesundheit im Haus*. Stuttgart 1899, S. 681, nach Kat. Frankfurt 1988, S. 336. — 4 Zitiert nach Kat. Frankfurt 1988, S. 143. — 5 Evelyn Glaser: *Von Hemden und Miedern*. In: Köhle-Hezinger 1993, S. 206–218. — 6 Kat. Frankfurt 1988, S. 152–165. — 7 Wertheim 1903/04, S. 58. — 8 Sigrid Metken: *Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols*. Frankfurt a.M. 1996. — 9 Halle, Leinwandhandel 1788, S. 16. — 10 Zander-Seidel 1990, S. 96. — 11 Kat. Frankfurt 1988, S. 84. – Knüttel 1983, S. 168–169. — 12 Kat. Frankfurt 1988, S. 257–263. — 13 Constanze von Franken: *Katechismus der Toilettenkunst und des guten Geschmacks*. Leipzig 1891, S. 119, nach Kat. Frankfurt 1988, S. 262. — 14 Vgl. Anzeige der Firma Jaeger & Mirow, Hamburg, für »Reform Beinkleider für Damen aus Baumwolle. Lasting, Halbwoll. Lasting, Panama, Cheviot, Loden, Seide«, in: Niedersachsen 5, 1899/1900, Nr. 19. — 15 Kat. Frankfurt 1988, S. 243. — 16 *Illustrierte Frauen-Zeitung*, 1. Oktober 1878. — 17 Heinrich Lahmann: *Die Reform der Kleidung*. Stuttgart 1898, S. 89–90. – Doris Kiesewetter: *Kleidung, Schönheit, Gesundheit*. Berlin 1908, S. 43–48. – Eugenie von Soden: *Die Frau als Gattin, Hausfrau und Mutter*. Stuttgart 1913, S. 226–228. — 18 Phillis Cunnington, C. Willett: *The History of underclothes*. London–Boston 1981, S. 215. — 19 Kat. Frankfurt 1988, S. 135. – Gisela Jaacks: *Spitzen in der Damenkleidung um die Jahrhundertwende*. In: Gisela Framke (Hrsg.): *Spitze. Luxus zwischen Tradition und Avantgarde*. Heidelberg 1995, S. 83–98, bes. 97. — 20 Ein ähnliches Modell der Susa-Werke Heubach aus weißer Baumwolle in Kat. Frankfurt 1988, Abb. 123, 124.

HERRENWÄSCHE

Anders als bei den Frauen bestand die Unterwäsche der Männer frühzeitig aus Hemd und Hose. Mittelalterliche Quellen liefern zahlreiche Belege für die »Bruoch« genannte Dreieckshose, die sowohl auf deren reale Existenz als Gesäß und Geschlechtsteile um- und verhüllende Unterkleidung als auch auf eine vorzugsweise im Bereich der Ständesatire genutzte Bedeutung als Sexualsymbol schließen lassen. Seit der Frühen Neuzeit nehmen die Bildzeugnisse jedoch ab, so dass nicht nur das Wissen um Form und Aussehen der Männerwäsche, sondern auch die Kenntnisse über deren Gebrauch deutlich spekulative Züge annehmen¹.

Mit der figurbetonten Mode des 19. Jahrhunderts kam auch zur männlichen Unterkleidung das Korsett hinzu, das Taille, Bauch und Brust in Idealform brachte. Ein Bindeglied zwischen Unter- und Oberkleidung waren Vorhemd, Kragen und Manschetten, die auf ein in allen anderen Partien von der Kleidung bedecktes Hemd aufgeknöpft wurden.



99) Tadeáš Schnechegger,
Männer im Badehaus, 1775
Český Krumlov, Schloß

UNTERHOSEN Die unzureichende Quellenlage hat in der Kleidungsforschung eine Diskussion entstehen lassen, inwieweit für Männer seit dem Mittelalter ein kontinuierlicher Gebrauch von Unterhosen anzunehmen ist, oder ob nicht vielmehr auch bei ihnen oft das Hemd die Aufgabe einer waschbaren Zwischenschicht zwischen Körper und Oberkleidung übernahm². Unter dem »Gesichtspunkt männlicher Selbsterfahrung« wurde die These aufgestellt, dass Männer aufgrund ihrer physischen Gegebenheiten »schon immer die Bruoch oder ähnliches gebraucht und daher benutzt haben«³. Dennoch spricht vieles dafür, dass man für das 18. und 19. Jahrhundert sowohl von dem einen wie von dem anderen auszugehen hat, wobei der Aufklärung und dem unter ihrem Einfluss entwickelten neuen Körperverständnis entscheidende Anstöße für eine zunehmend differenzierte Unterkleidung zuzusprechen sind.

Autoren des 18. Jahrhunderts beschränkten sich hinsichtlich der männlichen Unterkleidung mehrheitlich auf das Hemd. Dies gilt für die enzyklopädischen



100) Knielange Unterhose,
um 1800

101) Lange Trikothose,
um 1930

Lexika von Zedler und Krünitz ebenso wie für Johann Samuel Halles Übersetzung der Ausführungen de Garsaults zum Leinenhandel⁴. Selbst in der von aufgeklärten Ärzten und Pädagogen geführten Reinlichkeits- und Hygienedebatte wurde üblicherweise auf das in regelmäßigen Abständen zu wechselnde Hemd verwiesen, während Unterhosen kaum Erwähnung fanden⁵.

Ein seltenes Bildzeugnis zur Unterwäsche des 18. Jahrhunderts liefert, bei allen Unsicherheiten hinsichtlich einer realitätskonformen Wiedergabe des Geschehens, die Badeszene auf einer Unterrichtstafel der Klosterschule in Zlatá Koruna, die 1775 nach einem Kupferstich aus Johann Amos Comenius' »Orbis sensualium pictus« von 1658 gemalt wurde (Abb. 99)⁶. Während der sich am rechten Bildrand zum Bad entkleidende Mann auf der Vorlage des 17. Jahrhunderts nackt dasteht, nachdem er seine Kleidung über den Kopf gezogen hat, zeigt das über hundert Jahre jüngere Gemälde den Badegast in Hemd und Unterhose, nachdem er Rock, Weste, Perücke und Dreispitz beiseite gelegt hat. Wie bei den bereits in der Badestube versammelten Männern handelt es sich um weite, wohl aus Leinen gefertigte Beinkleider, die in der Taille von einem Bund gehalten werden. Entsprechende Hosen erkennt man auch auf einem Kupferstich mit jungen Männern beim Freibad in J.C.F. Gutsmuths 1793 erschienener »Gymnastik für die Jugend«⁷.

Auf eine um 1800 selbst in den bürgerlichen Oberschichten noch unsichere Verbreitung von Unterhosen verweist das Inventar eines wohlhabenden Kaufmannes aus Deggendorf, der 1805 zahlreiche Hemden hinterließ, jedoch keine einzige Unterhose⁸. Auch in ländlichen Nachlassinventaren des 18. und 19. Jahrhunderts aus Unterfranken finden sich neben durchgängig vorhandenen Hemden lediglich Einzelbelege für Unterhosen aus den Jahren 1820, 1837 und 1854⁹. Seit 1815 erschienen in Oldenburger Anzeigen zum dortigen Textilangebot wollene Unterhosen und Unterbeinkleider, die wohl in erster Linie als Kälteschutz dienten¹⁰. Ebenfalls noch in der ersten Jahrhunderthälfte waren die Besucher einer Badeanstalt in Würzburg gehalten, sich bis auf »Hemd und Unterhose« zu entkleiden. Einem Bürger der gleichen Stadt wurden 1829 »ein paar kurze Unterhosen, am rechten Knie ausgebessert« gestohlen¹¹.

Die entwendeten »kurzen Unterhosen« ähnelten möglicherweise der frühesten Wäschehose der Nürnberger Sammlung (Abb. 100). Ein aufgrund der größeren Weite etwas früher einzuordnendes Pendant befindet sich im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart¹². Die in der Diebstahlmeldung vermerkte Ausbesserung am rechten Knie lässt zweifelsfrei erkennen, dass »kurze Unterhose« eine Kniehose bezeichnete. Einen weiteren Hinweis auf diesen Typus liefert eine 1811 aus dem Französischen übersetzte Aufsatzsammlung, deren Autor die Kniehosen des 18. Jahrhunderts als »nur sehr wenig von unseren jetzigen Unterhosen verschieden« bezeichnete. Dass der Verfasser gleichzeitig jedoch davon ausging, dass die Oberhosen des 18. Jahrhunderts auch ohne Unterkleidung getragen wurden, zeigt seine Schilderung jener Beinkleider, die er nicht ohne den Abscheu desjenigen verfasste, der diesen Zustand glücklich überwunden hat: »Diese Art von Hosen waren ge-

wöhnlich eine unreine Tracht, weil sie mit Leinwand, Barchent oder gegerbtem Hammelfell gefüttert waren, welches Futter eben so lang als die Hosen dauern musste, und das von allen Arten Ausdünstungen geschwängert, gegen welche es endlich undurchdringlich wurde, nicht ohne Nachteil auf die Haut und andere noch empfindlichere Theile zurückwirkte. Was musste diese schmutzige Hülle nicht für böse Gerüche von sich geben? Welchen Anblick musste das immer beschmutzte Innere derselben darbieten«¹³.

Wenngleich die Belege für das Tragen von Unterhosen im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmen, erscheint der Weg dorthin keineswegs geradlinig. 1845 verzeichnete das Hauptbuch des Nürnberger Allgemeinen Krankenhauses, dass von 207 als Patienten aufgenommenen Handwerksgesellen, Lehrlingen und Fabrikarbeitern beiderlei Geschlechts lediglich zwei Handwerksgesellen Unterhosen besaßen¹⁴. Gleichzeitig kamen wesentliche Anstöße zu ihrer Verbreitung seit längerem aus dem Militärbereich. Bereits 1783 erwähnte der Arzt Johann Peter Frank als »vernünftige« Kleidung eines Soldaten »unter seinem Ueberrocke, eine ordentliche Montirung, welche in einem weissen Rocke, weisser Weste, weissen Beinkleidern und leinenen Unterhosen, so bis an die Schuhe reichen, schwarzen Kamaschen, und einem Paar Schuhe besteht«¹⁵. Als 1867 bei der Preußischen Armee eine Verordnung in Kraft trat, wonach die Soldaten Unterhosen zu tragen hatten, stellte sich heraus, dass die meisten dies bereits taten. Ebenfalls in diesen Kontext gehören die Beobachtungen des schwäbischen Pfarrers und konservativen Trachtenideologen Heinrich Hansjakob von 1892, die Unterhosen als selbstverständliches Zubehör der Militärausrüstung des 19. Jahrhunderts erkennen lassen: »Früher kehrten die Soldaten, ihre Habe in die Unterhosen gestopft und über den Rücken geworfen, heim; jetzt erscheinen sie mit eleganten Reisesäcken, allerlei modischem Plunder drin, und mit »Fitzerstöcken« im großen Urlaub und verhöhnen die alte Tracht«¹⁶. Außerhalb militärischer Gepflogenheiten konnte jedoch auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts die bei Fabrikarbeitern gemachte Beobachtung Gültigkeit beanspruchen: »Unterbeinkleider trug man selten, dagegen meist wollene bunte Hemden«¹⁷.



102) Soldatenmannschaft in Fußballkleidung, 1914/18

Lange Trikotunterhosen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts repräsentieren den im wesentlichen bis in die 30er Jahre für Männerunterhosen gebräuchlichen Standard (Abb. 101): Die Unterhose diente der Reinlichkeit und dem Körperklima. Sie musste bis an die Knöchel reichen und dort durch Bündchen gehalten werden, genügend weit und waschbar sein. Der Hosenbund war durch verstellbare Knopfriegel regulierbar. Bei den Materialien überwog Baumwolltrikot in Weiß, Beige- oder Grautönen, der im Winter dicker, im Sommer dünner war.

Kurze Wäschehosen kamen vor dem Ersten Weltkrieg zum Sport auf. Die Übergänge von der Unterkleidung zum Sportdress waren zumal im Amateur- und Freizeitsport fließend (Abb. 102). Auch »poröses oder netzartig hergestelltes Unterzeug«



103 | Knabenhose, um 1945

wurde bereits um die Jahrhundertwende propagiert, wenngleich es sich erst in den 1930er Jahren in größerem Stil durchsetzte¹⁸.

Mit den sportlichen Varianten männlicher Unterwäsche gerieten lange Unterhosen zunehmend in den (Ver-)Ruf der Unmännlichkeit und Lächerlichkeit. Im November 1929 sprach sich ein Arzt in den »Blättern für Volksgesundheitspflege« vehement gegen »die doch wirklich lächerlich wirkende lange Unterhose« aus. Jugendbewegung, Pfadfinderbünde und schließlich die Hitlerjugend erklärten kurze Hosen endgültig zum Zeichen einer sportlich-abgehärteten, völkischen Jugend¹⁹. Diese Entwicklung

erkennend, brachte die Firma Heinzelmann in Reutlingen bereits in den 1930er Jahren als Vorläufer des beinlosen Herrenslips sog. Piccolo-Höschen auf den Markt, die jedoch nur zur Gymnastik, unter der Badehose oder als Ergänzung der Unterwäsche getragen wurden²⁰. Auch eine in den Mangeljahren um 1945 von der Mutter für ihren damals etwa 15-jährigen Sohn genähte Unterhose, wie das »Piccolo-Höschen« ohne Vorderöffnung und aufgrund des herrschenden Textilmangels mehrfach gestopft, übernahm die neuartige Slipform (Abb. 103).

KORSETT Obwohl das Korsett seit den Streitschriften des 18. Jahrhunderts nahezu ausschließlich mit weiblichen Kleidungsgehnheiten in Verbindung gebracht wird und diese ohne Zweifel an erster Stelle stehen, wurden formende Mieder seit jener Zeit auch von Knaben und Männern aus medizinischen oder modischen Gründen getragen. »Ich hatte Gelegenheit nicht nur mehrere, wirklich durch Schnürbrüste veränderte, weibliche und männliche Leichen mit anderen... zu vergleichen«, bemerkte 1788 der Mainzer Arzt Samuel Thomas von Sömmering in seiner Schrift »Über die Schädlichkeit der Schnürbrüste«. Während bei den Frauen »schwierige« Schwangerschaften, Totgeburten und Brustkrebs die Folge seien, stellte er fest, »dass schlechterdings alle Mannspersonen, die stark und anhaltend in ihrer Jugend geschnürt worden, ohnausbleiblich in dem reifern Alter bucklicht wurden«²¹.

Auf die Schnürbrust der Knaben folgte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Männerkorsett. Das englische Modemagazin »La belle Assemblée« druckte 1820 ein Gedicht mit dem Titel »Modern Male Fashions«, das seine Aufzählung aktueller Modetorheiten mit dem Vers schloss: »And stays, to brace the body!«²². Als Hilfsmittel für die stark taillierte Silhouette der modischen Männerkleidung des Biedermeier erscheint der Gebrauch eines Korsetts durchaus glaubhaft. 1838 verwies »The Workman's Guide« auf Männerkorsetts, wie sie beim Militär, bei der Jagd sowie bei schwerer körperlicher Arbeit üblich waren. »Wie sich alles ändert. Er, der in seinem Leben so viele Korsetts aufgeschnürt hat, wird nun jeden Morgen selbst geschnürt«, kommentierte eine Modesatire 1881 das »Korsett des alternden Beau«. Für eine gute Figur im Abendanzug sorgte 1914 der sog. Tango-Gürtel²³.

Ein Herrenkorsett mit eingearbeiteten Stäben aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist wie viele weibliche Modelle jener Zeit aus beigem Baumwolldress ge-

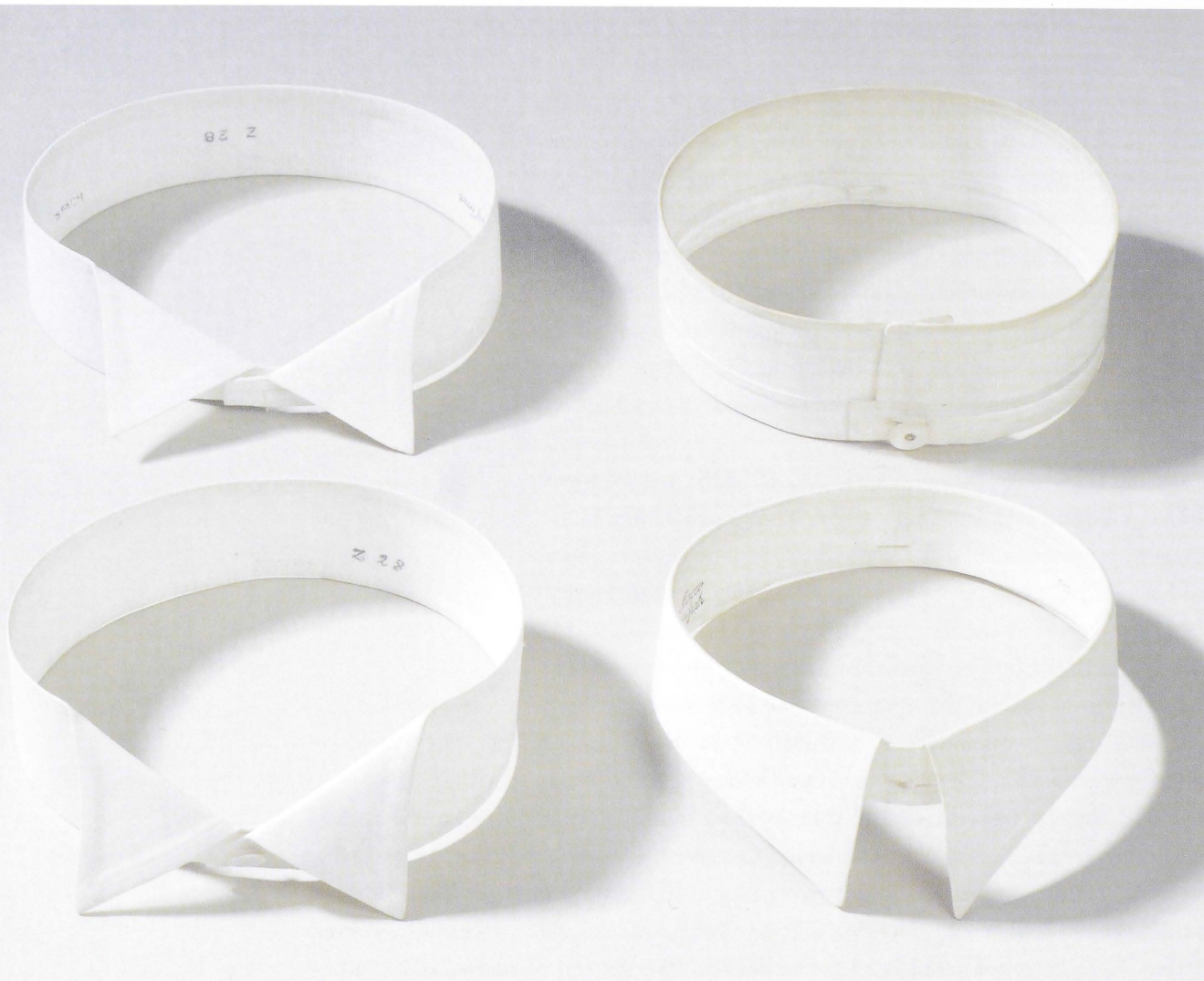
fertigt (Abb. 104). Auch der Schnürverschluss im Rücken und die vordere »Mechanik« wurden von den Frauen übernommen. Die Wirkung eines solchen, Taille und Hüften umschließenden Korsetts beschrieb die Kölner Korsett-Firma Kalasiris mit dem Spruch »drückt den Bauch hinein, wölbt die Brust heraus«. Als Zeitzeugin bestätigte die 1901 geborene Frau eines Konditormeisters Aussehen und Gebrauch eines Herrenkorsetts: »Mein Mann hat ein Korsett getragen, er hat es für den Bauch gebraucht. Die Männerkorsetts waren wie die Weiberkorsetts, nur kürzer. Wie eine schöne Leibbinde, abgesteppt, vorne zum Einhaken, hinten zum Schnüren. Davon hatte er zwei, ein abgetrageneres und ein besseres Stück«²⁴.

VORHEMD UND KRAGEN Im 18. Jahrhundert genossen Jabot und Ärmelrüschen als sichtbare Teile des Männerhemdes besondere Aufmerksamkeit, indem sie aus feineren Leinenqualitäten oder Spitzen gefertigt waren und vor der Wäsche abgetrennt wurden. Im 19. und 20. Jahrhundert traten an ihre Stelle aufgenähte oder aufgeknapfte Vorhemden, Krägen und Manschetten. Durch makellose Reinheit und Glätte sollten sie einen Status vortäuschen, den das in allen anderen Partien von der Oberkleidung abgedeckte, oft zugleich als Unterhemd fungierende Männerhemd nicht halten konnte und musste. »Während schon eine einfache Knitterung unserem Weißzeug den Eindruck von Tadellosigkeit und Eleganz zu nehmen vermag, und der geringste Fleck an Krägen und Manschetten ihren Wechsel bedingt«, sollte das Hemd selbst keinesfalls länger als acht Tage getragen werden, empfahl 1877 ein »Toiletten-Brevier«²⁵. Ob die beweglichen Teile des Herrenhemdes angenäht oder aufgeknapft waren und ob sie aus feinem Leinen, aus Baumwolle, aus Papier mit Leinenprägung oder aus Celluloid bestanden, entschied über die Qualität der Wäsche und damit über Stand und Ansehen ihres Trägers (Abb. 105).

Diese Praxis, die im 19. Jahrhundert einsetzte und, wie separate Krägen noch aus den 1930er und 1940er Jahren zeigen, weit ins 20. Jahrhundert hinein bestehen blieb, wurde von der Wäscheindustrie als Herausforderung angenommen. 1882 warb die »Illustrierte Frauen-Zeitung« für »Amerikanische Patentwäsche« mit Krägen und Manschetten aus wasserdichter Leinwand, die »bei täglichem Gebrauch 5-6 Monate« lang benutzt werden konnten. Zur Reinigung wurde kaltes Wasser empfohlen, bei starkem Schmutz auch ein »Bürstchen mit etwas Seife«; nach dem Abtrocknen mit einem Handtuch waren Krägen und Manschetten »sofort wieder wie neu gewaschen und gebügelt«. Mit Papierkrägen und Manschetten mit Leinenprägung oder außen aufgeklebtem Leinenstoff, später mit Celluloidkrägen, erwarb sich ab 1870/71 die Leipziger Firma Mey & Edlich ein Vermögen. Der bereits



104) Herrenkorsett,
1. Hälfte 20. Jahrhundert



105) Hemdenkrägen,
um 1900–1930

genannte Katalog des Berliner Kaufhauses Wertheim enthielt 1903/04 allein 26 Herren- und Knaben-Vorhemden, zehnerlei Manschetten und 37 verschiedene Krägen²⁶. Um 1900 kamen Krägen, Manschetten und selbst Vorhemden aus Celluloid auf, zu deren führenden Herstellern die Marke »Schildkröt« und die »Westdeutschen Celluloid-Werke« in Meerbusch-Lank mit der Marke »Lancos« gehörten. Noch in den 1930er Jahren boten letztere neben modischen Herrenartikeln auch »klerikale Dauerwäsche wie Priesterkragen« und »Teile für Nonnenhau-
ben« aus abwaschbarem Kunststoff an, deren Pflegefreundlichkeit freilich auf Kosten des Tragekomforts und des schönen Scheins ging, nachdem das weiße Celluloid rasch vergilbte²⁷.

—1 Gerhard Jaritz: *Die Brouch*. In: *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole*. Festschrift für Harald Kühnel. Graz 1992, S. 395–416. – Heike Gall: *Männerunterhosen: »Sachlich und unerotisch«*. In: Köhle-Hezinger 1993, S. 195–203. – Den Forschungsstand diskutierend und zusammenfassend Brückner, Unterhose 2000. —2 Gieske 1997. – Brückner 1998. —3 Brückner, Unterhose 2000, S. 383. —4 Halle, Leinwandhandel 1788. —5 Frey 1997, S. 183–189. —6 Johann Amos Commenius: *Orbis Sensualium Pictus*. Nürnberg 1658, Taf. 74. – Martin Widmann, Christoph Mörgeli: *Bader und Wundarzt. Medizinisches Handwerk in vergangenen Tagen*. Zürich 1998, S. 34–35 (mit Abb.). —7 Horst Prignitz: *Vom Badekarren zum Strandkorb*. Leipzig 1977, Abb. 36. —8 Frey 1997, S. 213. —9 Knüttel 1983, S. 90. —10 Neumann 1995, S. 137–138. – Brückner, Unterhose 2000, S. 381. —11 Frey 1997, S. 213–214. —12 Kat. Mannheim 1999, Nr. 2.7.72. —13 J. Phil. Bauer: *Der Mensch in Bezug auf sein Geschlecht*. Leipzig 1811, zitiert nach Kat. Frankfurt 1988, S. 81. —14 Frey 1997, S. 213. —15 Johann Peter Frank: *System einer vollständigen medicinischen Polizey*. Mannheim 1783, zitiert nach Gieske 1997, S. 340. —16 Kat. Frankfurt 1988, S. 186. – Hansjakob 1892, S. 11. —17 Bernward Deneke: *Die Mode im 19. Jahrhundert*. In: *Städte-, Wohnungs- und Kleidungshygiene des 19. Jahrhunderts in Deutschland* (Studien zur Medizingeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 3). Stuttgart 1969, S. 84–118, bes. 110, Anm. 9. – Kat. Frankfurt 1988, S. 186. —18 Carter 1992, S. 98. – Kat. München 1987, S. 568–569. —19 Kat. Frankfurt 1988, S. 183. – Weber-Kellermann 1987, S. 117–119. —20 Kat. Frankfurt 1988, S. 297–298, 302 (mit Abb.). —21 Samuel Thomas von Sömmerring: *Über die Schädlichkeit der Schnürbrüste*. Zwey Preisschriften durch eine von der Erziehungsanstalt zu Schnepfenthal aufgegebne Preisfrage veranlast. Leipzig 1788, S. 4, 91. —22 Waugh 1954, S. 133. —23 Carter 1992, S. 36–37. – Kat. Frankfurt 1988, S. 205–207. – Kat. München 1987, S. 309. —24 Kat. Frankfurt 1988, S. 286, 368. —25 Johanna von Sydow: *Moden und Toiletten-Brevier*. Leipzig 1877. – Kat. Frankfurt 1988, S. 234. —26 Kat. Frankfurt 1988, S. 177. – Bettina Rinke: *Weißer Wäsche aus Bielefeld. Die Geschichte der industriellen Wäscheproduktion am Beispiel der Wäschefabrik Winkel*. In: Löneke 1996, S. 160–173. – Wertheim 1903/04, S. 68–70. —27 Kunststoff-Museums-Verein e.V. (Hrsg.): *Rotperl und Cubana. Celluloid – Start in die Kunststoffe*. München 1992, S. 89.



106) Sommer- und Strandkostüm, um 1910



Nach der Badekultur des Mittelalters und den Heilbädern des 17. Jahrhunderts entstanden im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert erste See- und Freibäder, in denen man nicht nur der Gesundheit wegen, sondern auch zum Vergnügen badete und schwamm. Während anfangs unter dem Blickschutz von Badekarren und Verdecken zumeist nackt gebadet wurde, entwickelten sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts spezielle Badekleidungen, die neben dem auch hier zu beobachtenden modischen Wandel vor allem die Umbewertung deutlich machen, die eine angemessene Bedeckung des Körpers im Laufe der Jahrhunderte erfuhr.

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Damen in langen Kleidern und Herren im Anzug am Strand ein gewohnter Anblick. Sofern man nicht badete, was häufig nicht mehr als ein Tauchbad meinte, trug man auch im Strandkorb sitzend oder im Sand liegend korrekte Tageskleidung, die sich für die Reise an die See bestenfalls durch waschbare Materialien, helle Farben und breitrempige Sonnenhüte von den sonstigen Garderoben unterschied.

Ein weißes Kostüm mit Spitzeneinsätzen aus der Zeit um 1910, das ohne Kenntnis seiner konkreten Provenienz vor wenigen Jahren als Geschenk aus Privatbesitz in die Kostümsammlung gelangte, könnte daher sehr wohl im Urlaub an der See getragen worden sein (Abb. 106). Die »Illustrierte Frauen-Zeitung« von 1908 berichtete über »Die Mode am Seestrand« aus Trouville von den »allen Leserinnen bekannten Leinenkostümen in ihrer raffinierten Einfachheit«¹. Auf die dekorativen »Guipüre-Einsätze« in der Art leinener Klöppelspitzen wurde ausdrücklich hingewiesen. Hochaktuell war der asymmetrisch schließende, knotenartige Posamentverschluss. Das auf den ersten Blick überraschende Fehlen eines Futters in Rock und Jacke zeigt sich als sommerliches Zugeständnis. Als das gut erhaltene Kostüm in den 1930er Jahren noch einmal zum Fasching getragen und entsprechend fotografisch dokumentiert wurde, wählte man mit hochgeschlossener Bluse und Strohhut ein durchaus als authentisch anzusehendes Zubehör (Abb. 107).



107) Das Strandensemble als Faschingskostüm, um 1930



108) Damenbadeanzug, um 1900/10

Für das eigentliche Bad zeichnete sich vermehrt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine besondere Kleidung ab, ohne dass diese jedoch auf lange Zeit den heute an eine funktionale Badekleidung gerichteten Vorstellungen entsprochen hätte. »Es gab Damen, die außer einem sackförmigen Badeanzug mit Rüschen und Spitzen noch lange Hosen, zwei bis drei Kappen über dem Haar und dazu Strümpfe und Schuhe brauchten, um dann ins Wasser zu gehen«, schilderte eine Badefrau auf Westerland um 1900 die offensichtlich für die einheimische Bevölkerung eher befremdlichen Anstrengungen der Sommerfrischlerinnen, den Körper zum Bad fast ebenso vollständig zu verhüllen wie in der Tageskleidung². Die damit verbundenen bürgerlichen Moralvorstellungen, die den Körper der Frau in der Öffentlichkeit tabuisierten, sollten wie in der übrigen Kleidung bis in die 1920er Jahre gültig bleiben.

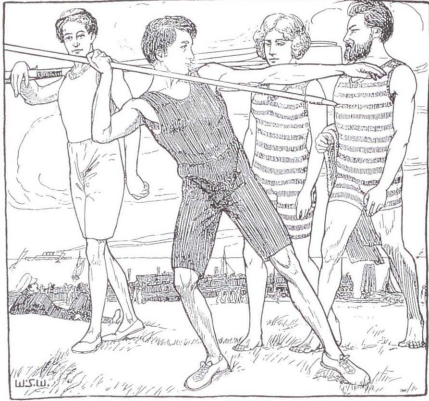
Während weibliche Badeanzüge in den 1860er Jahren allmählich zum Thema der Modezeitschriften wurden, setzen erhaltene Originalkleidungen kaum vor der Jahrhundertwende ein. Dreiviertellange, unter dem Knie mit einem Gummizug fixierte Hosen mit und ohne Überrock, kurze Ärmel, durch Rüschen verbreiterte Träger sowie der allgemeinen Mode entlehnte Zierelemente kennzeichnen die hier besonders oft über eine Zwischenstation als Faschingskostüm erhaltenen Modelle. Wertvolle Ergänzungen bilden zeitgenössische Postkarten aus Seebädern, Familienfotos und die aufgrund des Sujets stets mit erotischen Untertönen versehenen Badekarikaturen, in denen der voyeuristische Blick in die Badekabine oder auf die dem Körper nass anklebende Badekleidung ungewohnte und unerlaubte Ansichten gestattete³.

Der älteste Badeanzug in der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums ist um 1910 zu datieren (Abb. 108). Der blaue Baumwollsatin war gegenüber den bis in die 1890er Jahre gebräuchlichen Flanell- und Wollstoffen bereits wesentlich leichter zu tragen und zu trocknen. Auch er bedurfte jedoch noch aufwendiger Pflege und musste gebügelt werden, was nicht zuletzt durch die an Ärmeln, Vorderteil, Hosenbeinen und Gürtel angebrachten weißen Besatzstreifen erschwert wurde⁴. Im Kontrast mit dem blauen Grundstoff griffen sie das bereits von den Matrosenanzügen der Kinder her vertraute Dekorationsprinzip »seeländischer« Kleidung auf, dessen sich die Bademode in reichem Maße bediente. Der leichte Stoff, die kurzen Puffärmel, der kleine rechteckige Ausschnitt und der Verzicht auf diskrete Rockschoße lassen bereits ein Maß an Freizügigkeit erkennen, das einige Jahrzehnte früher auch am Strand noch undenkbar gewesen wäre.

Abbildungen von Herrenbädern des 19. Jahrhunderts zeigen die Besucher auf der Landseite der Badekarren in Anzügen und Hüten, auf der Seeseite mit unbedecktem Oberkörper in kurzen Badehosen. In den seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingerichteten Militär- und Freibädern für Männer waren sie die übliche Badekleidung, die bei Bedarf auch ausgeliehen werden konnte⁵. Erst als dem Bei-



109 | Herrenbadeanzug, um 1920



110) Sport- und Badeanzüge,
aus: Doris Kieseewetter,
Kleidung, Schönheit,
Gesundheit. Berlin 1908

spiel Hollands und Belgiens folgend kurz nach 1900 auch in Deutschland – nicht ohne sittliche Bedenken – Familienbäder eingerichtet wurden, traten an ihre Stelle einteilige Badeanzüge, für die im Gegensatz zur weiblichen Badekleidung von Anfang an meist quer-gestreiften Baumwolltrikots der Vorzug gegeben wurde (Abb. 109)⁶.

Das Aufkommen der Badetrikots ist im Zusammenhang der medizinisch motivierten Reformkleidung um 1900 zu sehen. Schneller als in der Tageskleidung setzten sich zum Sport leichte, luftdurchlässige und waschbare Gewebe ohne versteifende Futter und Einlagen durch. Selbst für Frauen wurden hier gestreifte Trikotanzüge propa-

giert, im Unterschied zu denjenigen der Herren »über den Hüften geschweift«, doch fanden sie vorerst keine Akzeptanz (Abb. 110)⁷.

Dem Schutz der Haare dienten Hauben aus wasserabweisendem Material. 1880 empfahl ein Badeführer für das Seebad Warnemünde den Gebrauch von »Wachstaffet«, ein auch als »Gesundheitstaffet« bezeichnetes Taft- oder Leinwandgewebe mit beidseitiger Beschichtung aus einem Firnis aus Leinöl, Terpentin und anderen Zusätzen, das ebenso zum »Umwickeln rheumatischer Glieder« und für Schweißblätter in Damenkleidern Verwendung fand⁸. Im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts wurden sie von Hauben aus Gummi und gummibeschichteten Stoffen abgelöst, die in den 1920er Jahren betont modische Formen aufgriffen (Abb. 111). Der helmartige,



111) Damenbademütze,
um 1925

aus zwei halbkreisförmigen Segmenten zusammengenähte Kopfteil der in Nürnberg erhaltenen Bademütze ähnelt Lederkappen, wie sie auch zur neuen sportlichen Tageskleidung getragen wurden⁹. Dem Stil der Zeit entsprachen weiter die beiden über der Stirn aufgeklappten Dreiecke aus schwarz-weiß kariertem Wollkörper, dem modischen »Vichy«¹⁰. Die Kopfweite regelte ein Gummizug im hinteren Bereich. Einzelne Firmen, die in jenen Jahren Musterkollektionen mit bis zu 180



112) Damenbadeanzüge,
um 1940/1960

Badekappen-Modellen pro Saison auf den Markt brachten, antworteten damit zweifellos auf eine rege Nachfrage¹¹. Dazu im krassen Gegensatz steht die geringe Zahl der heute noch vorhandenen älteren Badehauben, nachdem die imprägnierenden Materialien rasch verklebten, verhärteten oder porös wurden und die Kopfbedeckungen unansehnlich werden ließen.

Am Ende der 1920er Jahre hatten sich auch für Frauen funktionelle Schwimmanzüge mit einfachen körpernahen Schnitten, kurzen Beinen und Schulterträgern durchgesetzt. An die Stelle der wenig formstabilen Baumwolltrikots trat eine kräftige, meist einfarbig dunkle Maschenware aus Wolle, deren Saugkraft bei Nässe manchem Zeitzeugen in lebendiger Erinnerung blieb. Erst nach dem Krieg kamen in größerem Umfang dauerelastische und Nylongewebe auf den Markt. Noch 1932 war eine Preußische Badeordnung in Kraft getreten, die für Badeanzüge Ausschnittgrößen, Beinlängen und das Vorhandensein eines Zwickels vorschrieb¹². Auch wenn



114) Strandset, Modell
Bessie Becker, 1963

Waren es im 19. Jahrhundert die entstehenden See- und Freibäder, die für die Entwicklung der Badekleidung ausschlaggebend wurden, so zeigte sich in den 1950er und 1960er Jahren der Urlaub im Süden als triebkräftiger Motor der Strand- und Bademode. Unter dem Titel »Reise gen Süden« präsentierten Modezeitschriften neuartige »Strandsets« aus kurzer Hose und Kitteloberteil für die »Sunset-Promenade«: »Auf dem Weg vom Strand zurück ins Hotel macht man nur allzu gern einen ausgedehnten Umweg, nimmt hier im Vorbeischlendern einen Espresso, schaut dort noch rasch in die kleine Boutique, lässt sich im Parfümeriegeschäft die neuesten Lippenstiftfarben vorlegen, um last, not least Gelegenheit zu finden, sich wirkungsvoll zu zeigen«¹⁴. Eine Kombination aus knappen Shorts und Blouson, beides aus pflegeleichtem Diolen-Popeline in der sommerlichen Modefarbe »Mint«, stellte Bessie Becker 1963 vor (Abb. 114). Unter dieser Marke war die Kostümbildnerin Irmgard Becker seit 1952 in München zu einer deutschen Pionierin auf dem neuen, an den USA orientierten Markt der Jugendmoden geworden. »Mit ihrem Namen ist die Vorstellung vom jungen Schwabinger Sportstil verbunden«, bescheinigte ihr zwölf Jahre später die »Elegante Welt«¹⁵.

deren Wirksamkeit dahingestellt sei, unterschieden sich die damaligen Modelle deutlich von den freizügigeren Schnitten der 50er Jahre (Abb. 112).

Als »New Look« der Bademode präsentierte sich 1946 in Paris der Bikini, wenngleich zweiteilige Badeanzüge bereits zum sog. Licht- und Luftbad getragen und, freilich noch ohne Resonanz, schon 1907 von dem Kleidungsreformer Valentin Lehr propagiert wurden. Die Zugkraft der neuen Mode in den Mangeljahren nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges macht ein um 1947 aus gehamsterten Mehlsäcken selbst genähter zweiteiliger Badeanzug anschaulich, von dem sich nur das Oberteil erhalten hat (Abb. 113). Dass die Hose anderweitig abgetragen wurde, zeigt einmal mehr den sparsamen Umgang mit den knappen Ressourcen jener Jahre. Die gut dokumentierte Fertigung des Anzuges, für den ein Foto der Schauspielerin Lil Dagover in einer Illustrierten Pate gestanden haben soll, vertritt beispielhaft das Aufkommen neuer Leitbilder aus Film und Medien sowie das verständliche Nachholbedürfnis der Frauen in Sachen Mode¹³.



113) Oberteil eines zweiteiligen Badeanzuges, um 1947

— 1 *Illustrierte Frauen-Zeitung*, 35. Jg., Heft 16, 1908, S. 51; weitere Modelle Heft 2, S. 15; Heft 12, S. 102–103. — 2 Kat. Hamburg 1986, S. 106. — 3 Gerhard Kaufmann: *Seebäder und Badeleben auf deutschen Bildpostkarten*. In: *Jahrbuch des Altonaer Museums in Hamburg*. Bd. 4, 1966, S. 125–148. — Ernst Schlee: *Das alte Föhr in bildlichen Dokumenten*. Flensburg 1968. — Manfred Westermann: *Grüße von Sylt. 120 Bildpostkarten von anno dazumal*. Schleswig 1977. — Reinhold W. Feldmann: *Grüße aus Norderney. 100 Ansichtskarten von anno dazumal*. Hamburg 1979. — Kat. Hamburg 1986, S. 34–38. — 4 »Das Wahrzeichen der feinen Dame am Strand ist allerdings der Strandanzug, meist schwarz oder dunkelblau, aus schwerem Taft oder Seidenserge. Täglich frisch gebügelt, darf er sich schon einigen Aufputz gestatten in Gestalt von etwas Spitze und Einsatz«. Aus einem Damenbrevier von 1914, zitiert nach Kat. Hamburg 1986, S. 114. — 5 Eva Stille: *Hautnahe Kleidung, die formt, verhüllt und zur Schau stellt*. In: Kat. Hohenems 1991, S. 188. — 6 Kat. Hamburg 1986, S. 108. — 7 Doris Kiesewetter: *Kleidung, Schönheit, Gesundheit*. Berlin 1908, S. 41–42. — 8 Kat. Hamburg 1986, S. 121. — Zum Wachstaffet: Max Heyden: *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker*. Stuttgart 1904, S. 611. — Selheim 1994, S. 230–234. — 9 Vgl. T 7727 sowie Kat. Ausst. *Die Zwanziger Jahre in München*. Münchner Stadtmuseum. München 1979, Nr. 1162. — 10 Wilhelm Spitschka: *Textil-Atlas. Ein Lehrbuch und Nachschlagebuch für den Textileinzelhandel und die Gewebeerarbeitung*. Stuttgart 1928, S. 83, Nr. 99 und Taf. 18. — 11 Ulrich Giersch, Ulrich Kubisch: *Zwischen Mode und Notwendigkeit. Die Badekappe*. In: U. Giersch, U. Kubisch: *Gummi. Die elastische Faszination*. Berlin 1995, S. 260–265, bes. 263. — 12 Eva Stille: *Hautnahe Kleidung, die formt, verhüllt und zur Schau stellt*. In: Kat. Hohenems 1991, S. 195. — 13 Claudia Selheim: *Oberteil eines zweiteiligen Bade- oder Luftanzuges*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2000, S. 192–193. — 14 *Burda Modensonderheft Frühling/Sommer* 1962, S. 146. — 15 Kat. Heidelberg 1998, S. 21. — *Elegante Welt*, Heft 12, Dezember 1964, S. 159.



Die Kleidung der Kinder trat erst in jüngerer Zeit in das Interesse einer über isoliert kostümgeschichtliche Fragestellungen hinausgehenden Kultur- und Kleidungs-geschichte. Als »Code für ein kompliziertes Geflecht von wirtschaftlich-sozialen, ästhetisch-psychologischen, modischen und handwerklich-technischen Bedingungen«¹ spiegeln ihre Besonderheiten und Veränderungen die Rolle, die eine Gesellschaft Kindern zuteilt ebenso wie Erziehungsprogramme, medizinische Standards, materielle Lebensbedingungen und gedanklich-weltanschauliche Konzepte. Sie definiert sich in ihrem Verhältnis zur Kleidung der Erwachsenen, aber auch durch eine Fülle eigener Formen und Zuschnitte, Materialien, Trageweisen und Funktionen, zu denen bereits im 19. Jahrhundert spezifische Vermarktungsstrategien hinzukamen².

Bis ins 18. Jahrhundert waren Kinder wie kleine Erwachsene gekleidet. Bildnisse und Realien dokumentieren eine anscheinend beliebige Verkleinerung des modischen Zeitkostüms. Nur wenige Besonderheiten zeigen ein Eingehen auf kindliche Verhaltensweisen und Bedürfnisse. Wie für Frauen und Männer beschränkt sich die Sachüberlieferung des 18. Jahrhunderts auch für Kinder auf Überreste einer festlichen, überschichtlichen Kleidung.

Als besonders unkindlich erscheinen heute fischbeinverstärkte Schnürmieder und Oberteile, die Mädchen und Knaben der modischen Schichten in der ersten Lebensjahren trugen (*Abb. 279, S.249*). Die steife Umhüllung sollte den nach herrschender Meinung weichen, formbaren Kinderkörper gerade und unverbildet heranwachsen lassen. Für Mädchen bedeutete dies den Beginn einer lebenslangen, gesundheitsschädigenden Praxis. Knaben wurden bis zum Alter von fünf bis sechs Jahren geschnürt, doch reichte auch dies für gravierende Schäden. »Ich habe beobachtet, dass schlechterdings alle Mannspersonen, die stark und anhaltend in ihrer Jugend geschnürt worden, ohnausbleiblich in dem reifern Alter, bucklicht wurden«, schrieb 1788 der Mainzer Arzt Samuel Thomas von Sömmering. »Man suchte die Schuld in etwan unrecht angelegten Schnürbrüsten, bis man endlich ... einsah,



115) Schnürbrust für ein Kleinkind, um 1740

dass kein Knabe mit einer Schnürbrust gerade aufwuchs, Schwind-suchten, Brüche u.s.f. die man ihnen nebenher zuzog abgerechnet«³.

Aus dem Besitz einer Schweinfurter Kaufmannsfamilie hat sich ein Schnürmieder erhalten, das mit einer vorderen Höhe von 15 cm und einem Taillenumfang von 30 cm einem Kleinkind zuzuordnen ist (Abb. 115). In der Machart unterscheidet sich das aus sechs Formteilen zusammengesetzte Mieder nicht grundsätzlich von Frauenschnürbrüsten. Wie dort bildeten zwischen Außen- und Innenseite eingesteppte Stäbe einen festen, unverrückbaren Panzer. Zur Oberseite aus grün-rosa gestreifter, bortenbesetzter Seide kontrastiert die Innenseite aus naturfarbenem Leinen. Selbst für den winzigen Körper war der Taillenumfang bereits 10 cm schmäler als die Brustweite angelegt, so dass wohl von einem Mädchen als Trägerin auszugehen ist. Lediglich auf breite Achselträger verzichtete man zugunsten schmaler Seidenbänder. Möglicherweise wurde das Kindermieder unter einem Taufkleid getragen, nachdem sich ein ebenfalls mit grünen und rosa Bändchen besetztes Exemplar zusammen mit einer Taufgarnitur des Hauses Hohenlohe-Langenburg im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart erhalten hat⁴. Mit einer vorderen Länge von 11,5 cm und einer Taillenweite von 31 cm unterscheiden

sich dessen Maße nur wenig von denen des Nürnberger Mieders.

In der historischen Abfolge erscheint das steife Schnürmieder gegenüber der bis ins 18. Jahrhundert üblichen Praxis, die Säuglinge samt den Armen vollständig in feste Binden zu wickeln, als Zwischenstufe, ehe derart massive Eingriffe in das kindliche Wachstum allmählich aufgegeben wurden: »In den Jahren 1760 bis 1770 ohngefähr ward es in Berlin, so wie in Holland noch vor wenig Jahren, ziemlich Mode, Schnürbrüste auch den Knaben anzulegen, die man jedoch so, wie zu Leipzig und andern Orten bald zu verlassen anfieng, als man gewahr ward, dass ungeschnürte Kinder grade aufwuchsen, diejenigen aber, die man aus Vorliebe mit dieser besondern Sorgfalt zu behandeln suchte, ... einen Buckel bekamen«⁵.

Ein um 1900 als »Kinderstaatsjäckchen« aus unbekanntem Besitz in die Sammlung gelangtes Oberteil, das sowohl einem Mädchen als auch einem Knaben gehört haben könnte, entstand möglicherweise bereits unter dem Einfluss der Reformtendenzen der zweiten Jahrhunderthälfte (Abb. 116). Die an vielen Stellen im Musterverlauf sorgfältig gestückelte Seide deutet möglicherweise auf eine Zweitverwendung hin. Mit abwechselnd geometrisch gemusterten und durch Streuzweige belebten Streifen dürfte sie bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Die geraden offenen Ärmel, die relativ schwache Versteifung durch weniger dicht eingearbeitete Fischbeinstäbe und die gegenüber dem Brustumfang kaum verjüngte Taille sprechen für ein Abklingen extremster Korrekturvorstellungen.

Ein aus heutiger Sicht eindeutiges Zugeständnis an kindliche Bedürfnisse waren die im Rücken des Oberteiles angenähten Führbänder, die sog. Gängelbänder⁶. Seit

dem 16. Jahrhundert sind Darstellungen bekannt, auf denen Mütter und Ammen Kinder beim Laufenlernen an zügelartigen Bändern leiten. Erst die Vertreter der »natürlichen« Erziehungskonzepte des 18. Jahrhunderts lehnten das Gängelband als sinnfälliges Instrument der Fremdsteuerung ab, indem sie gleichsam zur Begründung ihrer Forderung furchterregende Bilder zeichneten. Johann Georg Krünitz tadelte die Methode, »die Kinder mittels Gängelbänder und Gängelwagen gehen zu lehren« und verwies auf gesundheitliche Schäden wie Blutstau im Kopf, Verkrümmungen von Rückgrat, Schulterblättern und Wirbeln: »Sie sehen dabey fast beständig im Gesichte roth, auch wohl braun und blau, aus. Ihr Kopf und ihr ganzer Leib sind nach vorwärts gebogen. Die Gängelbänder werden am Hinter- und Seitentheile des Schnürleibes stark befestiget... Sie haben die ganze Last des Kindes zu halten, und es kann derselbe die Erde kaum berühren«⁷.

Von der ursprünglichen Ausstattung des Oberteiles mit zwei Bänderpaaren ist ein Band verloren. Die längeren Bänder sind in Schlaufen gelegt, die – wie bei Krünitz vermerkt – auf beiden Seiten unterhalb der Ärmel »stark befestiget« sind. Das verbliebene Band des zweiten Paares ist in die rückwärtige Ärmelnaht eingenäht. Der Gebrauch der Gängelbänder begann mit schon wenigen Monaten, da es – und hier wird die aufklärerische Kritik verständlich – bei den gehobenen Schichten »nicht schicklich« war, »Kinder oft und lange auf der Erde kriechen zu lassen«. Erst im Alter von drei bis vier Jahren verzichtete man auf die Laufhilfe⁸.

Dem Schutz der Kinder beim Laufenlernen diene auch der Fallhut (*Abb. 280, S. 250*). »Damit selbige, wenn sie fallen, nicht so leicht mit dem Gesichte aufschlagen

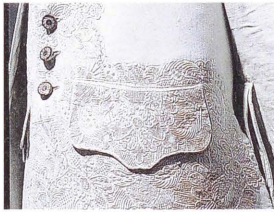


116) Oberteil mit Gängelbändern,
um 1760

können«, sollte ein mit »Leinwand, Wolle oder Pferdehaaren« gepolsterter Wulst »über Nase und Augenhöhlen hervorragen«⁹. Den Kopfteil, dessen Aufgabe es war, den Wulst am richtigen Ort zu fixieren, bildeten meist ebenfalls gepolsterte Klappen, die im Scheitel von einer Schleife zusammengehalten wurden. Wie die Gängelbänder wurde der Fallhut zeitgenössischen Quellen zufolge vom ersten Lebensjahr bis zum Alter von drei Jahren getragen¹⁰. Wie jene gerieten auch die Fallhüte am Ende des Jahrhunderts als die natürliche Entwicklung des Kindes hindernd in die Kritik, da sie »der Gestalt und dem Wachstume des Kopfes großen Schaden« zufügten¹¹.

Nach erfolgter »Behosung« der Knaben im Alter von fünf bis sechs Jahren entsprach ihre Kleidung dem für erwachsene Männer gültigen Zuschnitt. Dass dieser Zeitpunkt jedoch schon wesentlich früher liegen konnte, zeigen Untersuchungen zum Pariser Adel, wo der Sohn einer Familie seinen ersten »Habit à la français« bereits im Alter von drei Jahren erhielt¹². Rock und Weste eines obergesellschaftlichen Ensembles für einen etwa 12-jährigen Knaben haben sich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten. Die dazugehörige Kniehose ist verloren. Das weiße, in aufwendiger Piquéstickerei verarbeitete Baumwollgewebe ahmt die Wirkung von Spitzen nach und unterstreicht den festlichen Charakter des Anzuges (Abb. 117). Da es gegenüber bestickten Seidenanzügen den Vorzug der Waschbarkeit besaß, wurde es vermehrt für informelle Kleidung und Kinderkleidung verwendet. Ein ebenfalls in Piquéstickerei gefertigtes Negligékleid des 18. Jahrhunderts, eine sog. Kontusch, und ein Kinderjäckchen in der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums bestätigen diesen Gebrauch¹³.

Die zeitgenössisch als »Broderie de Marseille« bezeichnete, im 18. Jahrhundert jedoch – mit Schwerpunkten in England und in den Niederlanden – in ganz Europa



117) Knabenanzug in Piquéstickerei, Detail, um 1750

119) Das Pfahlwerfen, aus: Kinderfreuden, um 1805



hergestellte Piquéstickerei wurde über zwei Stoffschichten gearbeitet. Der spitzenartige Charakter entstand durch reliefgebende Fadeneinlagen, die dem Muster entsprechend zwischen die Stofflagen gelegt und beidseitig mit Vorstichen fixiert wurden. Zusätzliche Akzente setzten Knötchenstiche und Durchbrucheffekte.

Trotz der im 18. Jahrhundert einsetzenden Reform der Kinderkleidung wurden Mädchen und Knaben auch weiterhin nach dem Vorbild der Erwachsenen ausstaffiert. In Fräcken, Kleidern und Uniformen kehrten die Moden des 19. Jahrhunderts im Miniaturformat wieder. Kindertrachten erschienen als verkleinerte Projektionen der sich ausbildenden Frauen- und Männertrachten.

In Frack und Weste eines Knaben aus der Zeit um 1800 verbinden sich in anschaulicher Weise Erwachsenenschemata und Reformtendenzen (Abb. 118). Mit doppelreihiger Knöpfung, Revers, hohem Taillenausschnitt und Stehkragen folgten beide den Vorgaben der zeitgenössischen Herrenkleidung. Selbst kurze Frackschöße entsprachen der Mode um 1800, wenngleich in diesem Detail wohl auch ein Zugeständnis an den jugendlichen Träger zu sehen ist. Die waschbaren Materialien des Ensembles, ein strapazierfähiges, blau-weiß gestreiftes, fast jeansartig anmutendes Baumwollgewebe für den Frack, ein hellgrundiger, in Ocker- und Brauntönen bedruckter Kattun für die Weste, nahmen auf kindliche Bedürfnisse Rücksicht. Dazu muss man sich sicherlich bereits eine knöchellange Hose denken, wie sie, mit entsprechenden Oberteilen kombiniert, um 1800 auch auf Bildern spielender Kinder erscheint (Abb. 119)¹⁴.



118) Frack und Weste eines Knaben, um 1800

Ein Mädchenkleid im Stil des späten Biedermeier markiert den Übergang vom Kind zur jungen Dame, den zeitgenössische Modejournale im Alter von zehn Jahren ansiedelten (Abb. 120, S. 122). Der breit zu den Schultern verlaufende Halsausschnitt, die schmale Taille und die am Oberarm mit Falten eingehaltenen Ärmel waren in der Frauenkleidung vorgebildet. Der zarte, in kräftigem Rosa gehaltene Seidenstoff kam elterlichem Repräsentationsbedürfnis zweifellos mehr entgegen als kindlichem Verhalten. »Zeichen« der Kindheit, aber auch konkretes Zugeständnis an ihre Bedürfnisse, waren allein unter dem Saum sichtbare, lange weiße Wäschehosen, die sich jedoch nicht erhalten haben.

Durch Bilderbogen, Figuren- und Verkleidungsspiele gewann das Soldatenleben für Knaben frühzeitig spielerische Attraktivität. Seine Requisiten waren Uniformen, Helme, Trommeln, Steckenpferd und Waffen. Im Gegensatz zum jungen Kadetten, dessen Uniformierung den Kleidungsregeln einer auf die militärische Laufbahn ihrer Kinder festgelegten Aristokratie entsprach, dienten Spieluniformen in den bürgerlichen Schichten der Einübung männlichen Rollenverhaltens. Bildliche Dokumente reichen von biedermeierlichen Spielszenen bis zu Fotopostkarten, auf denen

Bilder des als Soldat eingekleideten Sohnes an Verwandte und Bekannte verschickt wurden. Demgegenüber haben sich nur wenige kindliche Spielmonturen im Original erhalten. Der blau-rote Uniformrock mit Messingknöpfen, goldfarbenen Tressen und Epauletten wurde nach Auskunft des Vorbesitzers um 1870 getragen (Abb. 121).

Länger und unmittelbarer als die bürgerliche Mode übernahmen Kindertrachten die Kleidungsmuster der Erwachsenen. Wenn in manchen Gegenden »schon richtige Tracht für Zweijährige« nachgewiesen werden können, verweist dies auf eine jedes sonstige Initiationsalter im Bereich der Kleidung unterschreitende Zeitgrenze. Die Diskrepanz zwischen Kinderkleidung und kindlichem Trachtenstaat wird deutlich, wenn bei derart jungen Trägerinnen die Röcke am Leibchen festgenäht werden

mussten, »denn die Hüften konnten trotz eines Wulstes die Röcke nicht gut tragen«¹⁵.

Besonders eng mit den Vorbildern der Erwachsenen korrespondierende Kindertrachten sind auffällig oft in jenen Regionen zu beobachten, in denen sich eine frühzeitige und lang anhaltende Folklorisierung vollzog. Bereits der Vorgang als solcher erscheint als Rückgriff auf tradiertes, vorbürgerliches Kleidungsverhalten. Innerhalb der Trachtenbildung des 19. Jahrhunderts bedeutete die Übertragung der historisierenden Sonderkleidung von »Vater« und »Mutter« auf das Kind eine gleichsam biologische Fundierung der heilen Bauernwelt, zu deren Konstituierung die Trachten beitrugen¹⁶.

Neben Sachsen-Altenburg und dem württembergischen Betzingen ist vor allem auf die hessische Schwalm zu verweisen, deren Knaben- und Mädchen-trachten – und hier besonders letztere – zum Inbegriff dieses Genres wurden. Bereits in den Zeichnungen von Gerhardt von Reutern (1794–1865) und Ludwig Emil Grimm (1790–1863) aus den 1820er Jahren, die als früheste künstlerische Zeugnisse vorliegen, haben trachtentragende Kinder wesentlichen Anteil an dem zum biedermeierlichen Idyll stilisierten Schwälmer »Volksleben«. Später erschienen Schwälmer Kinder auf Gemälden des Willingshäuser Künstlerkreises, auf Trach-



121) Knabenspieluniform,
um 1870

tenfotos, Postkarten und als Märchenillustrationen, in deren Folge Rotkäppchen in Schwälmer Tracht zum Emblem zahlloser touristischer und folkloristischer Ereignisse, Hessen selbst zum »Rotkäppchenland« geworden ist (Abb. 122)¹⁷.

Auch in der Trachtensammlung Kling durften Schwälmer Kinder nicht fehlen¹⁸. Die Gegenüberstellung einer Frau in »Festtracht« mit der Figurine eines jungen Mädchens zeigt trotz vorhandener Modifikationen im Detail die Übereinstimmung

von Frauen- und Kinderkleidung (Abb. 123). Der Eindruck der Gleichartigkeit wird durch den außergewöhnlich kurzen Rock der Schwälmer Frauentracht noch verstärkt. Die Tatsache, dass die 1905 zur Einkleidung der Kinderfiguren verwendete Ausstattung weitgehend neuwertig war, belegt einmal mehr den folkloristischen Kontext der Schwälmer Kindertrachten, der es möglich machte, dass sich Oskar Kling um 1900 aus einem lebendigen Trachtenangebot bediente¹⁹.



122) Otto Ubbelohde, *Schneeweißchen und Rosenrot in Schwäbischer Tracht*, 1907

123) *Frauen- und Mädchentracht aus der Schwalm, um 1850/1905*



— 1 Ingeborg Weber-Kellermann: *Kindheit als Kontext*. In: Konrad Köstlin (Hrsg.): *Kinderkultur. Deutscher Volkskundekongress in Bremen 7.–12.10.1985*. Bremen 1987, S. 41–44. — 2 Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*. München-Wien 1975. – Weber-Kellermann 1985 (mit älterer Literatur). – Zuletzt: Kat.Ausst. *La mode et l'enfant 1780–2000*. Musée Galliera – Musée de la Mode de la Ville des Paris. Paris 2001. — 3 Sömmering 1788, S. 91, 93–94. — 4 Ruth Grönwoldt: *Eine Taufgarnitur des 18. Jahrhunderts von Schloß Langenburg*. In: *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag*. Hamburg 1975, S. 126–131. – Grönwoldt 1993, Nr. 75, a-g. — 5 Sömmering 1788, S. 93–94. — 6 Ruth Bleckwenn: *Das Gängelband, ein Detail der Kinderkleidung im 16.–18. Jahrhundert*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 33, 1991, S. 99–119. — 7 Krünitz, Bd. 15, 1788, S. 626–627 (Gängelband). — 8 Krünitz, Bd. 37, 1790, S. 611 (Kind). — 9 Krünitz, Bd. 12, 1788, S. 155 (Fallhut). — 10 Halle, *Leinwandhandel* 1788, S. 43. — 11 Krünitz, Bd. 12, 1788, S. 155. — 12 Weber-Kellermann 1987, S. 114. – Roche 1989, S. 192. — 13 Inv.Nr. T 2594 (Kontusch), Inv.Nr. T 30 (Kinderjäckchen). – Clare Rose: *The Manufacture and sale of »Marseilles« Quilting in 18th Century*. In: *Bulletin du Centre International d'étude des textiles anciens (CIETA)* 76, 1999, S. 105–113. — 14 *Kinderfreuden. Ein angenehmes Bilderbuch für die Jugend*. Nürnberg: Friedrich Campe, um 1805, ohne Paginierung. — 15 Mentges 1989, S. 73. — 16 Während zahlreiche Untersuchungen der letzten Jahre die Rolle der Erwachsenentrachten des 19. Jahrhunderts in der historisierenden Festkultur anschaulich werden ließen, stehen vergleichbare Forschungen für Kindertrachten noch aus. Dies gilt für ihren Anteil an Trachtenfesten und Umzügen ebenso wie für die altersmäßige Eingrenzung kindlichen Trachtentragens. Die Übergänge von der kindlichen Festtracht zur Faschingstracht erscheinen vielfach fließend. — 17 Bettina von Andrian: *Die Schwälmer Tracht. Schwälmer Bekleidungsformen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Auswertung zeitgenössischer bildlicher und literarischer Darstellungen*. In: *Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft* 4, 1994, S. 7–65. – Weber-Kellermann 1985, S. 153. – Gaby Ullmann: *Reise durch ein Wunderland*. In: *Nürnberger Nachrichten*, 3./4. Juli 1999, Reisemagazin, S. 3. — 18 Inv.Nr. Kling K 133 (Knabe), Inv.Nr. Kling K 135 (Mädchen). — 19 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 135.



124) Knaben- und Mädchenkleid,
um 1893

KNABENKLEID UND RUSSENKITTEL

Im späten 18. und vor allem im 19. Jahrhundert entwickelte sich eine eigenständige Kinderkleidung. Erst die Aufklärung hatte auf die Besonderheiten des kindlichen Wesens hingewiesen. Der Ruf nach einer »natürlichen« Erziehung ließ auffallend oft Parallelen zum Tierreich ziehen, in dem die Jungen freier und gesünder aufwuchsen als durch enge Mieder, Wickel- und Laufbänder deformierte Kinder.

Eine angemessene Kinderkleidung gehörte daher zu den zentralen Forderungen der neuen Erziehungsprogramme, die Philosophen seit John Locke und Jean Jacques Rousseau ebenso vertraten wie aufgeklärte Pädagogen und Mediziner. »Die Kleidung der Kinder muss die freie, leichte Bewegung des Körpers nicht erschweren, und den freien Zutritt der frischen stärkenden Luft zum Körper nicht verhindern; sie muss folglich frei, weit und offen sein. Sie muss einfach, rein, leicht, kühl, wohlfeil und leicht an- und abzulegen sein; und diese Kinder-Kleidung muss verschieden von der Kleidung älterer und erwachsener Menschen sein«, formulierte es 1794 der »Ärztliche Rat für die körperliche und seelische Gesundheit der Kinder«¹. Übersetzt in die Typologie der Kleidung des 18. Jahrhunderts bedeutete dies die Aufgabe von Schnürmiedern, Reifröcken, engen Kniehosen und Luxusstoffen zugunsten von leichten Hemden, Kitteln mit weiten Ärmeln, bequemen, knöchellangen Hosen und waschbaren Leinen- und Baumwollstoffen.

Im 18. Jahrhundert fanden diese Forderungen bereits in die bürgerlichen Oberschichten und selbst in französische Adelskreise Eingang². Aber erst im 19. Jahrhundert und ein weiteres Mal angestoßen durch die Reformbewegung um 1900 bildete sich für breite Kreise eine zunehmend differenzierte und spezialisierte Kinderkleidung heraus, die im wesentlichen auf den hundert Jahre zuvor formulierten Grundsätzen basierte.

Die Kleider des Geschwisterpaares Gustav und Dorothea, die der Kostümsammlung mit einem Foto von 1893 übergeben wurden, das den knapp dreijährigen Knaben und seine einjährige Schwester in eben diesen Kleidern im Bilde festhält, lassen derartige Abhängigkeiten deutlich erkennen (Abb. 124, 125). Die lose Hängertform, die Halskrause und die kurzen weiten Ärmel des Knabenkleides erinnern an



125) Gustav und Dorothea
im Sonntagsstaat, 1893

Kittelchen mit »Pierrot-Krause« und »weiten Mädchen Ärmeln«, wie sie das »Journal des Luxus und der Moden« 1791 ebenfalls für einen dreijährigen Knaben vorstellte³. Auch das leichte, waschbare Baumwollgewebe erfüllte eine Vorgabe der Reformer, wenngleich die reiche Lochstickerei in reinstem Weiß ihren Trägern neue Zwänge auferlegte, sollte der gründerzeitliche Sonntagsstaat nicht Schaden nehmen. Noch immer trugen Knaben bis zum Alter von drei bis vier Jahren Kleider, ehe sie – nach dem »Sauberwerden« – die erste Hose zum »Mann« machte⁴.



126) Knabe im Matrosenanzug, 1910/20

Entsprechend wird der Bruder auf dem Foto allein an dem männlichen Attribut der Trompete kenntlich, wenn er neben seinem Schwesterchen im cremefarbenen Wollkleid mit gesmokten Passen an Halsausschnitt, Taille und Ärmeln posiert. Die aus England übernommene Smoktechnik, die sich dank ihrer universellen Anwendbarkeit großer Beliebtheit erfreute, gehörte wie die Lochstickerei zu den neuen Zierformen der Kinderkleidung. Wie spezielle Formen und Zuschnitte trugen auch sie zu deren zunehmender Abgrenzung gegenüber der Kleidung der Erwachsenen bei. Die lachsfarbenen Schleifen auf den Schultern des Mädchenkleides sind möglicherweise bereits als geschlechtsspezifisches Zeichen zu interpretieren, nachdem die Sitte, Knaben in Hellblau, Mädchen in Rosa zu kleiden, im 19. Jahrhundert in den besseren Kreisen aufkam. Erst in den 1920er Jahren setzte sich die bis heute verbreitete, vom Geschlecht des Kindes bestimmte Farbordnung jedoch allgemein durch und entfernte damit einmal mehr kindliche Kleidungsgepflogenheiten von denen der Erwachsenen⁵.

Wie kaum eine andere Ausstattung prägten Matrosenanzug und Matrosenkleid die Kinderkleidung des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Bereits vor 1800 bezeugen knöchellange Knabenhosen »à la matelot« eine vorerst jedoch auf diesen Hosentypus begrenzte Orientierung der neuen Kinderkleidung an der Seefahrt. Dass ihre Rezipienten vor allem in Adelskreisen zu suchen waren, zeigt die briefliche Bitte der Landgräfin Karoline von Hessen-Darmstadt an ihre Tochter, Prinzessin von Preußen und Mutter des späteren Königs Friedrich III. (1770–1840) vom 26. Februar 1773: »Schicke mir Fritzens Maß, ich will ihm einen Matrosenanzug mitbringen, er steht Kindern so gut«⁶. 1846 fügte das von Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) anlässlich einer Reise auf der königlichen Yacht »Victoria and Albert« gemalte Porträt des knapp fünfjährigen Prince of Wales die typische Bluse mit blau-weißem Kragen und Manschetten, schwarzem Schlips und bänderbesetzter Mütze hinzu. Nachstiche und Reproduktionen sorgten für eine rasche Verbreitung des neuen Matrosenstils. Zu den anfangs herrschaftlich weißen Sommeranzügen kamen blaue Stoff- und Jerseyausführungen für den Winter, für den Sommer auch gestreifte Stoffe hinzu. Die ursprünglich langen Hosen wurden von englischen »breeches« und vermehrt von kurzen Hosen abgelöst, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz allgemein zum Kleidungszeichen männlicher Kindheit wurden (Abb. 126).

Der Siegeszug des Matrosenanzuges in Deutschland begann um 1880, als wilhelminische Großmachtträume und der damit verbundene Aufbau einer deutschen Flotte den englischen Marinestil auch hierzulande populär machten. In Mo-

dezeitschriften erschienen nun vermehrt Matrosenanzüge, die auch als »Anzug nach englischer Sitte« oder »Blusenanzug« vorgestellt wurden. Textilfabrikanten und Warenhäuser nahmen sie in unterschiedlichen Ausführungen in ihr Sortiment auf. Über den Ersten Weltkrieg hinaus wurde der Matrosenanzug – auch jenseits politischer Konnotationen – zu einer »Uniform der Kindheit«, die erst an Bedeutung verlor, als die Nationalsozialisten den bürgerlichen Matrosenstil ablehnten und ihm ihre eigenen Jugenduniformen entgegensetzten⁷.

Unabhängig von Materialien und Zuschnitten kennzeichnete die Garnitur aus blauem Kragen und Manschetten mit drei weißen Streifen und der schwarze Schlips den Matrosenanzug (Abb. 127). Um ihre Bedeutung ranken sich unterschiedliche Legenden. Danach symbolisierten die drei weißen Bandstreifen die siegreichen Schlachten Admiral Nelsons über Napoleon von Abukir, Cap Finistère und Trafalgar. Der breite Rückenkragen selbst war die dekorative Fortentwicklung eines aus der Funktion geborenen Lederkragens, der die Kleidung der Matrosen beim Umgang mit schweren Tauen schützte. Dem schwarzen Schlips lag angeblich ein anlässlich des Todes von Admiral Nelson von der englischen Königsfamilie gestiftetes Trauertuch zugrunde⁸. Ein weißes, meist an der Bluse befestigtes Schleifchen besaß – bei Seeleuten und Kindern – die Aufgabe, die geknotete Krawatte zu fixieren. Als weitere Marineattribute kamen je nach Neigung ein ebenfalls mit drei weißen Streifen versehener Brusteinsatz, die Mütze mit dem patriotisch beschrifteten Mützenband und häufig mit Ankerprägung versehene Metallknöpfe hinzu.

Eine freie Interpretation des Matrosenstils vertritt ein dunkelblaues Samtkleid mit rundem weißen Schulterkragen und Mütze aus Lammfellimitation (Abb. 128)⁹. Eine Kopfbedeckung aus dem gleichen Material konnte bereits 1903/04 im Berliner Kaufhaus Wertheim als »Matrosen-Mütze« bestellt werden. Drei weitere, mit Schriftband oder aufgestickter Fahne versehene Matrosenmützen aus dunkelblauem Stoff waren im Angebot¹⁰.

Auch in der festlichen Knabenkleidung hatten sich kurze Hosen und Bluse durchgesetzt (Abb. 129). Das »Leibchen-Schema« der Kleidungsreformer, bei dem die Hose zur Entlastung von Schultern und Taille mittels am Oberteil befestigter Knöpfe mit diesem verbunden wurde, war inzwischen zum Standard geworden. Walter Hävernicks machte darauf aufmerksam, dass sein Bruder 1917 erst im Alter von fünfzehneinhalb Jahren vom Leibchen zum Hosenträger wechselte, während diese Grenze um 1920 bereits bei sechs bis acht Jahren lag¹¹. Als Zeichen der Kindheit kam dem Leibchen somit eine ähnliche Bedeutung zu wie der kurzen Hose selbst. Möglicherweise um diese mit zunehmendem Alter als diskriminierend empfundene Eigenart bei einem eleganten Seidenanzug aus schwarzer Hose und rosa

127) Matrosenanzug, um 1920



128) Samtkleid und Barett im Matrosenstil, um 1910

Bluse zu kaschieren, nähte man schwarz bezogene Knöpfe an die Bluse, die sich im angezogenen Zustand optisch mit dem Hosenbund verbanden. Die fein plissierten Rüschen um Kragen, Knopfleiste und Ärmel waren eine betont modische Zutat.

Dem Schutz der Kleidung im Alltag, in der Schule und beim Spiel dienten Kittel und Schürzen. Seit Jahrhunderten waren Zier- und Arbeitsschürzen alters- und schichtenunabhängige Bestandteile der weiblichen, letztere auch der männlichen Kleidung¹². Erst als Schürzen im 19. Jahrhundert aus der bürgerlichen Mode verschwanden, wurden sie zum »Standeszeichen« der Kindheit.

Als geschlechtsspezifische Varianten hatten sich Schürzenkleider und Knabenschürzen herausgebildet. Ein weißes, auf den Schultern geknöpftes Schürzenkleid bot der Kleidung Schutz und ließ das Kind dennoch adrett aussehen. Der im Brustbereich rot aufgestickte Schriftzug »Lotte« überliefert nicht nur den Namen der ehemaligen Trägerin, sondern erinnert auch an den Zwang zu Uniformierung und Gehorsam, der sich für viele Mädchen mit der Schürze verband (Abb. 130)¹³.

Knabenschürzen waren je nach Entstehungszeit mit »männlichen« Motiven wie Ankern, Fahnen, Fuhrwerken, Reitern, Autos, Flugzeugen, bis hin zu militärischen Emblemen dekoriert (Abb. 131). Ihr gerader, kaum knielanger Zuschnitt mit ärmellosem, den Körper seitlich umfänglichem Vorderteil und angeschnittenen, rückwärts überkreuzten Trägern hatte alle Anklänge an ein Kleid aufgegeben und unterstrich die geschlechtsspezifische Eindeutigkeit des Dekors. Fester Bestandteil und zugleich Träger des Bildschmuckes war eine große Tasche in der vorderen Mitte.

133) Knabe im Russenkittel,
um 1915



Am Beginn des 20. Jahrhunderts erfreuten sich sog. Russenkittel und Russenkleider großer Beliebtheit. Um 1900 wurden die leicht ausgestellten Kittel im »russischen Schnitt« mit kleinem rechteckigem Ausschnitt, kurzen, geraden Ärmeln und entlang der Kanten aufgestickten oder aufgenähten Borten wegen ihrer Einfachheit und Zweckmäßigkeit propagiert. »Ein Russenkleidchen kann infolge seiner einfachen losen Form lange, bis ins dritte und vierte Jahr von dem Kinde getragen werden. Es schmiegt sich dann eben mehr an und wird kürzer, ohne dass es wie ausgewachsen aussieht«, lobte die 1908 im Berliner Verlag Lebenskunst-Heilkunst erschienene Reformschrift »Kleidung, Schönheit, Gesundheit«. Zudem empfahl sich der Russenkittel für Mädchen und Knaben, indem erstere »darunter die üblichen Höschen oder auch Unterröckchen« trugen, »kleine Knaben bis ins sechste Jahr nur ihre Höschen, die in der Farbe der Garnitur oder weiß gewählt werden«¹⁴. Um die Hüften

wurde der Russenkittel üblicherweise mit einem Riemen oder einer Kordel gegürtet, doch sind bei dem ausgestellten, um 1920 in Norddeutschland getragenen Exemplar sowohl Höschen als auch Gürtel verloren (Abb. 132, 133)¹⁵.

Als unkomplizierte Allroundkleidung beschließt ein Dirndl der 1950er Jahre die aus der Nürnberger Sammlung ausgewählte Typologie kindspezifischer Kleidungsstücke des 19. und 20. Jahrhunderts (Abb. 134). Vergleichbare Ensembles aus Träger-



129) Festlicher Knabenanzug,
um 1925/30



130) Schürzenkleid »Lotte«,
um 1920



132) Russenkittel, um 1920



131) Knabenschürze, um 1930





kleid und Schürze eroberten sich rasch die Herzen von Müttern und Töchtern. Erste Urlaubsreisen nach dem Krieg und zunehmende Freizeitaktivitäten trugen zur Verbreitung bei. Je nach Wetter wurde das Dirndl mit oder ohne Bluse, an kühlen Tagen auch mit einem Janker getragen. Im Vergleich zu den auf unzähligen privaten Urlaubsfotos der 50er und 60er Jahre präsenten Kinderdirndl haben sich jedoch auch hier nur wenige Originalkostüme erhalten.

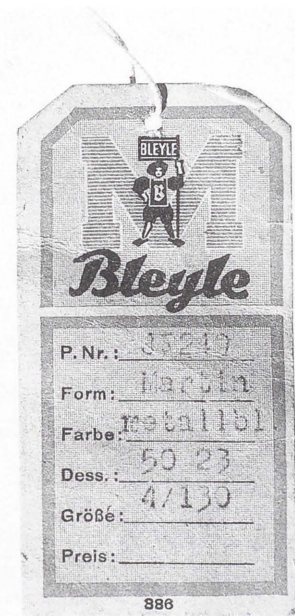
Für das aus rosafarbenem und hellblauem Vichykaró gefertigte Dirndl spielten konkrete Trachtenvorbilder keine Rolle mehr. Seit den Anfängen des alpenländischen Tourismus im 19. Jahrhundert empfahlen Modezeitschriften Dirndlkleider, die mit engem Mieder, angesetztem Rock, Bluse und Zierschürze einem auf wenige Grundelemente reduzierten Trachtenschema folgten, als ideale Kleidung für den Bergurlaub. Die gefällige Verbindung von Lokalkolorit und modischer Freiheit begründete ihren bis heute andauernden, internationalen Erfolg¹⁶.

— 1 Mentges 1989, S. 59. — 2 Roche 1989, S. 192. — 3 *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1791, S. 573–574, zitiert nach Bringmeier 1981, S. 179. — 4 Barbara Purucker: *Knaben in »Mädchenkleidern«*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 17, 1975, S. 71–89, 143–161. – Weber-Kellermann 1987, S. 111–115. — 5 Kat. Hohenems 1991, S. 95. — 6 Lühr 1960/61, S. 24. — 7 Weber-Kellerman 1985, S. 105–119. — 8 Kuhn, Kreutz 1989, S. 43. — 9 Auf Matrosenkleider des 19. Jahrhunderts aus Samt verweist auch Lühr 1960/61, S. 32. — 10 Wertheim 1903/04, S. 71, Nr. 1070; 1069, 1074, 1330. — 11 Walter Hävernick: *Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in volkskundlicher Sicht I. Der Matrosenanzug der Hamburger Jungen 1900–1920*. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 4, 1959, S. 37–61, bes. 57–58. — 12 Barbara Purucker: *Vom Körperschutz zum Kleiderschutz – Zur Geschichte der Schürze*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 35, 1993, S. 107–133; 37, 1995, S. 93–120. — 13 Weber-Kellerman 1985, S. 179–183. — 14 Kiese-wetter 1908, S. 22. — 15 Inv.Nr. T 6845. — 16 Gexi Tostmann: *Das Dirndl. Alpenländische Tradition und Mode*. Wien-München 1998. – Vgl. auch das Kapitel »Faszination Tirol«.

Wilhelm Bleyle gründete 1889 in Stuttgart eine Garnhandlung mit »Fabrikation und Verkauf von gestrickten Waren«. Mit acht Angestellten – einem Schneider, zwei Näherinnen und fünf Strickerinnen – legte er den Grund zu einem fast ein Jahrhundert lang florierenden Konfektionsbetrieb für Strickkleidung, der sich in erster Linie durch die Herstellung einer strapazierfähigen, auf die Bedürfnisse ihrer Träger ausgerichteten Kinderkleidung einen Namen machte. Während eine Meinungsumfrage des Allensbacher Instituts für Demoskopie der Firma Bleyle noch in den 1960er Jahren einen Bekanntheitsgrad »auf der Ebene von Coca-Cola, Mercedes oder Persil« bescheinigte, wurde in den 1970er Jahren die Produktion von Kinderkleidung eingestellt, ehe das Unternehmen im folgenden Jahrzehnt erlosch¹.

Innerhalb der Kleidungs-geschichte nahm die Firma in vieler Hinsicht eine innovative Stellung ein. Im Kontext der sich ausbildenden Konfektionsindustrie ist auf den Einsatz seit der Jahrhundertmitte zur Verfügung stehender technischer Neuerungen wie Rundstrickmaschine und Rundwirkstuhl zur Fertigung der Maschenstoffe zu verweisen. Die 1846 erfundene, jedoch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte allmählich zur Anwendung kommende Nähmaschine erlaubte eine rationelle Endverarbeitung.

Ein weiterer Schritt zum Aufstieg der jungen Konfektionsfirma war die Einführung genormter, an Körpergrößen »vom Scheitel bis zur Sohle« und am Alter orientierter Standardgrößen, die den Kauf- und Bestellvorgang vereinfachten und Bleyle ein neues Massenpublikum erschlossen. Hinzu kamen für den deutschen Markt neuartige Unternehmensstrategien wie die bereits 1895 erfolgte Einführung des fahnenragenden Herolds als gesetzlich geschütztes, mit dem Produkt verbundenes Warenzeichen, der Vertrieb ausschließlich an den Handel und nicht an den Endverbraucher, eine überregionale Werbung durch Plakate, Schilder, Kalender und Reklamesammelmarken sowie ein umfassendes Serviceangebot, das vom mitgelieferten Stopfgarn für kleinere Reparaturen über das Angebot von Umarbeitun-



135) Bleyle-Etikett, nach 1934



136) Knabenhose »Weimar«
mit Stopfwohle, um 1940

gen in der Fabrik bis zu damals noch keineswegs selbstverständlichen Waschanleitungen reichte.

Zu den im Unternehmen selbst und im Pioniergeist seines Gründers Wilhelm Bleyle begründeten Erfolgsfaktoren kamen als übergeordnete Komponenten die Reform- und Hygienedebatte um und nach 1900 hinzu, in denen Wolle und luftdurchlässige Maschenstoffe eine bevorzugte Stellung einnahmen². Ohne sich wie andere schwäbische Firmen über Patentrechte unmittelbar den führenden Kleidungsreformern Gustav Jaeger und Heinrich Lahmann anzuschließen, warb auch Bleyle 1902 mit Gesundheitsargumenten für seine Produkte: »Neben grosser Bequemlichkeit und seltener Dauerhaftigkeit haben Bleyle's Oberkleider durch ihren porösen Stoff die gesundheitlich sehr wichtige Eigenschaft,

dass sie den ganzen Körper mit der Außenluft in fortwährender Berührung halten. Es wird dadurch die Widerstandsfähigkeit desselben gegen Kälte und Wärme sehr bedeutend erhöht, wie auch eine in keiner Weise belästigende Ausdünstung und Auftrocknung des Schweisses ermöglicht«³. Seit den 1920er und 1930er Jahren wurden Bleyle-Erzeugnisse zudem in ihrem Wert für ein dank sportlicher Aktivitäten gesundes Leben hervorgehoben, wobei sich gerade für die Knabenkleidung Bewegungsfreiheit und Haltbarkeit zur schlagkräftigen Werbeformel verbanden.

In der Ausstellung vertritt ein neuwertiger Bestand an Knabenkleidung der 1930er bis 1950er Jahre, der aus dem Nachlass eines Textilgeschäfts erworben werden konnte, die traditionsreiche Marke⁴. Die an den Kleidungsstücken erhaltenen Etiketten verweisen auf eine Entstehungszeit nach 1934⁵. Die Aufschrift unter dem aus Herold und Bleyle-Schriftzug gebildeten Markenzeichen benennt Produktnummer, Modellnamen, Farbe, Dessin und Größe. Die für den Preis vorgesehene Zeile blieb durchwegs ohne Eintrag (Abb. 135). Zudem hat sich bei den ungetragenen Pullovern und Hosen die von der Firma mitgelieferte Stopfwohle auf den angehefteten Originalkarten erhalten (Abb. 136).

Wenngleich der Matrosenanzug, den Bleyle 1890 auf den Markt brachte und produzierte, bis er 1957 mit dem letzten Modell »Harold« auslief, zum Inbegriff der Bleyle-Kinderkleidung geworden ist, dominierte er die Werbeprospekte und damit das Angebot keineswegs⁶. An vorderer Stelle standen hier bald die nach 1900 in das Angebot aufgenommenen »Sweater«. Mit einer Vielzahl von Hosen kombinierbar, bildeten die über den Kopf zu ziehenden Pullover mit Kragen und kurzem Vorderverschluss eine praktische und jugendliche Alternative zum konventionellen Jackettanzug. In den 1930er Jahren aufkommende Modelle mit blau-weißem, würfelförmig gemustertem Kragen verstanden sich möglicherweise als moderne Abart des Matrosenstils, indem sie die traditionelle Farbgebung frei zitierten (Abb. 137, 138)⁷.

Insgesamt beruhte der die Krisenzeiten zwischen den Kriegen und den Zweiten Weltkrieg überdauernde Erfolg der Firma Bleyle jedoch weniger auf markanten Innovationen als auf dem stabilen Ruf eines Traditionsunternehmens. Weder bei der



137) Knabenspullover »Martin«,
um 1940

138) Bleyle-Werbung,
aus: Firmenkatalog
»Zur Brieftaube«, Wien,
Nußdorfer Str. 20, um 1940



Werbung noch bei den eingeführten Serviceleistungen wurden grundsätzlich neue Wege beschritten. Die Verwendung textiler Kunstfasern und Produktumstellungen, die 1953 Bademoden und Strümpfe hinzufügten und 1959 die Einfuhr italienischer Waren gestatteten, fanden erst nach dem Zweiten Weltkrieg statt⁸.

Als Modellnamen der Knabenspullover und -jacken wählte man männliche Vornamen, für die Hosen deutsche Städtenamen. Entsprechend tragen die ausgestellten, mit Knopfleiste oder Reißverschluss zu schließenden Oberteile die Namen »Martin«, »Fritz« und »Folker«. Das rechte Maschenbild wird nur von den Rippenbündchen an Taille und Ärmeln unterbrochen. »Wetzlar« und »Weimar« bezeichnen die kurzen Hosen, deren markante Bügelfalten auf den ersten Blick noch immer den Charakter von Webstoffen erweckten, mit dem bereits die gestrickten Matrosenanzüge der Jahrhundertwende ihren vornehmeren Tuchvarianten nacheiferten. Die rundgestrickten, beidseitig mit Eingriffstaschen versehenen Hosen sind im Schritt zusammengenäht und vorne durch eine verdeckte Knopfleiste geschlossen. Die Bundweite ist durch ein Knopfband und ein eingezogenes Gummiband regulierbar.

Die meisten Modelle wurden in mehreren Farben »einfarbig« und »meliert« angeboten, wobei man sich um assoziative Farbbezeichnungen bemühte. Mit Hosen und Oberteilen in »Metallblau«, »Torpedo«, »Dunkelblau« und »Kümmel« gibt die gezeigte Auswahl nur einen Teil der neben Blau- und Brauntönen auch in Farben wie Rot und Grün angebotenen Knabenkleidung wieder.

Auch wenn Bleyle frühzeitig zum Marktführer für gestrickte Kinderkleidung geworden war, bot die Firma nicht als einzige entsprechende Produkte an. Bereits 1907 klagte Bleyle gegen die unrechtmäßige Übernahme eines seiner Werbemotive durch den württembergischen Strickwarenhersteller Schoemann und Stern. Die 1902 gegründete Stuttgarter Firma Kübler war Bleyle im »Warentypus und im Werbestil ähnlich, in manchen Punkten fast deckungsgleich«. Darüber hinaus orientierte sie sich an den von Bleyle angebotenen Serviceleistungen. In den 1930er Jahren besaßen beide Unternehmen einen Ruf als Hersteller »volkstümlicher Kleidung«, wozu die gestrickte Oberkleidung dank ihrer Verbreitung und Akzeptanz vor allem bei den bürgerlichen Mittelschichten längst geworden war⁹.

— 1 Zur Firma Bleyle und ihren Produkten: Mentges, Strategien 1989, S. 131. – Friederike Valet: »Wir waren eine richtige Familie«. Erinnerungen an die Firma Bleyle. In: Köhle-Hezinger 1993, S. 3–13. – Thomas Kegel: »Qualität, Sauberkeit, Fleiß, Ordentlichkeit, Pünktlichkeit«. Wilhelm Bleyle – ein moderner Unternehmer erbaut seine Fabrik. In: Köhle-Hezinger 1993, S. 14–24. — 2 Eine ausführliche Diskussion der einschlägigen Konzepte von Gustav Jaeger in: Köhle-Hezinger 1993, S. 131–192. — 3 Katalog Bleyle's Herren-Sport & Knabenanzüge, A.F. Sauer, 1902, nach Mentges, Strategien 1989, S. 145. — 4 Claudia Selheim: Bleyle-Knabenkleidung. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 325–326. — 5 Warenzeichenblatt, Heft 11, 15.6.1934, Nr. 465574. — 6 Lühr 1960/61, S. 32. – Kuhn, Kreutz 1989, S. 118. – Mentges, Strategien 1989. — 7 Bleyle-Katalog der Firma »Zur Brieftaube«, Wien, Nußdorfer Str. 20, o.J. (um 1940). Für freundlich gewährte Einsicht danke ich Andrea Dirr, Köln. — 8 Mentges, Strategien 1989, S. 133. — 9 Mentges, Strategien 1989, S. 131, 138, 142.

Die Wiederentdeckung des Mittelalters und seine vielfältige Aneignung war ein zentrales Anliegen des 19. Jahrhunderts. »Geschichte allein ist zeitgemäß«, lautete das Motto einer Epoche, in der Architekten neugotische Bauten schufen und Maler die mittelalterliche Bilderwelt neu entdeckten¹. Aber auch das kulturelle und brauch-tümliche Leben schöpfte aus der Vergangenheit, deren im Sinne der eigenen Bedürfnisse modifizierte und interpretierte Vorbilder dem beginnenden Industriezeitalter für eine gewisse Zeit Orientierung gaben.

Für das Bild, das man sich von der Geschichte machte, spielte die Kleidung eine wichtige Rolle. Während Theologen des 15. Jahrhunderts den Gläubigen empfahlen, das biblische Geschehen zum besseren Verständnis gedanklich in die Gegenwart zu versetzen und sich die handelnden Personen in vertrauter Umgebung vorzustellen, schuf sich das 19. Jahrhundert mit dem Historischen Festzug ein Medium, Personen und Ereignisse der Geschichte möglichst realiter aufleben zu lassen². Aufwendige Inszenierungen mit historisch eingekleideten Teilnehmern boten Unterhaltung und Identifikationsmuster zugleich. In den Kostümen selbst verbanden sich historische Formen mit zeiteigener Erfindung.



139) Festzug zum Pferderennen auf dem Nürnberger Nationalfest 1826, Preisfahrenträger

Als seltene, zum Teil überdies sehr frühe Sachzeugnisse der vestimentären Festkultur des Historismus haben sich im Germanischen Nationalmuseum »altdeutsche« Handwerkerkostüme erhalten, die seit 1826 auf Festumzügen anlässlich des Nürnberger Volksfests getragen wurden. Wie ähnliche Veranstaltungen in bayerischen Städten, allen voran das 1810 anlässlich der Hochzeit des bayerischen Kronprinzen Ludwig mit Therese von Sachsen-Hildburghausen begründete Münchner Oktoberfest, war das Nürnberger National-, später Volksfest, 1826 als Huldigung der dynastischen Verbindung ins Leben gerufen worden. Da zum vaterländischen Gedenken, für das erstmals die Französische Revolution die propagandistische



141) Festzugskostüm
des Hans Sachs,
1833/1868

Wirkung von Volksfesten und Umzügen erkannt hatte, von Anfang an wirtschaftliche Aspekte kamen, wurden umfangreiche Festprogramme angeboten, die möglichst viele Menschen anlocken sollten³.

Die ersten, schon 1826 in Nürnberg nachweisbaren Aktivitäten waren Pferderennen, Wettläufe, Schießübungen und Baumklettern, denen ein kurzes sandfarbenes Wams mit blau eingefassten Zierschlitzten und Saumbögen und ein zugehöriges Barett als ältestes Festzugskostüm zuzuordnen ist⁴. Ein Gedenkblatt von 1826 zeigt den Zug aus Pferdebesitzern, Reitern, Renngericht und Preisfahnenträgern von der Stadt zum Rennplatz auf der Peterhaide. Unter den zeitgenössisch in Frack und Zylinder auftretenden Teilnehmern sind allein die Preisfahnenträger mit eben diesen Wämsern, Barettten und strumpfhosenartigen Beinlingen bekleidet. Dem Festprogramm zufolge handelte es sich um Handwerkslehrlingen, deren historisch stilisierte Kleidung die Festzüge damit von Anfang an begleitete (Abb. 139, S. 141)⁵.

Als den Feierlichkeiten 1832 ein eigener Handwerkerzug hinzugefügt wurde, für den der Architekt und Denkmalpfleger Carl Alexander Heideloff die Kostüme entwarf, kam dieser Ausweitung des Festprogramms der aus der großen Vergangenheit der ehemals Freien Reichsstadt gespeiste Blick des 19. Jahrhunderts auf Nürnberg zweifellos entgegen. Die identitätsstiftende Rolle der Klei-

dung für die »romantische Entdeckung Nürnbergs« belegen unter anderem in Stadtansichten und Kirchenräume eingefügte Staffagefiguren in mittelalterlicher Kleidung. Wenn Autoren dem mittelalterlichen Flair der Stadt fast zwangsläufig die »Begegnung eines Raths oder Kaufherrn in der weißen Halskrause und dem würdigen Mantel von Samt, oder eines lustigen Gesellen in hellem Wams« assoziierten, trifft sich dies unmittelbar mit der in den historischen Handwerkerzügen umgesetzten Gedankenwelt⁶.

Setzte sich der erste Handwerkerzug 1832 aus Herold, Schalksnarren, Trompeter, Ritter und Knappe sowie Vertretern der Künstler, Buchhändler, Buchdrucker, Gastwirte, Bierbrauer, Färber, Goldschmiede, Kammacher, Metzger, Rotschmiede, Schlosser, Schneider, Schreiner, Stecknadelmacher, Zirkelschmiede und Zimmerleute zusammen, war er wegen des großen Publikumsinteresses schon im zweiten Jahr auf über vierzig Nummern angewachsen. Die teilnehmenden Handwerksvertreter mit ihren Kostümen und Fahnen stellte 1834 »Das goldene Ehrenbuch der Gewerbe und Zünfte« in 62 kolorierten Lithographien nach Zeichnungen Carl Alexander Heideloffs vor⁷. Die beigegefügteten Texte lieferten einen historischen Abriss der Tä-

tigkeiten der einzelnen Gewerke, nannten die Farben der Ehrenfahnen und den Schutzpatron jedes Handwerks. Dass zumal letztere nicht nur für die jüngeren Handwerkszweige neu erfunden werden mussten, entsprach ebenso dem Geist des Historismus wie die mit dem Büchlein verbundene Absicht, das Bild der auf dem sicheren Fundament von Handel und Gewerbe blühenden mittelalterlichen Stadt auch für die Gegenwart nutzbar zu machen.

Bis zur vorübergehenden Einstellung des Nürnberger Volksfests nach 1842 und erneut nach dessen Wiederaufnahme 1853 wurden Kostüme und Fahnen alljährlich auf den Umzügen getragen. Nach der Auflösung der Gewerbevereine 1868 gelangten die noch vorhandenen Requisiten als Leihgaben der Stadt Nürnberg in das Germanische Nationalmuseum⁸. Abweichungen, die sich bei den erhaltenen Kleidungsstücken gegenüber den Entwürfen Heideloffs ergeben, mögen auf späteren Reparaturen und Auswechslungen beruhen, die angesichts der langen Benutzung zweifellos notwendig wurden. Der schlechte Erhaltungszustand der meisten Kostüme und mehr noch der Fahnen lässt einen bei Wind und Wetter geforderten Bestand erkennen, bei dem zudem die lange, oft wenig sachgerechte Lagerung ihre Spuren hinterlassen hat.

Das Kostüm der »Beutler und Handschuhmacher, Seckler und Nestler« entspricht recht genau der Vorlage des »Ehrenbuches« (Abb. 140). Die dort festgelegten Farben der Ehrenfahne »Blaßgelb, weiß und roth« kehren bei Beinlingen, Barett sowie bei dem knielangen Leibrock in Oberstoff, Futter und Besätzen wieder. Ein abweichend von der Zeichnung des Ehrenbuches erhaltenes rot-gelbes Stiefelpaar stimmt überein mit der Fußbekleidung der ebenfalls von Heideloff entworfenen Kostüme eines Regensburger Schützenzuges von 1830, die auch sonst große Ähnlich-



140) Ehrenfahnen-träger der Beutler, aus: Das goldene Ehrenbuch der Gewerbe und Zünfte, 1834



142) Ehrenschuh, 1874

keit mit den Nürnberger Entwürfen zeigen. Für beide Kostümserien schöpfte Heideloff aus einer kleidungshistorisch eher indifferenten Vorstellung eines weit ins 16. Jahrhundert hineinreichenden »Mittelalters«, für das der dürerzeitliche Leib- oder Wappenrock mit seinem in Rundfalten gelegten Schoßteil zum Leitmotiv wurde⁹.

Auf dem Festzug zum 8. Nationalfest, der 1833 in Anwesenheit des bayerischen Königspaares stattfand, vertrat erstmals Hans Sachs die Nürnberger Schuhmacher (Abb. 141)¹⁰. Die Kleidung des berühmten Schusterpoeten zeichnete sich durch eine



entgegen historischer Praxis ärmellose, pelzbesetzte Schaubе aus, die dem darunter wie alle anderen aus Wams oder Leibrock und strumpfhosenartigen Beinlingen zusammengesetzten Kostüm die gebotene »Ehrwürdigkeit« verlieh. Die fast vollständig in Bandschlaufen aufgelösten Ärmel sind die des Leibrockes. Um das neu gearbeitete Kostüm in die vorbildlich erklärte Zeit Kaiser Maximilians I. zu versetzen, bediente man sich historischer Zitate wie Samtbesätze, Zierschlitzе, Ärmelpuffen und Barett, die damals wie heute das Standardvokabular einer rezeptiven Erneuerung der Kleidung um 1500 bildeten.

Mit dem anlässlich der Enthüllung des Nürnberger Hans-Sachs-Denkmales von dem Schuhmachermeister Kilian gefertigten, 63 cm langen Ehrens Schuh hat sich ein weiteres Zeugnis der Hans-Sachs-Verehrung des 19. Jahrhunderts erhalten (Abb. 142). Bei dem Festzug, der am 24. Juni 1874 erneut unter Beteiligung zahlreicher Handwerkervertreter stattfand, wurde er mit einem ebenso von dem Nürnberger Schuhmachermeister hergestellten »ungeheuren Stiefel« von weißgekleideten Lehrlingen auf »Stangen und Tragen« mitgeführt. Die Notiz, dass die Gewerbe »mit ihren alten Zunftfahnen und Insignien, so weit sie noch zu erhalten waren« an dem Festzug teilnahmen, und deren Träger »meist in mittelalterliche Gewänder sich gekleidet hatten«, lässt darauf schließen, dass die Nürnberger Festzugskostüme auch nach ihrer Übergabe an das Germanische Nationalmuseum noch bei entsprechenden Anlässen getragen wurden¹¹.

Die Kostüme der Kammacher und der Metzger, deren Vertreter seit 1832 an den Festzügen teilnahmen, verdeutlichen den Schematismus, der den historisierenden Gewändern bei aller Farben- und Formenvielfalt zugrunde lag¹². Die Oberteile bestehen aus einem taillierten, ärmellosen Rumpfteil mit angesetztem Faltenschöß (Abb. 143, 144). Kurze Schulterstücke interpretieren relativ frei historische Armlösungen mit Schlaufenbesatz oder Schulterpuffen. Brusteinsätze, Schlitzе, Bogenkanten, Besatzstreifen und in der Art des mittelalterlichen »Mi-parti« wechselnde Farben erwiesen sich als vielfältig wandelbare Dekorationselemente. Hinzu kamen Accessoires vom Samtbarett über geschlitzte Schuhe bis zu berufsspezifischen Attributen, die jedoch nur noch zu einem kleinen Teil erhalten sind.

Die Farbzusammenstellungen folgten durchwegs den in Heideloffs »Ehrenbuch« für das jeweilige Handwerk festgelegten, für diesen Zweck fast immer frei erfundenen Zunftfarben. Sie gaben auch die Zweifarbigkeit des »Mi-parti« vor, das seit dem 10. Jahrhundert als Übertragung herrschaftlicher Wappenfarben auf die Kleidung der Untergebenen nachweisbar ist und im 16. Jahrhundert auf die Kleidung von Amtsdienern und Soldaten, aber auch auf Narren- und Fastnachtsgewänder übergi ng¹³. Den Bezug der Feierlichkeiten zum bayerischen Herrscherhaus symbolisierten blau-weiß gestreifte, um die Taille der Festzugsteilnehmer gebundene Seidenschärpen, deren fragiler Zustand allerdings eine originalgetreue Ausstellung nicht mehr zulässt.

144) Festzugskostüm der Metzger, 1832/68



— **1** Das 1876 in der »Zeitschrift für bildende Kunst« abgedruckte Zitat des Malers Wilhelm von Kaulbach wurde zum Titel des grundlegenden Aufsatzbandes zur Historismuskussion: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hrsg.): »Geschichte allein ist zeitgemäß«. Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978. — **2** Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1984, S. 64. – Zum Historischen Festzug: Wolfgang Hartmann: *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1976. — **3** Kat.Ausst. *Das Oktoberfest. 175 Jahre bayerischer National-Rausch*. Münchner Stadtmuseum. München 1985. – Deneke 1973, S. 107–135 (mit weiterer Literatur). — **4** Nürnberg, Stadtbibliothek, Nor. 619 2° (3): *Programm zum großen Volksfeste in Nürnberg am allerhöchsten Geburts- und Namens-Tage Seiner Majestät des Königs am 25. August 1826*. — **5** Kat. Nürnberg 1986, Nr. 191. – Im Bestand der handwerklichen Festzugskostüme werden Wams (Z 373) und Barett (Z 372b) als Kostümteile der Büttner geführt. Nachdem die Preisfahnen-träger auf der Lithographie von 1826 alle die gleichen Kostüme tragen, erscheint diese Zuordnung fraglich, doch wäre es denkbar, dass auch die ältesten Kostüme später in anderem Zusammenhang Verwendung fanden. — **6** Ludwig Grote: *Die romantische Entdeckung Nürnbergs*. München 1967. – Friedrich Campe (Hrsg.): *Nürnberger Denkblätter*. Nürnberg 1840, S. 14. – Norbert Götz: *Um Neugotik und Nürnberger Stil. Studien zum Problem der künstlerischen Vergangenheitsrezeption im Nürnberg des 19. Jahrhunderts*. Nürnberg 1981. — **7** Carl Mainberger: *Das Achte National-Fest in Nürnberg am 25ten bis 27ten August 1833*. Nürnberg 1833. – Deneke, Anzeiger 1973, S. 122. – Kat. Nürnberg 1981, Nr. 31. – Kat. Nürnberg 1986, Nr. 196. — **8** Der heutige Bestand umfasst Kostümteile und Fahnen der folgenden Gewerke: 1. Kostüme: Beutler, Buchbinder, Bürstenmacher, Büttner, Drechsler, Glaser, Gold- und Silberschmiede, Gürtler, Hafner, Kaminkehrer, Kammacher, Kürschner, Lebküchner, Metzger, Scheibenzieher, Schlosser, Schneider, Schuhmacher, Steinmetzen, Zirkelschmiede; 2. Fahnen: Ahlenschmiede, Bäcker, Beutler, Buchbinder, Bürstenbinder, Büttner, Drechsler, Färber, Feilenhauer, Drahtzieher, Gärtner, Gut- und leonisch Gold- und Silberdrahtzieher, Gürtler, Hornpresser, Hufschmiede, Hafner, Kaminkehrer, Kammacher, Kürschner, Metzger, Müller, Nadler, Posamentierer, Glockengießer, Schleifer, Schlosser, Schneider, Schreiner, Stecknadler, Steinmetzen, Tuchmacher, Weber, Zinngießer, Zirkelschmiede. — **9** Kat. Nürnberg 1986, Nr. 204. – Michael Henker: »Auf dass die Baiern recht oft an ihr Vaterland denken«. *Historische Elemente in Festzügen im Bayern König Ludwigs I.* In: Kat. Nürnberg 1986, Aufsatzband, S. 497–519, bes. 506–509. – Zum Leibrock: Zander-Seidel 1990, S. 170–174. — **10** Deneke 1973, S. 119. – Kat. Nürnberg 1981, Nr. 34. – Kat. Nürnberg 1986, Nr. 188, 194. — **11** Ernst Karl Julius Lützelberger: *Hans Sachs. Sein Leben und seine Dichtung. Eine Festgabe zur Errichtung des Denkmals in Nürnberg am 24. Juni 1874*. Nürnberg 1874, S. 17–18. — **12** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HB 25 222b, Kaps. 1301. – Kat. Nürnberg 1986, Nr. 193. — **13** Veronika Mertens: *Mi-parti als Zeichen*. Remscheid 1983. – Zander-Seidel 1990, S. 183–185. – Veronika Mertens: *Wappenrock und Narrenkleid. Das Mi-parti als offizielles Abzeichen und zeichenhaftes Standeskleid*. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1993, S. 189–204.

FASZINATION TIROL

Im 19. Jahrhundert wurde Tirol zum Urlaubsland. Sommerfrischler kamen, um in Dirndl, Lederhose und Janker eine zunehmend auf die Fremden zugeschnittene Volkskultur zu erleben. Stellvertretend für die Bewohner anderer Gebirgsregionen wurde der Tiroler zum Inbegriff des Alpenländers.

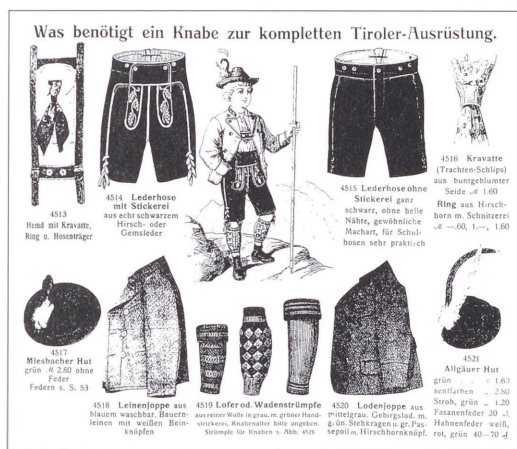
Am Anfang der Folklorisierung Tirols stand das Zillertal, dessen wachsende Bevölkerung mit dem Niedergang der Landwirtschaft seit dem 17. Jahrhundert verarmte¹. Als Wanderhändler in ganz Europa versuchten die Bewohner des verkehrsgünstig gelegenen Tales zunächst mit Ölen und Heilmitteln, im 18. und 19. Jahrhundert mit Handschuhen sowie als Sänger mit dem Produkt »Lied« ihren Lebensunterhalt zu sichern. Dabei merkten sie rasch, dass sich der gewünschte Erfolg nur dann einstellte, wenn ein besonders »urwüchsiges« Verhalten die Tiroler »Echtheit« ihrer Erzeugnisse unabhängig von deren tatsächlicher Herkunft begleitete. Bereits im 18. Jahrhundert gehörte dazu der Verkauf von Lamm- und Ziegenlederhandschuhen unterschiedlicher Provenienz als Handschuhe aus echt Tiroler Gamsleder sowie das unbefangene »Du«, mit dem die Händler ihre Ware selbst fürstlichen Kunden anpriesen. Jenseits der Landesgrenzen und in den Städten versprach die Du-Anrede auch dann noch Erfolg, als es im Tirol des 19. Jahrhunderts »weder der Curat noch der Schullehrer leiden (wollte), dass man sie unererbietig dutze«².

In diesem Sinne spielte die regionaltypische Kleidung oder das, was man dazu machte, eine wichtige Rolle in der publikamswirksamen Tiroler Binnenexotik. Auf den Märkten des 18. Jahrhunderts fielen die aus den Bergen kommenden Träger der Öltruhen nicht nur durch ihre Waren, sondern auch durch ihre Kleidung unter der Stadtbevölkerung auf. Im 19. und 20. Jahrhundert erfuhr das Bild des durch seine Kleidung definierten »Tirolers« eine aus ganz unterschiedlichen Quellen gespeiste Stilisierung und Typisierung, von der »Tyrolerburschenköpfe« für Puppen mit feder- und blumengeschmückten Spitzhüten ebenso Zeugnis ablegen wie eine bis in die Gegenwart dauernde folkloristische Nutzung der alpenländischen Kleidungssymbolik³.



145) Jacob Placidus Altmutter, Saltner im Etschlande, 1809/1819, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

146) Meraner Weinberghüter (»Saltner«), um 1825/1905



Auch die durch ihren überdimensionierten Kopfputz gekennzeichnete Montur des Meraner Weinberghüters, des sog. Saltners, verdankt ihre Entstehung dem erwachenden Reiseland Tirol. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts fanden entsprechend eingekleidete Figurinen in die volkskundlichen Sammlungen u.a. in Wien, Innsbruck, Meran, Bozen und Nürnberg Eingang. Ihre Historizität wurde nicht angezweifelt.

Mittlerweile haben Untersuchungen gezeigt, dass zwar das Amt des Saltners, dessen Aufgabe es war, den Weinberg von Mariae Himmelfahrt (15.8.) bis zur Lese im

Herbst zu bewachen und Tiere und Menschen von den Trauben fernzuhalten, seit dem 16. Jahrhundert in Südtirol nachzuweisen ist. Zur Kleidung der Hüter machten die Quellen vor 1800 jedoch keinerlei Aussage, so dass, von einer Bewaffnung abgesehen, nicht von Besonderheiten gegenüber dem Zeitüblichen auszugehen ist⁴. Entsprechend zeigt die wohl früheste Darstellung eines Saltners aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einen mit knielanger Lederhose, Gürtel, Joppe und Federhut keineswegs ungewöhnlich gekleideten Mann in felsiger Landschaft. Auch die spätere Fixierung der volkstümlichen Figur auf Meran ist noch nicht zu erkennen, indem das Aquarell des Innsbrucker Malers Jacob Placidus Altmutter (1780–1820) den Titel »Saltner im Etschlande« trägt (Abb. 145).

Die Entwicklung hin zur »wachenden Schreckgestalt«⁵, zu der der Meraner Saltner endgültig in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde, begründeten Bilder und Texte, die den einsetzenden Südtirol-Tourismus seit den 1830er Jahren mit Sagen und Bräuchen begleiteten. In dem 1838 in Innsbruck erschienenen Reisehandbuch »Das Land Tirol« war von einer »wunderlichen« Kleidung der Weinberghüter zu lesen und von dessen »Trutzhut mit Wildfedern und Fuchschwänzen«. 1846 hatte der Kopfputz bereits um »Hahnenfedern, Gamsbärte und Eichhornschwänze« zugenommen, ehe sein Träger selbst im folgenden Jahr zum »Kinderschreck« und zur »Vogelscheuche« wurde. Der Wortwahl folgend, begleiteten Skizzen und Zeichnungen mit an auffälliger Pracht zunehmenden Kopfbedeckungen die Stilisierung des Hüters zum wild-urwüchsigen Südtiroler Original, als das er am Ende des Jahrhunderts nicht nur realiter in den Weinbergen gegen Gebühr zu besichtigen und auf Souvenirfotos anzutreffen war, sondern auch in die Museen Eingang fand.

Das Kostüm des Nürnberger Saltners samt der lebensgroßen Holzfigur wurde 1899 aus dem Kostümfundus des Münchner Historienmalers und Kostümdirektors am Königlichen Hof- und Nationaltheater Josef Flüggen (1842–1906) ersteigert⁶. Nach heutiger Kenntnis war die »historische Amtskleidung« mit großer Wahrscheinlichkeit 1883 auf einem von Flüggen in München ausgerichteten Künstlermaskenfest von dem Maler Franz Defregger (1835–1921) getragen worden, so dass auch in ihr folkloristische Überhöhung, Kommerz und historisierende Verkleidung eine enge Verbindung eingingen (Abb. 146).

147) »Was benötigt ein Knabe zur kompletten Tiroler-Ausrüstung«, Verkaufsanzeige Johann Georg Frey, München, 1912



Über derartige Sonderformen hinaus wurde der »Tiroler« gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Synonym alpenländischer Regionalkleidung, die sich besonders als »Landestracht für den Gebirgsaufenthalt« empfahl. Rechtzeitig zum Beginn der Sommersaison 1902 stellte die »Illustrierte Frauen-Zeitung« eine »Landestracht« für neun- bis elfjährige Knaben mit Bild und Schnittmusterbogen vor, bestehend aus »Lederhose mit Trägern« und »Bauernhemd«, sowie als weibliches Pendant ein Dirndl mit besticktem Mieder⁷. Zehn Jahre später veröffentlichte das Münch-

ner »Spezialgeschäft für Touristenbekleidung« Johann Georg Frey unter dem Titel »Was benötigt ein Knabe zur kompletten Tiroler-Ausrüstung« eine Verkaufsanzeige, in der sämtliche Bestandteile, meist in alternativen Ausführungen, mit Bestellnummern aufgeführt waren (Abb. 147)⁸. Die knielange Lederhose konnte mit und ohne Stickerei erworben werden und war entweder mit einer Joppe aus »mittelgrauem Gebirgsloiden« oder »blauem waschbar. Bauernleinen« zu kombinieren. Auch für die »Loferl« genannten Wadenstrümpfe gab es Mustervarianten, desgleichen für die mit einem »Ring aus Hirschhorn m. Schnitzerei« angebotene Krawatte. Für den Hut hatte man, ungeachtet des Tiroler-Etiketts, die Wahl zwischen einem »Miesbacher Hut« und einem »Allgäuer Hut«, wie man auch im Allgäu noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts »nur vom »Tiroler« (sprach), wenn es um Trachten ging«⁹.

Die Auflistung der Verkaufsanzeige stimmt weitgehend überein mit einem im Original erhaltenen Tiroler-Anzug, der um 1912 von einem etwa fünfjährigen Jungen im Kölner Karneval getragen wurde (Abb. 148). Gänzlich aus blauem »Bauernleinen« gefertigt, waren Hemd, bestickte Hosenträger, die geblümete Krawatte mit Hirschhornring, gestrickte »Loferl« und federgeschmückter Hut auch hier das charakteristische Zubehör. Bis heute steht das alpenländische Karnevalskostüm gewissermaßen im Dienst der Berliner Versandbuchhandlung Frölich & Kaufmann, wenn sich diese in ihrer Werbung mit Lederhose, Joppe, Ringkrawatte, Wadenstrümpfen und Federhut als Tiroler verkleideter Knaben bedient.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entdeckte die Mode die alpenländische Symbolik neu. Ein schwarzer Damenmantel, den ein Schneider 1947 aus einem Cut der Zwanziger Jahre nähte, wurde durch rote Paspeln, Hirschhornknöpfe und grüne Revers, die die damals 23-jährige Auftraggeberin mit Edelweiß bestickte, zum Trachtenmantel (Abb. 149). Aus grauen Militäruniformen entstanden Trachtenjacken für Damen und Herren, da sich die Soldatenröcke, mit wenig grünem und rotem Ausputz umgearbeitet, problemlos dem Tiroler Farbkanon einfügten. Gleichwohl spottete ein Zeitgenosse in Versform über die neuen »Trachten«, aus denen trotz aller Bemühungen immer noch »der Herr Major« hervorsah (Abb. 150)¹⁰.



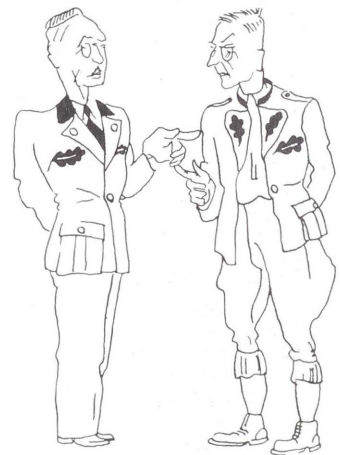
149) Damenmantel im Trachtenstil, 1947

Indem die Trachtenmode der Nachkriegsjahre aber auch zentrale Dress-Codes des Nationalsozialismus bruchlos weiterführte, spiegelt sie zugleich ein Stück Vergangenheitsbewältigung in der jungen Bundesrepublik. Die einst zur »Bundestracht« des Bundes Deutscher Mädel (BDM) gehörige Berchtesgadener Jacke war nach wie vor eine beliebte, in zahllosen Handarbeitsheften zur Nacharbeit vorgestellte Strickjacke. Die kurze Lederhose, die in Oberbayern und Österreich die Uniformhosen der Hitlerjugend ersetzte und deren volkstümliche Popularität selbst Hitler und Göring bei Fototerminen nutzten, wurde in den 1950er Jahren zur allgegenwärtigen Kinder- und Freizeitkleidung (Abb. 151)¹¹.

1947 knüpfte das Münchner Sportmodenhaus Maria und Willy Bogner mit seiner Werbung noch einmal an den traditionellen Typus des Kinder-Tirolers an, indem die Bogner-Söhne Willy und Michael in knielangen Lederhosen, Jankern und Federhüten das in modischer Freizeitkleidung zum Angeln schreitende Starmannequin Elfi Wildfeuer begleiteten (Abb. 152)¹². Auch im Alltag hatten sich die kurzen grauen Lederhosen mit aufgebogenen Stulpen, Eichenlaubdekor, Latz und Hirschhornknöpfen durchgesetzt, doch überlagerten hier Eigenschaften wie Strapazierfähigkeit und Unverwüstlichkeit alpenländische Trachtenkonnotationen. Am ehesten in der leicht despektierlichen Bezeichnung »Sepplhose«, mit der vor allem Nicht-Bayern auf die südlichen Ursprünge der Lederhose verwiesen, schien noch ein letzter Rest Regionalität mitzuschwingen. Anzutreffen waren sie jedoch in der gesamten

Man sieht auch in Trachten,
in selbergemachten, —
die einstmals noch graue,
die passend genaue,
veränderte Norm
der Uniform.

Doch trotz allem Ändern,
Besteppem, Besticktem,
trotz Aufschlag und Rändern,
Gefärb- und Geflicktem,
schaut nach wie vor
vielleicht auch nur
durch Positur
der Herr Major
daraus hervor. —



150) Trachten-Majore, aus:
Ger Tabu, Während der Reise...,
um 1949



151) Lederhose, um 1955



152) Elfi Wildfeuer mit Bogner-Söhnen im Trachtenlook, Bogner-Werbung 1947

153) Erstklässler in Lederhosen, Kulmbach 1950



Republik, versehen mit den unvermeidlichen Hosenträgern, die in jenen Jahren aus ökonomischen Gründen eher zu groß gekauften Knabenhosen jedweden Materials Halt gaben (Abb. 153).

Abschließend ist als gemeinsame Grundlage der auf den ersten Blick scheinbar ohne erkennbaren Zusammenhang nebeneinander platzierten Vitrinen mit historisierenden Handwerkerkostümen und Zeugnissen des Tiroler Trachtenfolklorismus auf eine »bewusste Überhöhung der historischen Eigenwelt« hinzuweisen. In den Städten äußerte sich diese nach 1815 »als Reaktion auf die Bedrohung des Zunftwesens durch Einführung der Gewerbefreiheit und ... die Entwicklung der kapitalistischen Güterproduktion« in der Aktivierung alter Handwerkerbräuche, wie sie die volkskundliche Forschung unter dem Begriff des »reichsstädtischen Folklorismus« zusammenfasst. Vor allem in wirtschaftlich benachteiligten ländlichen Regionen wurden folkloristische Tendenzen frühzeitig als »innere Reichtümer ... in ihrem Tauschwertcharakter erkannt und als Ware fest in zwei sehr wichtig gewordene Erwerbszweige eingebaut, für die sich die Bezeichnungen Fremdenverkehrsindustrie und Unterhaltungsindustrie eingebürgert haben«¹³.

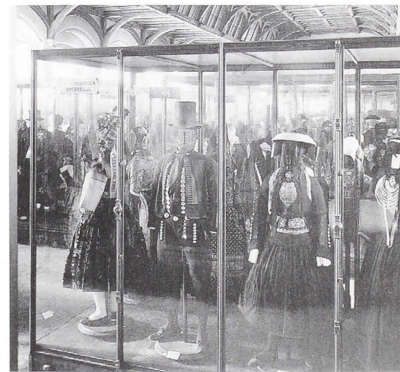
— 1 Jeggle, Korff 1974, S. 39–57. — 2 Ludwig Steub: *Drei Sommer in Tirol*. München 1846, S. 575. — 3 Joachim Niemeyer: *Die Revue bei Bemerode 1735. Eine kulturgeschichtliche und heereskundliche Betrachtung zu einem Gemälde von J.F. Lüders*. Beckum 1985. — Zur Öltruhe: Jeggle, Korff 1974, S. 40. — Christiane Gräfnitz: *Deutsche Papiermaché Puppen 1760–1860*. München 1994, S. 109–110. — 4 Jochen Ramming: *Weinberghüter und Heimatwächter. Der »Meraner Saltner« zwischen Amt und Emblem*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1997, S. 116–141. — 5 Ludwig von Hörmann: *Die Saltner*. In: *Der Alpenfreund. Blätter für die Verbreitung von Alpenkunde* 5, 1872, S. 41–47. — 6 *Katalog der bedeutenden Kostüm- und Antiquitätensammlung aus dem Besitze des Kgl. Professors und Historienmalers Herrn Josef Flüggen in München*. Hugo Helbing, 12.–14. Juni 1899. München 1899, Nr. 20 (mit Abb.). — 7 *Illustrierte Frauen-Zeitung*, 29. Jg., Heft 13, 1. Juli 1902, *Kinder-Moden und -Wäsche u.s.w.*, S. 25. — 8 Wolf-Dieter Könenkamp: *Nationalkostüm*. In: *Kat.* München 1986, S. 379–386, Abb. S. 383. — 9 J. Anton Köcheler: *Die Gebirgstrachten im Oberen Allgäu*. Oberstdorf 1991, S. 29. — 10 »Während der Reise..., geschrieben: von Ger Tabu, gezeichnet: von Heinz Raab, erlebt von: Beiden, Versmaß und Reim sind dem Rhythmus der Eisenbahnfahrt angepaßt«. München o.J. (vor 1949). Ich danke meinem Kollegen Dr. Johannes Willers, GNM, der mich freundlicherweise auf das Buch aufmerksam machte. — 11 Weber-Kellermann 1985, S. 239–240. — 12 »The Way to Bogner«. Bogner-Werbeprospekt Frühling/Sommer 2000. — Zu Elfi Wildfeuer: Adelheid Rasche (Hrsg.): *Botschafterinnen der Mode. Star-Mannequins und Fotomodelle der Fünfziger Jahre in internationalen Modefotografien*. Berlin 2001, S. 131–179. — 13 Jeggle, Korff 1974, S. 39–57, S. 55–57. — Hans Moser: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 58, 1962, S. 177–209, bes. 199.

Die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums enthält einen umfangreichen Bestand von Trachten deutscher und angrenzender Regionen. Erste Ankäufe erfolgten bereits in den 1870er Jahren. 1882 verfügte auch die Schausammlung erstmals über »einige Schränke mit Hauben und sonstigen Kostümstücken, wie sie als alte Tradition sich beim Landvolke in verschiedenen Gegenden erhalten haben und eben in unserer Zeit zu Grunde gehen«¹.

Eine systematische Sammeltätigkeit zur ländlichen Kleidung setzte jedoch erst 1891 ein, als das Museum den bereits über andere Objekte mit der Nürnberger Anstalt in Verbindung getretenen Frankfurter Zoologen und wohlhabenden Privatier Dr. Oskar Kling beauftragte, bei der »Beschaffung der mit rapider Schnelligkeit verschwindenden Trachten« behilflich zu sein². Zwei Jahre zuvor war in Berlin das »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«, das spätere Museum für Deutsche Volkskunde, eröffnet worden. Auch am Bayerischen Nationalmuseum in München bemühte man sich um eine Trachtensammlung, so dass das Germanische Nationalmuseum, das sich bereits 1871 seiner Kostümsammlung als »unstreitig der ersten und bedeutendsten ihrer Art« rühmte³, kaum nachstehen konnte, die allenthalben ins Blickfeld geratende ländliche Kleidungskultur in seine Sammeltätigkeit einzubeziehen.

Bis 1905, dem Jahr ihrer ersten Ausstellung, entstand eine über 14.000 Einzelobjekte umfassende Sammlung von Kleidungsstücken, Accessoires, Schmuckstücken, vergleichender Trachtengrafik und Trachtenfotos, deren Herzstück die damals ausgestellten, rund 370 bekleideten Ganzfiguren, Büsten und Köpfe bildeten (Abb. 154). Dem Sammlungsauftrag des Museums folgend, beschränkte sich dieser Bestand auf den deutschen Sprach- und Kulturraum. Stammesgeschichtliche Sehweisen führten dazu, dass darüber hinaus Trachten aus der niederländischen Region Westfriesland und aus dem sorbischen Gebiet um Bautzen einbezogen wurden.

Neueste Forschungen haben die damaligen Sammlungskonzepte entschlüsselt⁴. Sie zeigen die Museumstrachten als Ergebnis einer historisierenden Durchdringung von Überlieferung und zeiteigener Interpretation, die das lange Zeit mit



154) Aufstellung der Trachtensammlung Kling, 1905, Aufnahme 1933/1934



155) *Büste einer Braut
aus dem Klettgau,
1800/1905*

deren Präsentation und Rezeption verbundene Bild realer historischer Bauernwelten korrekturbedürftig erscheinen lassen.

Eine Fülle handschriftlicher Notizen, mit denen Oskar Kling seine Sammeltätigkeit begleitete, sowie Korrespondenzen mit Händlern, Privatpersonen und Museumsleuten, machen die Mechanismen deutlich, die die zusammengetragenen, auf Figurinen gebrachten und ausgestellten Ensembles der historischen Kleidungsrealität entfremdeten. Festzuhalten ist jedoch, dass es sich dabei nicht um individuelle, außergewöhnliche Vorgehensweisen des Nürnberger Sammlers handelte, sondern diese vielmehr jenen Denk- und Formmodellen entsprachen, mit denen das 19. Jahrhundert neben der Architektur und der bildenden Kunst auch die Kleidung zur Rekonstruktion einer für die eigenen Bedürfnisse umgedeuteten Vergangenheit nutzte⁵.

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass die meisten der 1905 im Germanischen Nationalmuseum ausgestellten Trachten niemals in diesen Zusammenstellungen getragen wurden. Auch wenn man unterstellt, dass Kling eine derartige Authentizität der vorgeführten Ensembles gar nicht beabsichtigte, sondern das »Typische« einer Tracht zeigen wollte, waren ihm Diskrepanzen zu lebendigen Kleidungsgewohnheiten durchaus bewusst, wenn er sie etwa bei Händlerangeboten bemängelte. Der Museumsbesucher hingegen wurde davon weder in der von Oskar Kling verantworteten Ausstellung noch in allen nachfolgenden Präsentationen in Kenntnis gesetzt⁶.

Auffallend oft stammten die Einzelteile einer Tracht nicht nur von verschiedenen Personen, sondern auch aus unterschiedlichen Regionen. Bei einer in seltener Unversehrtheit im Zustand der Erstaufstellung erhaltenen Frauenbüste, die Kling als Braut aus dem südbadischen, bei Schaffhausen gelegenen Klettgau vorstellte, traf diese regionale Zuordnung beispielsweise nur für die hohe, mit Flindern und anderem Zierrat besetzte Brautkrone zu (Abb. 155)⁷. Bereits ein an der Brautkrone angebrachtes Schmuckband stammte der Aufschrift Klings zufolge aus Süddeutschland oder der Schweiz, das schwarze, spätbiedermeierliche Oberteil aus einer anderen badischen Region. Das Halstuch, den sog. Flor, hatte er in Sterzing und damit in Tirol erworben. Für die Datierung der einzelnen Kleidungsstücke ist ein Zeitraum zwischen 1800 und 1870 anzunehmen.

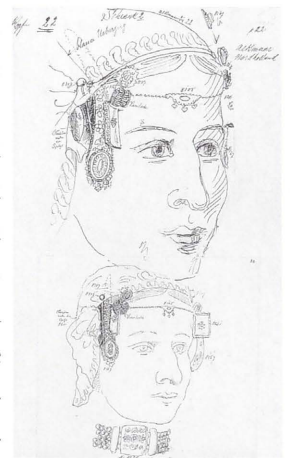
Die kolorierte Genreszene, die Kling der Büste für die Ausstellung umhängte, verweist auf die maßgebende Rolle, die bei der Zusammenstellung der Trachten bildlichen Vorlagen zukam. Das nach einem Original des Schweizer Malers Joseph Reinhart (1749–1829) um 1835 von dem in Kassel tätigen, unter anderem mit Trachtendarstellungen hervorgetretenen Heinrich Brämer (1784–1850) geschaffene Blatt führt eine Braut aus dem »Canton Schaffhausen« mit Bräutigam und Dienstmädchen vor Augen. Es diente Kling ganz offensichtlich als Vorbild für die Einkleidung der Museumsfigurine. Überdies verband sich die als Rückenfigur gezeichnete



156) Frauenkopf mit Kopfschmuck aus Alkmaar, 1800/1905

Braut mit der gleichzeitig wahrnehmbaren Vorderansicht der Büste zu einer lehrhaften Einheit, als deren zentrale Botschaft die typisierende Brautkrone mit den angehefteten roten Wollzöpfen erscheint. Diese Konzentration auf das Brautthema mag ein Grund dafür gewesen sein, dass für die regionale Kennzeichnung der Figurine nur die Provenienz der Brautkrone von Bedeutung war, während die übrige Kleidung in Herkunft und Funktion zweitrangig blieb und auf eine bekleidete Büste reduziert wurde.

Bei der Gestaltung seiner Figurinen ließ sich Kling nicht nur von historischen Trachtenbildern leiten, sondern auch von Atelierfotos, Aufnahmen und Besuchen von Trachtenfesten und von Trachtenpräsentationen anderer Museen. So konnten als Vorlagen für die Montierung des vierteiligen, seit Beginn des 19. Jahrhunderts zum regionalen Merkmal stilisierten Kopfschmuckes der Frauen aus Alkmaar in Nordholland zeitgenössische Fotostudien ebenso nachgewiesen werden wie eine Aufnahme mit Trachtenträgerinnen, die der Weltausstellung in Paris 1889 als Serviererinnen von Van Houten-Kakao mit eben diesem Kopfschmuck Lokalkolorit verliehen (Abb. 156)⁸. Als Kling 1898 in Amsterdam eine Trachtenausstellung besuchte, fand er auch dort Figurinen mit dem typischen Kopfschmuck aus Ohreisen, Haarlocken, Stirnnadeln und Stirnkette vor. Wiederum verweisen unterschiedliche Herkunftsangaben und Ankaufsdaten auf mehrere Bezugsquellen der Einzelteile. Ihre Anbringung mit der dazugehörigen Haube auf einem naturalistischen Frauenkopf hielt Kling wie bei vielen anderen Objekten in eigenhändigen, mit Benennungen und Inventarnummern versehenen Federzeichnungen im Bildinventar der Sammlung fest (Abb. 157).



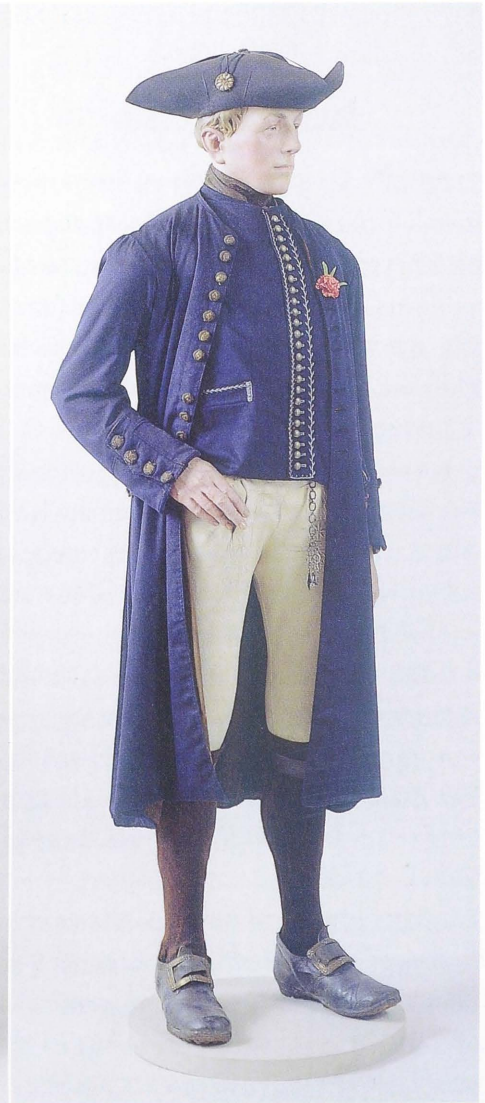
157) Oskar Kling, Frauenköpfe aus Alkmaar, nach 1905

Sowohl in der Festkultur des Historismus als auch für die neu entstehenden Trachtensammlungen war die »Bauernhochzeit« ein zentrales Thema. Zum einen befriedigte das seit der höfischen Kultur der Frühen Neuzeit ausgebildete Motiv durch opulente Hochzeitstrachten und reichen Schmuck die Schaulust des Publikums. Zum andern sicherten die Hochzeitspaare gewissermaßen den Fortbestand des Bauernstandes und damit jenes auf regionale Vielfalt statt »sozialistische Gleichmacherei« setzende Untertanenbild, dessen Pflege die obrigkeitlich geförderten Trachtenfeste am Ende des 19. Jahrhunderts unter anderem dienten⁹.

Wie sich jedoch auch hier die Szenerien der Trachtenumzüge auf dem Weg ins Museum zum Abbild »realen« bäuerlichen Lebens wandelten, dokumentiert in der Sammlung Kling ein Hochzeitspaar aus dem Weiler Eichenfürst bei Marktheidenfeld im Spessart, das seine Vorbilder nachweislich in Teilnehmern eines Huldigungszuges besaß, der 1891 anlässlich des 70. Geburtstages des Prinzregenten Luitpold in München stattfand (Abb. 158, 159)¹⁰. Zumindest für die männliche Figurine dienten selbst die Gesichtszüge des auf einem Erinnerungsfoto festgehaltenen



158) Braut aus Eichenfürst,
1850/1905



159) Bräutigam aus Eichenfürst,
1850/1905

Festzugsbräutigams als Vorlage, während man bei seiner Kleidung auf den dort gegebenen reichen Blumenschmuck verzichtete. Bei der Ausstattung der Braut folgte Kling dagegen eng den Vorgaben der Festzugsteilnehmerin von 1891, so dass die danach über Gewährsleute aus Eichenfürst erworbene Kleidung der musealen Brautleute trotz älterer Einzelteile dem Gesamtbild der Festtrachten des ausgehenden 19. Jahrhunderts näher steht als einer älteren, historisch abgesicherten ländlichen Kleidungskultur.

Im Verlauf der »musealen Entdeckung der Bauernkultur« im 19. Jahrhundert zogen einzelne Regionen das Interesse von Museen und Sammlern in besonderer Weise auf sich. Wie sich der selektive Blick des Trachtensammlers für bestimmte Kleidungsphänomene auf emblematische Figurationen wie Brautkronen und Kopfbedeckungen konzentrierte, erfuhr auch die Kleidung mancher Orte und Gegenden eine herausgehobene Beachtung, die sie weit über ihre tatsächliche Bedeutung hinaus zu regionalen und nationalen Symbolen werden ließ.

Ein solches Beispiel ist die »Tracht« der niederländischen Stadt Hindeloopen, die im 19. Jahrhundert als Zentrum der wiederbelebten friesischen Regionalkultur ins Blickfeld von Forschern, Künstlern und Liebhabern rückte (Abb. 160)¹¹. Die markantesten Kennzeichen der Frauenkleidung waren die hohe, zylinderartig über dem Kopf aufragende Haube und das manteauartige Überkleid, die sog. Wentke. Auch die dazu verwendeten, ursprünglich aus Indien eingeführten und daher Indiennes oder Chintz genannten Baumwoll-druckstoffe mit ihren dekorativen Pflanzenmotiven galten als regionale Besonderheit; bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert hatten sie in die Kleidung der niederländischen Oberschichten Eingang gefunden, nachdem sie dort im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern keinen Einfuhrbeschränkungen unterlagen¹².

Da die der Mode des 18. Jahrhunderts angehörende Wentke bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgestorben war, zeigt sich ihre Wiederbelebung als westfriesische Regionaltracht als Akt historisierender Erneuerung. Künstler wurden beauftragt, die ehemalige Kleidung der Frauen aus Hindeloopen in Kostümstudien festzuhalten oder besser, zu rekonstruieren. Gleichzeitig bemühte man sich, erhaltene Sachzeugnisse ausfindig zu machen. 1878 vertrat eine mit Wänden, Decken und Wandfliesen aus Pappe komplett eingerichtete, begehbare und mit lebensgroßen Trachtenpuppen ausgestattete Wohnstube aus Hindeloopen die Niederlande auf der Pariser Weltausstellung, so dass die erneuerte friesische Sachkultur als »frühes Beispiel für die Instrumentalisierung regionaler Volkskultur als Symbol nationaler Identität« greifbar wird¹³.

In die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums fanden Hindeloopener Trachten 1898 als Repräsentanten des »Friesenstammes« Eingang, der nach damaligem Verständnis »deutsche Art länger unverfälscht bewahrt hat als irgend ein anderer Germanenstamm«¹⁴. Im gleichen Jahr erwarb auch das Berliner »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes« ein



160) Frauentracht aus Hindeloopen, Rückansicht, 1750/1905



Hindeloopener Zimmer, in dem die »Familie in ihrer charakteristischen Tracht um den Tisch versammelt« war, während die konsequente Musealisierung und Popularisierung der ehemaligen, von wohlhabenden Seefahrern geprägten westfriesischen Sachkultur in Hindeloopen selbst zu einer intensiven folkloristischen Neubelebung führte.

Obwohl in Nürnberg Hindeloopener Trachten und Hindeloopener »Kammer«, die ebenfalls mit Hilfe Oskar Klings erworben wurde, von Anfang an getrennt ausgestellt waren, fand in der Zusammenführung von Frauen- und Kinderkleidung das beliebte »Familienidyll« auch hier seinen Niederschlag. Wie die Wentke der Frau zeigt das Kleid des Mädchens, das im Übrigen mit kurzen Puffärmeln und Halskrause so gar nicht dem sonst bei Kindertrachten zu beobachtenden Erwachsenenschema entspricht, den typischen Baumwolldruck. Für Schürze und Haube kommen karierte Druckstoffe hinzu, die, im 17. und 18. Jahrhundert häufig als Futterstoffe verwendet, ebenfalls als spezifisch holländisch galten (Abb. 161).

-
- 1 Wegweiser 1882, S. 44–45. – Zander-Seidel 1998, S. 182–185. — 2 Zur Geschichte der Trachtensammlung: Deneke 1978, S. 898. – Selheim 1997. – Selheim 2002. — 3 August von Essenwein in: *Jahresbericht 18, 1872* (für 1871). — 4 Im Zusammenhang der Neuaufstellung der Kostümsammlung entsteht ein von Claudia Selheim bearbeiteter wissenschaftlicher Bestandskatalog der Figurinen der Trachtensammlung Kling. Auf diesen Forschungsergebnissen basiert die Konzeption der entsprechenden Themenvitrinen der Ausstellung. Auch für die entsprechenden Kapitel dieses Ausstellungskataloges standen die Manuskripte des zukünftigen Bestandskataloges zur Verfügung. — 5 Zum Verhältnis der »siamesischen Zwillinge« Historismus und Folklorismus: Brückner 1987. – Zur Prägung der modischen Kleidung des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts im Sinne des Historismus: Bernward Deneke: *Kleidung und Historismus*. In: Uwe Meiners, Karl-Heinz Ziessow (Hrsg.): *Dinge und Menschen. Geschichte, Sachkultur, Museologie*. Cloppenburg 2000, S. 85–94. — 6 Selheim 2002, S. 101. — 7 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 225. – Selheim Cloppenburg 2002, S. 151–152. — 8 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 22. — 9 Beispiele für Hochzeitsmotive in Historischen Festzügen des 19. Jahrhunderts u.a. Deneke 1973, S. 124. – Griebel 1991, S. 15–54. – Brigitte Heck: *Festzug. Der Karlsruher Historische Festzug von 1881*. Sigmaringen 1997. — 10 Selheim 2002, S. 99–101. – Selheim Cloppenburg 2002, S. 148–150. — 11 Ebelte Hartkamp-Jonxis: *Sitsen uit India – Indian Chintzes*. Rijksmuseum Amsterdam. Zwolle 1994, Nr. 38. – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 18, 20. — 12 John Irwin, Katharine B. Brett: *Origins of Chintz*. London 1970, S. 30–31. — 13 Wörner 1999, S. 247–248, 259. — 14 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 18, 20.

MANNEQUINS

Von den auf der ersten Trachtenausstellung des Germanischen Nationalmuseums von 1905 gezeigten rund 370 Ganzfiguren, Büsten und Köpfen ist heute noch etwa ein Drittel erhalten. Bei den Verlusten handelt es sich vor allem um Kriegsschäden, obwohl die bekleideten Figurinen bereits 1941 nach Cadolzburg-Schwarzenberg und Scheinfeld ausgelagert wurden (Abb. 162)¹. In geringerem Maße gehen Abweichungen vom ursprünglichen Bestand auf die Neuaufstellungen von 1954 und 1969 zurück, als, wie Fotos aus den 1930er Jahren zeigen, wohl ebenfalls als Folge der kriegsbedingten Transporte beschädigte Kostüme Ergänzungen und Veränderungen erfuhren. Aus demselben Grund unansehnlich oder instabil gewordene Figurinen wurden ausgezogen, die noch vorhandenen Kleidungsstücke deponiert.



162) Trachtenfigurinen im Kreuzgang des Museums, vor der Kriegsauslagerung 1941



163) Frau aus Weimar,
1830/1905



164) Frauentracht aus
Knonau, 1800/1905



Bei der Aufstellung der Trachten folgten Museum und Sammler mit lebensgroßen Figurinen dem um die Jahrhundertwende üblich gewordenen Standard. Den Weg dorthin säumten kostümierte Modepuppen wie die im 17. Jahrhundert zur Modevermittlung zwischen Frankreich und England genutzte »Pandora«, ihre ebenfalls

zur Demonstration modischer Neuheiten eingesetzten Schwestern des 18. Jahrhunderts und erstmals 1807 in Wien mit aktuellen Pariser Modellen eingekleidete Schaufensterpuppen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kam eine Vielzahl neuer Erfindungen zur Kostümpräsentation hinzu, von der kopflosen Frauenbüste ohne Arme und Beine bis zum »Mannequin Articulé« der Gebrüder Stockmann in Paris, eine mit Sägespänen gefüllte anthropomorphe Stoffpuppe mit Holzgeformten Beinen, Schuhen,

Pappmaché- oder Wachskopf und Perücke². Den Schritt von der Modepräsentation zum ethnographischen Sujet vollzog 1867 die Pariser Weltausstellung, indem sie erstmals Trachten in das offizielle Ausstellungsprogramm aufnahm und diese vor gemalten Hintergründen als »dreidimensionale Genregemälde« auf lebensgroßen, regional und individuell charakterisierten Puppen vorstellte³.

Der große Erfolg der nach der Natur gestalteten Figurinen dieser und nachfolgender Weltausstellungen war der Grund dafür, dass entsprechende Präsentationsformen auch in die Museen Eingang fanden. Wie eng darüber hinaus die Verbindungen zu dem um 1900 populären »Panoptikum« oder Wachsfigurenkabinett waren, zeigt unter anderem die Tatsache, dass das »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes« in Berlin 1888 eine Trachtenschau mit Wachsfiguren aus dem dortigen Panoptikum des Gustav und Louis Castan präsentierte⁴.

Vor diesem Hintergrund war es zu erwarten, dass Sammler und Museum auch für die Nürnberger Aufstellung von 1905 auf naturalistisch gestaltete Figurinen zurückgriffen. Man suchte den Kontakt zu Geschäften, die sich mittlerweile auf die Herstellung von Trachtenfigurinen spezialisiert hatten. Der als Professor für Kunst Anatomie an der Fachgewerbeschule St. Ulrich in Gröden tätige Joseph Theodor Moroder (1846–1939) fertigte lebensgroße Vollholzfiguren für Tiroler Trachten. Anlässlich der Eröffnung der »Sammlung der Bauernaltertümer und Bauerntrachten« 1905 und deren »glänzender Wirkung« vermerkte die Museumschronik: »Die Figuren sind in ihrer Haltung und in ihren Gesichtszügen sehr charakteristisch, die Köpfe sind zum Teil nach Photographien gemacht. So sind hier die deutschen Volkstrachten, welche unter den modernen Lebens- und Verkehrsverhältnissen rasch verschwinden, in ihren hauptsächlichen Typen bewahrt«⁵.

Eine Frau aus der Gegend von Weimar vertritt das veristische Prinzip der Nürnberger Figurinen in ebenso überzeugender wie ganzheitlicher Weise (Abb. 163). Die wahrscheinlich nach einer fotografischen Vorlage in Holz geschnitzten Gesichtszüge, Körperhaltung und Kleidung sind ganz und gar ungekünstelt aufeinander ab-

gestimmt. Der ernst gesenkte Blick trifft das Gebetbuch in den arbeitgewohnten Händen. Dem Alter angemessen, wurde selbst auf regionale Auffälligkeiten wie die federn- und perlengeschmückte sog. Weimarer Haube verzichtet⁶. Die Kleidung erscheint fast nebensächlich gegenüber dem lebensnahen Bild der frommen, in sich zurückgezogenen Frau, die Museumsbesucher wohl ebenso »täuschend nachgebildet, als ständen sie lebendig unter uns und spazierten mit uns umher« empfunden haben mögen wie Jahrzehnte zuvor das Publikum der Pariser Weltausstellung die dort so beschriebenen naturalistischen Figurinen⁷.

Das Zusammentreffen von naturalistischem Kopf und Armstümpfen aus Peddigrohr wurde offenbar nicht als Widerspruch empfunden (*Abb. 164*). Die bei der Frauentracht aus Knonau im Schweizer Kanton Zürich aufgekrempeelten Hemdsärmel machten die zu einer Peddigrohrbüste gehörige Hilfskonstruktion sichtbar⁸. Die fehlende Schürze, die wohl als Kriegsverlust gelten muss und später durch eine nicht zugehörige, für die Ausstellung wieder entfernte, ersetzt wurde, gibt zudem Einblick in ursprünglich verdeckte Partien und deren Behelfe.

Während die wirklichkeitsnahen Gestalten weit über ihre Entstehungszeit hinaus die beabsichtigte Illusion einer realen, ins Museum geretteten Bauernwelt verstärkten, dürften sie zugleich die vielerorts bis heute gültige museale Praxis begründet haben, modische Kleidung auf abstrakten Büsten zu präsentieren, Trachten hingegen auf Puppen mit Köpfen. Noch 1993 vertrat die langjährige Referentin für Kleidungsforschung bei der Volkskundlichen Kommission für Westfalen Gerda Schmitz in einer in den »Arbeitsblättern für Restauratoren« abgedruckten Anleitung zur »Museale(n) Präsentation städtischer Kleidung und bäuerlicher Trachten« die Meinung, dass »bei der Ausstellung der Modekleidung ... auf Köpfe und Arme verzichtet« werden kann; denn »bei den schönen Kleidern stört dies nicht«, nachdem sie »durch das meist kostbare Material und die reiche Verarbeitung« wirken. Dagegen müssten »Büsten, auf denen Trachten gezeigt werden, auch Köpfe und Arme aufweisen. Für Trachten mit nur wadenlangen Röcken ... sind vollständige Figurinen unerlässlich«⁹. Die Prägung der Autorin durch die naturalistischen Trachtentableaus des 19. Jahrhunderts wird bestätigt durch eine den Erörterungen beigegebene Abbildung eines Arrangements Nordhorner Trachten aus Franz Jostes' aus dem gleichen Geist heraus entstandenen »Westfälisches Trachtenbuch« von 1904¹⁰. Die einer strikten Trennung von traditioneller Kostümkunde, in der es um »schöne« Kleider geht, und einer brauchtümlich orientierten Trachtenforschung verpflichteten Äußerungen lassen aber auch erkennen, dass Fragen der musealen Präsentation von Kleidung weit über konservatorische Belange hinaus grundsätzliche fachspezifische Dispositionen ablesbar machen.



165) Frauentracht aus dem Saastal, 1860/1905



166) *Sog. Deutsche Haube
mit Bildvorlage,
1800/1905*

Unter diesen Voraussetzungen erscheint es bemerkenswert, dass Oskar Kling und das Germanische Nationalmuseum bei der Erstaufstellung der Trachten 1905 durchaus in der Lage waren, mit teilweise recht abstrahierten Trachtenpräsentationen die von Weltausstellungen, Panoptikum und Wachsfigurenkabinett vorgezeichneten Pfade eines naturalistisch inszenierten Volkslebens zu verlassen. Wenn die entsprechenden Figurinen heute im Originalzustand meist nur noch bei Trachten zu beobachten sind, die in der Ausstellung von 1969 keine Berücksichtigung mehr fanden und im Depot verblieben, ist zu vermuten, dass man sich auch damals mit den kopflosen Leibern nicht mehr so recht anfreunden konnte.

Eine Frauentracht aus dem Saastal im Schweizer Kanton Wallis, bei der zwar Schürze und Halstuch fehlen, führt jene abstrakte Präsentationsform nahezu unverfälscht vor Augen (Abb. 165)¹¹. Ein gedrechselter Balusterstab ersetzte den Kopf und gab der mit einer Drahtkonstruktion fixierten Kopfbedeckung, dem sog. Kreshut, Halt. Auf einem kleinen weißen Emailschild präsentierte er zudem deutlich sichtbar die Inventarnummer des Objekts. Dank der langjährigen Deponierung der Figurine haben sich überdies deren originale Standplatte in ihrer ersten graugrünen Farbgebung und das dort angebrachte Emailschild mit Informationen zur Herkunft der Tracht erhalten. Für die Ausstellung von 1969 wurden die profilierten Konsolen durch hell gestrichene Rundscheiben ersetzt, die für die jetzige Ausstellung aus gestalterischen Erwägungen einen dunklen Farbanstrich erhielten.

Eine Alternative zu naturalistisch ausgearbeiteten Köpfen, auf denen Kopfbedeckungen und Kopfschmuck ausgestellt wurden, bildeten streng stilisierte, gesichtslose Haubenstöcke aus schwarz gestrichenem Gips¹². Von dem halsähnlichen Fuß abgesehen, wurde auf menschliche Anmutungen wie Haare, Frisuren und Gesichtszüge vollständig verzichtet. Die Vorderansicht bestimmte indessen ein unterhalb der »Stirn« rechtwinklig ausgeschnittenes Segment, das anstelle von Augen, Nase und Mund eine abgeflachte Partie zurückließ.

Ein derartiger Haubenständer ist in seiner originalen Montierung als Träger einer sog. »Duitse Muts« (Deutsche Haube) erhalten (Abb. 166). Die ausladende Kopfbedeckung, zu deren Herstellung eine große Menge Klöppelspitzen erforderlich war, gehörte im 18. Jahrhundert zur Repräsentationskleidung der friesischen Oberschichten. Im Zuge der Trachtenbildung des 19. Jahrhunderts wurde sie zum regionalen Symbol, als welches sie auch das Interesse Oskar Klings fand¹³. Für die Ausstellung wurde auf der vorne eingeschnittenen Fläche des Kopfes das gerahmte Silhouettenbild einer Frau mit entsprechender Haube befestigt, das als Profilstück den markant vorkragenden, auf einem Drahtgestell aufliegenden Gesichtsschirm deutlich erkennen lässt. Die Kombination der beiden Ansichten erinnert an die Präsentation der in der benachbarten Vitrine ausgestellten Büste einer Braut aus dem Klettgau, bei der sich die reale Vorderansicht mit einer gezeichneten Rückansicht verband¹⁴. Bei der Einrichtung des Trachtensaales 1969 dienten die abstrakten Haubenstöcke Klings als Vorbild für neu angefertigte, graue Styroporköpfe, mit denen man damals die Balusterstäbe der ehemals kopflosen Figurinen von 1905 kaschierte.

— 1 Deneke 1978, S. 937. – Selheim 1997, S. 114. — 2 Brückner 1991, S. 4–7. – Brigitte Tietzel: *Panora's Box*. In: *Per una storia della moda pronta. Problemi e ricerche. Atti del V convegno internazionale del CISST*. Milano 26–28 febbraio. Florenz 1991, S. 43–50. — 3 Wörner 1999, S. 146–158. — 4 Deneke 1978, S. 921. – Brückner 1991, S. 21. — 5 *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nr. 2, 1905, S. XVII. — 6 Luise Gerbing: *Die Thüringer Trachten in Wort und Bild dargestellt und erläutert*. Erfurt 1925. – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 77. — 7 Wörner 1999, S. 149. — 8 Heierli 1930, S. 36–45. – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 234. — 9 Gerda Schmitz: *Museale Präsentation städtischer Kleidung und bäuerlicher Trachten*. In: *Arbeitsblätter für Restauratoren*, Heft 2, 1993, S. 36–41. — 10 Franz Jostes: *Westfälisches Trachtenbuch*. Bielefeld-Berlin 1904. – Gerda Schmitz (Bearb.): *Volkstracht und Mode im alten Westfalen*. Franz Jostes »Westfälisches Trachtenbuch«. *Volksleben und Volkskultur in Westfalen I* (Damals bei uns in Westfalen, Bd. 5). Erweiterte und ergänzte Neubearbeitung. Münster 1994. – Dietmar Sauermann: »Volkstracht« als bürgerlicher Wert. In: *Rheinisch westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 49, 1994, S. 129–166, bes. 158–160. — 11 Heierli 1928, S. 142–145, 155–160. – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 229. — 12 Selheim Cloppenburg 2002, S. 151. — 13 Gieneker Arnolli: »Gedenkstukken aan de tanden des tijds ontruikt«. *De kostuumverzameling van het Fries Museum*. In: *Kostuumverzamelingen in beweging. Twaaif studies over kostuumverzamelingen in Nederland*. Zwolle 1995, S. 65–77, bes. 72 und Abb. 2. — 14 Inv.Nr. Kling K 225.

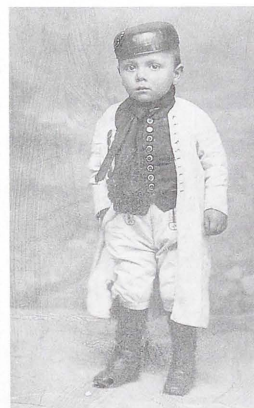


167) Frauen-, Männer- und Kinder-
tracht aus Betzingen, 1850/1905

Oskar Kling erwarb 1891 in Betzingen, einem ländlichen Vorort der württembergischen Stadt Reutlingen, mehrere Trachten für das Germanische Nationalmuseum. Von ursprünglich sieben Figurinen, die er für die Ausstellung von 1905 zusammenstellte, haben nur drei die Kriegsauslagerung überstanden: eine junge Frau, ein unverheirateter »Bursch« und ein »Büble«, deren fortan gemeinsame Präsentation die in Farben und Formen ohnehin außergewöhnlich aufeinander bezogenen Betzinger Trachten als harmonische »Familie« vorstellte (Abb. 167)¹.

Die Wertschätzung der Betzinger Tracht im 19. Jahrhundert, ihr hoher Bekanntheitsgrad und sicherlich auch ihr Erscheinungsbild waren geprägt von dem »Zusammenspiel von Stadt und Land«, das ihre Geschichte von Anfang an begleitete². Die unmittelbare Nähe zu Reutlingen war entscheidend dafür, dass die Wahl der Künstler auf Betzingen fiel, um in der auch anderswo bewährten Verknüpfung städtischer Annehmlichkeiten und ländlicher Ursprünglichkeit jene Bilder vom »heiteren Betzinger Leben« zu schaffen, die das Dorf und seine Bewohner zum zeitlosen bäuerlichen Idyll stilisierten³. Gleichzeitig förderte »gerade die zügige Industrialisierung der Nachbarstadt ... eine Aufwertung der eigenen bäuerlichen Existenz«, in deren Folge Betzinger Trachten auf städtischen Märkten und im Tourismus ganz bewusst als »Werbeträger« eingesetzt wurden und werden⁴.

Seit der Jahrhundertmitte reisten Kunststudenten vor allem der Akademien in Düsseldorf und Stuttgart nach Betzingen, um Land und Leute zu malen. Mit einem sonntäglich gekleideten, gleichwohl als »Heuernte. Oberamt Reutlingen. Württemberg.« beschrifteten Bauernpaar hatte bereits Eduard Duller in seinem 1847 erschienenen Buch »Das deutsche Volk« die geschönte Region ins Blickfeld gerückt (Abb. 168). Die 1861 erfolgte Anbindung Betzingens an die Eisenbahn tat ein Übriges, das Dorf zum Sitz einer »Malschule« zu machen, deren Hauptmotive auch dann noch »Betzinger Bauern« waren, als aus der ländlichen Gemeinde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Fabrikstandort und Arbeitervorort geworden war⁵.



169) Betzinger Knabentracht,
Fotovorlage, um 1900

Mehr noch als die von den Betzinger Künstlern geschaffenen Originale sorgten Nachdrucke und Reproduktionen der bäuerlichen Genrebilder in populären Medien wie der »Gartenlaube« und auf »Bilderbogen« für die massenhafte Verbreitung eines gegenüber der Realität verselbständigten Betzinger Volkslebens. Am Ende des Jahrhunderts kamen verstärkt Fotografien hinzu, die Gemälde und Zeichnungen scheinbar an Authentizität zu übertreffen schienen, in Wirklichkeit aber wie diese in Atelier und Natur arrangiert wurden. So holte sich der Tübinger Fotograf Paul Sinner (1838–1925) »charakteristische Typen im Alltagskleid vom Wochenmarkt« ins Haus, um sie gegen Bezahlung als Trachtenträger abzulichten. Trachten und Trachtenteile wurden zusammengesucht, ergänzt und als Atelierrequisiten zur Verfügung gestellt. Als solche hatte Sinner bereits »Kunkeln, Rädchen, Haspel und einige schöne Bauernmöbel auf den Dörfern erstanden«, mit denen er die »Bauernaufnahmen« ausstaffierte, ehe sie als »Schwäbische Volkstrachten« in Heimarbeit koloriert und als Lichtdrucke reproduziert, bis nach Amerika vertrieben wurden⁶. Eine Fotovorlage konnte auch für die Figurine des Betzinger »Büble« von Oskar Kling ausfindig gemacht werden, die weitgehend als verkleinerte Kopie der Kleidung des erwachsenen »Burschen« erscheint (Abb. 169)⁷.



168) »Sonntagsbauern« aus dem Oberamt Reutlingen, aus: Eduard Duller, *Das deutsche Volk*, 1847

und Trachtenteile wurden zusammengesucht, ergänzt und als Atelierrequisiten zur Verfügung gestellt. Als solche hatte Sinner bereits »Kunkeln, Rädchen, Haspel und einige schöne Bauernmöbel auf den Dörfern erstanden«, mit denen er die »Bauernaufnahmen« ausstaffierte, ehe sie als »Schwäbische Volkstrachten« in Heimarbeit koloriert und als Lichtdrucke reproduziert, bis nach Amerika vertrieben wurden⁶. Eine Fotovorlage konnte auch für die Figurine des Betzinger »Büble« von Oskar Kling ausfindig gemacht werden, die weitgehend als verkleinerte Kopie der Kleidung des erwachsenen »Burschen« erscheint (Abb. 169)⁷.

Kinder in Tracht gehörten bei den Betzinger Malern und Fotografen zum festen Repertoire. Die Darstellungen sollten den Eindruck erwecken, als ob es sich um Dorfkinder in ihrer alltäglichen Kleidung handelte. Gleichwohl wurden Kindertrachten hauptsächlich für Festumzüge und Trachtenaufführungen angefertigt. Bei einem Empfang des württembergischen Königs 1865 auf dem Bahnhof in Reutlingen waren unter 48 Betzinger Trachtenträgern immerhin 24 Kinder zwischen sieben und dreizehn Jahren. Auch in den vorwiegend von einem bürgerlichen Publikum konsumierten Familienzeitschriften waren Kinder in Tracht ein beliebtes und verbreitetes Motiv⁸.

1990 erhielt das Germanische Nationalmuseum eine Betzinger Mädchentracht geschenkt, die die Trachtenvorliebe bürgerlicher Kreise um die Jahrhundertwende mit einer seltenen Realie belegt (Abb. 170)⁹. 1904 wurde die in Familienbesitz erhaltene Kindertracht von der sechsjährigen Tochter eines Chefarztes am Karlsruher Krankenhaus getragen. Die Aufschrift eines Atelierfotos, auf dem das Mädchen zusammen mit seinem jüngeren, ebenfalls in Tracht gekleideten Bruder zu sehen ist, bezeichnete die Trachtenszene als »Fastnacht 1904«. Ein weiteres Porträtfoto zeigt die Trachtenträgerin in Nahaufnahme (Abb. 171).

Die mit den Initialen der 1874 geborenen Mutter und der Jahreszahl 1876 versehenen Strumpfbänder, die monogrammierte Schürze und das ebenfalls bezeichnete Hemd lassen erkennen, dass die Tracht oder zumindest Teile davon bereits in Familienbesitz vorhanden waren, als sie kurz nach 1900 für die Kostümierung neu zusammengestellt wurde. Die Affinität der Karlsruher Familie, deren Vorfahren



170) Betzinger Mädchentracht,
Fastnacht 1904

171) Mathilde von Beck
(1898-1987) in Betzinger
Tracht, Fastnacht 1904



172) Maskenkostüm
»Betzinger Bäuerin«,
1905/1940



mütterlicherseits aus dem Tübinger Raum stammten, zu Trachtenverkleidungen bestätigt weiter die freundlicherweise mitgeteilte Vorliebe des Vaters, Fachvorträge bisweilen »in Tracht« gehalten zu haben.

Als Maskenkostüm besaß die Betzinger Tracht um die Jahrhundertwende allgemein große Popularität (Abb. 172). Mit zugehörigem Schnittmusterbogen präsentierte die »Illustrierte Frauen-Zeitung« in ihrer Januarausgabe 1907 die »Betzingerin« als Maskenkostüm »für Backfischchens schlanke Gestalt« (Abb. 173). Blauer Rock, rotes Mieder, bandgeschmückter »Passenkragen«, weiße Bluse und weiße Schürze folgten dem üblich gewordenen Trachtenschema. Auch das schwarze »Käppli« mit hellem Randstreifen

orientierte sich am Vorbild der Betzinger Frauentrachten, so dass die Beschreibung ausdrücklich »die »echte« Ausstattung« hervorhob¹⁰.

Im Gegensatz dazu standen freie Nachahmungen der Trachten Vorbilder als Maskenkostüme, die gleichwohl fest mit den ursprünglichen regionalen Zuordnungen verbunden blieben. Das Kostüm einer »Betzinger Bäuerin«, erstmals 1905 von einem damals elfjährigen Mädchen in Fürth zum Fasching getragen, erhielt rund zwanzig Jahre später den heute vorhandenen roten Rock aus leichter Faschingsseide. Aber auch das schwarze bestickte Samtmieder, unter dem eine beliebige weiße Bluse getragen wurde, hatte die auf Bildern und Fotografien verbreiteten Frauentrachten weit hinter sich gelassen. Am ehesten erinnert noch die Bänderhaube an die »echte« Betzinger Tracht, doch zeigt der mit Perlen und Pailletten passend zum Mieder bestickte Haubenboden wiederum eine freie, nur noch dekorative Gestaltung. Um 1940 kam das dafür sichtbar verkleinerte Kostüm noch einmal bei den Enkelinnen der Erstbesitzerin im fränkischen Fasching zu Ehren, ehe es der Textilsammlung 1999 von ihrer letzten Trägerin mit der Frage übergeben wurde, ob denn das Museum Interesse an einer »Betzinger Bäuerin« hätte.

Wenn die Betzinger Tracht bereits anhand von Sach- und Bildzeugnissen eine bemerkenswerte Vermengung von »Fund und Erfindung« erkennen lässt, traf dies wohl im gleichen Maße für deren trachtenkundliche Vermittlung zu. Noch 1912 rühmte die Trachtenforscherin Rose Julien nicht nur die Schönheit der Betzinger Tracht, die »fernab den Touristenwegen wie eine schöne Blume« blühe und »außerhalb schwäbischer Lande nur wenig bekannt geworden« sei. Auch die Rolle der Künstler an der inzwischen vollendeten Stereotypenbildung wurde von der Autorin gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt, wenn nunmehr »dieses Gewand, mit dem brünetten Frauentyp, den es kleidet, zu einer so entzückenden Harmonie« verschmolz, »dass die Maleraugen sich daran begeistern können«¹¹.



173 | Maskenkostüm »Betzingerin«, Illustrierte Frauen-Zeitung, 1907

— 1 Bernward Deneke: *Volkskunst. Führer durch die volkskundlichen Sammlungen*. München 1979, Kat. Nr. 12. – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 192–194. — 2 Bausinger 1993, S. 232. — 3 Kat.Ausst. *Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande. Bilder schwäbischen Landlebens im 19. Jahrhundert*. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Tübingen 1983. – Kat. Reutlingen 1990, S. 58–69, 119–137. — 4 Bausinger 1993, S. 234. — 5 Karl Keim: *Nachrichten über eine Alt-Betzinger Malschule*. In: *Reutlinger Geschichtsblätter NF* 2, 1965, S. 47–58. – Ders.: *Von Betzinger Trachten und Bildern*. In: *Reutlinger Geschichtsblätter NF* 5, 1967, S. 131–136. – Kat. Reutlingen 1990, S. 97–117 (Industrialisierung). — 6 Mathilde Sinner: *Photograph Paul Sinner 1838–1925*. In: *Tübinger Blätter* 29, 1938, S. 45–49, bes. 48. – Wolfgang Hesse: *Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838–1925)*. Tübingen 1989. — 7 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Trachtengrafik-Sammlung Kling, Kastenmappe Nachträge (unsortiert). – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 192. — 8 Kat. Reutlingen 1990, S. 81–83. — 9 Bernward Deneke: *Zu einer Photographie mit Kindern in Tracht*. In: *Monatsanzeiger* 103, 1989. – Petra Naumann-Winter, Andreas Seim: *Verwandlung durchs Gewand. Trachtenbegeisterung im Marburg der Jahrhundertwende*. Marburg 1996, S. 29–36 (Trachtenkostüme für Bürgerkinder). — 10 *Illustrierte Frauen-Zeitung*, 34. Jg., Heft 2, II, 15. Januar 1907, S. 4. — 11 Rose Julien: *Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München 1912, S. 41–43. – Bernward Deneke: *Modekritik und »deutsches« Kleid in der Zeit der Weimarer Republik. Zur Vorgeschichte der Trachtenpflege im Nationalsozialismus*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1999, S. 70.



174) Damenwintermantel, 1946

NOTKLEIDUNG

Im Zweiten Weltkrieg und in den Jahren danach waren Stoffe und Kleidung Mangelware. Seit Kriegsbeginn erfolgte die Abgabe für den zivilen Bedarf nur noch eingeschränkt nach Bezugspunkten. Die anfangs auf wenige Artikel beschränkten Reglementierungen nahmen zu, als bei steigender Verknappung der textilen Rohstoffe und einer zunehmenden Konzentration der Textilproduktion auf militärische Zwecke die Versorgungsschwierigkeiten wuchsen. Das Kriegsende brachte demgegenüber keine Verbesserung. Während die produzierende Industrie am Boden lag, waren die in den sog. Reichsspinnstoffsammlungen zur Wiederverwendung zusammengetragenen Textilien und private Vorräte weitgehend aufgebraucht. Bei Bombenangriffen, auf der Flucht und durch Plünderungen waren große Stoff- und Kleidermengen verloren gegangen. Selbst um bescheidene Ansprüche zu befriedigen, waren daher Umnutzungen und Änderungen gebrauchter Kleidung noch lange über den Neubeginn der Währungsreform im Juni 1948 hinaus an der Tagesordnung¹.

Besonders begehrt waren Stoffe für Winterkleidung, da die Kälte den Mangel doppelt spürbar machte. Unter dem Motto »Mode streckt sich nach der Decke« wurden etwa alte Decken aus Luftschutzkellern und US-Beständen, die im Sommer 1947 in CARE-Paketen eintrafen, zu sog. »Deckenmänteln« verarbeitet. Jedes dieser Pakete enthielt zwei ungefärbte Decken, Nähmittel, eine Schere und ein Paar Schuhsohlen². Ein weiteres Reservoir boten Uniformstücke und Heerestextilien aller Art. Auf Befehl des Alliierten Kontrollrates vom 1. Dezember 1945 mussten die Stoffe der Wehrmachtsuniformen für den zivilen Gebrauch umgefärbt werden, so dass einzelne Landkreise zu Sammelaktionen aufriefen. Schon zu Beginn des folgenden Jahres wurde diese Verfügung jedoch teilweise wieder aufgehoben, »die Umänderung auf einen Zivilschnitt« aber nach wie vor »angeraten«³.

Als typischer Vertreter der »Deckenmode« zeigt sich ein Kapuzenmantel, der 1946 in der Würzburger Schneiderei Gebrüder Mitzlaff aus einem im Ersten Weltkrieg erbeuteten englischen Schlafsack gefertigt wurde (*Abb. 174*). Der schwere, gelbliche Wollstoff glich nur von Weitem den voluminösen Tuchen, die in diesen Jahren auch in der Pariser Couture zu Mänteln verarbeitet wurden. Dennoch orien-

tierten sich Grundform und Details unverkennbar an der aktuellen Mode, deren Kennzeichen breit abgesteppte Kanten, große Knöpfe, aufgesetzte Taschen und die gegürtete Taille waren⁴. Zusätzlichen Schutz bot eine lose Kapuze zum Umbinden.

Noch während des Krieges arbeitete ein Schuster im oberfränkischen Selb ein Paar Militärstiefel aus dem Ersten Weltkrieg für die Tochter ihres ehemaligen Besitzers um. An den hohen Schäften sind noch deutliche Nähspuren der Erstverwendung sichtbar. Sohlen und Absätze wurden in der Folgezeit mehrfach ausgebessert (Abb. 175).

Mit den Stiefeln gelangte ein schwarz-weiß gestreifter Damenpullover in die Sammlung, der 1944 beim Tod des Vaters als Trauerkleidung entstand (Abb. 176). Das Material lieferten aufgetrennte Socken des Verstorbenen, die zusammen mit weiteren Wollresten verarbeitet wurden. Das schmale Streifenmuster in wechselnder Richtung kam der notwendigen Verwendung der Reststücke entgegen, die ein häufiges Einstricken notwendig machten. Zum gleichen Thema hieß es in der 1944 von der »Arbeitsgemeinschaft Deutsche Textilstoffe beim Reichsausschuß für Volkswirtschaftliche Aufklärung« herausgegebenen Broschüre »Neues aus Altem

für Frauen und Männer«: »Sollen verschiedene Wollreste aufgebraucht werden, arbeiten wir ein mehrfarbiges Streifenmuster«⁵. In ähnlicher Weise wurden zahllose Stricksachen bis weit in die Nachkriegszeit hinein immer wieder aufgetrennt und neu verstrickt. Wo die mürbe gewordenen Wollreste die Anfertigung großflächiger Teile nicht mehr zuließen, entstanden Strümpfe, Handschuhe und dergleichen mehr (Abb. 177).

Vom Festkleid bis zur Haushaltsschürze wurde ungeachtet vieler Notbehelfe das Bemühen offenbar, sich mit einfachsten Mitteln schön zu kleiden. Phantasie und Improvisationstalent waren gefragt, wenngleich sie den Frauen sicherlich nicht immer jene Befriedigung verschafften, die

ihnen mit viel Ideologie und NS-Frauenehre verbrämte Näh- und Strickanleitungen versprochen. Unter Ausnutzung verwandtschaftlicher Beziehungen entstand 1943 ein festliches Damenkleid, das trotz einer späteren Umarbeitung die vielfältigen Beschaffungsstrategien jener Jahre deutlich vor Augen führt. Ausgangspunkt des selbstgeschneiderten Kleides war ein glänzender dunkelbrauner Futterstoff, der normalerweise in Handtaschen eingearbeitet wurde. Ihn konnte ein Onkel der späteren Besitzerin des Kleides besorgen, der eine Holzwarenfabrik betrieb, die ihrerseits Holzperlen für die Fertigung der Handtaschen lieferte. Nach der Verarbeitung wurde das unifarbene Kleid von einem Porzellanmaler aus Karlsbad entlang des Halsausschnittes und auf dem Rock mit Blumenmotiven bemalt (Abb. 178). Sie machten das ursprünglich nur mit einem kurzen, einlagigen Rock versehene Kleid zu einem attraktiven und individuellen Einzelstück, das den Erfindungsreichtum



175) Damenstiefel, um 1940

177) Fausthandschuhe,
um 1940

seiner Schöpferin auch insofern spiegelte, als man es ursprünglich durch eine geschickte Anstückung zum langen Abendkleid umwandeln konnte.

Als »Kleider mit Geschichte« präsentieren sich auch zwei Trägerschürzen aus den 1940er Jahren, die ihrerseits Funktionalität mit dem Wunsch nach einem gefälligen Äußeren verbanden (Abb. 179). Für die erste in Nürnberg angefertigte und getragene Schürze diente ein wiederum durch verwandtschaftliche Verbindungen in den Besitz der Trägerin gelangter, neuer viereckiger Putzlappen der Regensburger



176) Damenpullover
aus Wollresten, 1944

Seilerei Seyboth. Die im Achselbereich eingeschlagenen Ecken passten ihn leidlich den Körperformen an. Dort und über dem Saum aufgestickte rote und blaue Sternchen bildeten einen fast anrührenden Zierrat des groben Wischtuches. Als Hals- und Taillenband dienten geknüpfte Baumwollschnüre.

Die zweite Schürze nähte sich eine junge Frau aus Lebensmittelsäcken, als sie während des Krieges zur Küchenarbeit in einem Lazarett dienstverpflichtet wurde. Da andere Stoffe nicht verfügbar waren, griff sie auf die weißen Leinensäcke zurück, die wie vieles andere zum Wegwerfen viel zu schade waren. Als Besatzstreifen und für das Trägerband wurde, wie häufig zu Dekorationszwecken, roter Fahnenstoff verwendet, der auch in Kriegszeiten und erst recht danach in ausreichendem Maße vorhanden war.



Unter dem Motto »Aus zwei mach eins« wurden Kombinationen aus farblich und materialmäßig kontrastierenden Stoffen zum gängigen Modethema. Zeitschriften betonten den »besonderen, durchaus gewollten Effekt« dieser Modelle und lieferten Anleitungen, wie alte Kleidungsstücke am besten zu zertrennen seien, wie man Schäden und Flecken beseitigte und durch rationelle Zuschnitte und Verarbeitungstricks aus zwei oder mehreren alten Kleidern ein neues schneiderte. Das ganze Ausmaß der Materialknappheit und die verbissene Entschlossenheit ihrer Regulierungsversuche lässt die damals ergangene Aufforderung ermessen, jedes gebrauchte Kleidungsstück zuerst auf seine Verwendbarkeit für Erwachsene zu prüfen, ehe es zu Kinderkleidung verarbeitet wurde. »Große Kleidungsstücke für Kinder zu verschneiden ist ein Luxus, den wir uns heute nicht leisten können«, kommentierten



179) Zwei Schürzen, um 1940

die Propagandisten einer Mode, für die jegliche Materialverschwendung »im krasen Gegensatz zum totalen Kriegseinsatz« stand⁶. Zugleich boten gerade Kinderkleider Gelegenheit, selbst kleinste Reste sinnvoll zu verwenden, bei der Herstellung ebenso wie wenn sie »mitwachsen« mussten.

Für die notwendigerweise auch hier verbreitete Devise »Aus zwei mach eins« steht ein aus hellblauem Militärtuch und einem gemusterten Stoffrest genähter Mantel für ein knapp zweijähriges Mädchen (Abb. 180)⁷. Im Oktober 1946 wurde er, nach der Flucht der Familie aus Reichenberg in Nordböhmen, von der Großmutter für die Enkelin gefertigt. Noch 1953 tat er dem Kind einer befreundeten Familie gute Dienste. In Ermangelung einer eigenen Nähmaschine entstand das Mäntelchen in einer öffentlichen Nähstube in Esslingen. Das hellblaue Tuch war der Familie im Winter 1945 zur Anfertigung von Hausschuhen geschenkt worden, der blau-weiße Rest hatte die Flucht überdauert. Als Futter, das beim geschlossenen Mantel unsichtbar blieb, diente ein alter rosafarbener Baumwollsatın. Die Knöpfe stammten von einer Uniform der deutschen Wehrmacht.



180) Kindermantel, 1946

Ebenfalls für ein etwa zweijähriges Kind wurde 1939 ein weißes Sommerkleid mit Puffärmeln und bunter Baumwollstickerei gekauft, das in Gebrauch blieb, bis ihm seine Trägerin fast neunjährig endgültig entwuchs (Abb. 181). Die in dieser Zeit hinsichtlich Länge und Weite erfolgten Anstückungen von Taille und Rocksäum sind deutlich zu erkennen. Mit dem Kleid übergebene Familienfotos halten mehrere Zustände der Veränderung im Bild fest.



Die Trägerin des Kleides
mit Familie, 1946

181) Mädchenkleid,
getragen 1939–1946



Die dokumentierenden Angaben ihrer ehemaligen Träger und die bei den meisten Kleidern mitgelieferten Amateurfotos machen die in dieser Vitrine versammelten Kleidungsstücke zu sprechenden Zeugnissen einer durch ihre menschlichen und politischen Dimensionen herausgehobenen Epoche der Kleidungs- und Modegeschichte des 20. Jahrhunderts. Weitere »Notkleidungen« wie ein Hochzeitskleid aus Fallschirmseide, eine um 1945 von der Mutter für ihren damals 15-jährigen Sohn aus grobem Leinen selbstgefertigte Unterhose und das Oberteil eines wiederum aus einem Transportsack genähten, zweiteiligen Badeanzuges sind in der Ausstellung in den Themenvitrinen »Der schönste Tag«, »Herrenwäsche« und »Strandleben« ausgestellt⁸.

— 1 Volz 1984, S. 303. – Sabine Schütz: *Vom Zuckersack zum Traummodell. Die Entwicklung der Nachkriegsmode in Westdeutschland*. In: Kat. Ausst. *Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945–1952*. Köln 1985, S. 177–182. – Vgl. auch Kapitel »Aufbruch und Ende«. — 2 Volz 1984, S. 304–305. – Ruth Haber: *Die Modestadt Berlin nach 1945*. In: Kat. Berlin 2001, S. 76–83. — 3 Brief des Landrates Dr. Valentin Fröhlich an den Bürgermeister der Stadt Herzogenaurach vom 25.3.1946. Stadtarchiv, Nachkriegsakten V/269 (Okt. 1945–Juni 1946), freundlicher Hinweis von Dr. Manfred Welker, Herzogenaurach. — 4 Zum Vergleich: *Mantel von Lucien Lelong*, 1947, in: *L'album du Musée de la Mode & du Textile*. Paris 1997, Abb. 120. — 5 *Zusatzpunkte für Jedermann III. Neues aus Altem für Frauen und Männer*. Berlin 1944, S. 10 (Faksimile zur Ausstellung »Aus zwei mach eins. Mode der Kriegs- und Nachkriegszeit.« Münchner Stadtmuseum 1995). — 6 Ebd. — 7 Jutta Zander-Seidel: *Ein Kindermantel von 1946*. In: *Monatsanzeiger* 1, 1997, S. 6–7 — 8 Zum weiteren Bestand Jutta Zander-Seidel: *Not- und Behelfskleidung der Kriegs- und Nachkriegsjahre*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1998, S. 241–242.

KLEIDUNG UND POLITIK

Die Französische Revolution stand am Anfang vielfältiger Beziehungen zwischen Kleidung und Politik. Erstmals fanden Gesinnungen in Emblemen und Farbsymbolen Ausdruck, die der Kleidung als Knöpfe, Schärpen und Kokarden hinzugefügt wurden. Andere Kleidungsstücke wurden selbst zum politischen Symbol.

NATIONALKNÖPFE Zunächst zeigte sich die »Politisierung« der Kleidung im Umfeld der Französischen Revolution als Fortführung der bereits in der höfischen Gesellschaft üblichen Praxis, kurzlebige Moden durch aktuelle Ereignisse und Personen inspirieren zu lassen. Gab ein Erdbeben in Kalabrien 1787 Anlass zur Kreation eines braunen Stoffdessins »à la Breche de Calabre«, die Einführung der Pockenimpfung zu getupften Kleiderstoffen »à la vaccine« oder die Memoiren des inhaftierten preußischen Offiziers Friedrich Freiherr von der Trenck zu Halsketten »à la Trenck«, berichteten Modejournalisten aus dem revolutionären Paris von Fächern und Schuhschnallen »à la Bastille«¹. Als »Couleur de Bastille« wurde Graubraun zur Modefarbe, gefolgt von einer breiten Palette vielfältigster Revolutionsmoden, die für ihre Anhänger sicherlich nicht nur unterschiedlichen Bekenntnischarakter besaßen, sondern, wie Untersuchungen gezeigt haben, auch unterschiedliche Akzeptanz erfuhren. So sind Aussagen über die Allgegenwärtigkeit trikolorer Kleidungszeichen jene Quellen entgegenzustellen, die berichteten, dass die Spekulationen der Händler für blau-weiß-rote Stoffe nicht aufgegangen seien, nachdem die meisten Damen die »Farbcomposition mit recht zu schreyend hart und geschmacklos fänden«. Ein im Oktober 1789 vorgestellter »National-Freyheits-Fächer« mit blau-weiß-roter Kokarde verkaufte sich dagegen glänzend².

In besonderem Maße zum Träger politischer Botschaften wurden Knöpfe, deren eingeführte Verbindung von Gebrauchswert und Zeichencharakter nun in den Dienst der Revolution gestellt wurde³. Zuvor hatten Stickereien, Edelmetalle und Diamantenbesatz die reine Funktion des Verschlusses mit dekorativen und hierarchischen Wertigkeiten überlagert. Die dicht besetzten Knopfleisten der Röcke und Westen, die über große Partien niemals geschlossen wurden, waren immer auch



182) Knopf mit Emblemen der Französischen Revolution, 1792/99

183) Schärpe mit deutschen
Nationalfarben, 1848,
Anzug, um 1840



Statussymbol. Im September 1789 berichtete die deutsche Ausgabe des »Journal des Luxus und der Moden« erstmals von Knöpfen »à la Bastille«, »à la Garde-bourgeoise«, »à la Nation« und »au Tiers-état«, von denen es weiter hieß, dass sie in Frankreich kein Mensch von Geschmack trage, sie »in Deutschland aber mit Gold aufgewogen würden«. Im Dezember des gleichen Jahres kam der sog. Nationalknopf oder »Bouton patriotique« mit der Umschrift »Vivre libre ou mourir« als »das neueste Product unsrer National-Freyheit im Reich der Mode« hinzu, der sich offensichtlich größerer Beliebtheit erfreute und den Chronisten zu dem Kommentar veranlasste: »Alle Welt will welche haben und auf blauen Fracks tragen«⁴. Das Victoria & Albert Museum in London besitzt 18 Knöpfe mit auf Atlasseide gedruckten Porträts u.a. von Lafayette, Mirabeau, Barnave, Vollenay, Garat und Lameth⁵.

Ein Emblemknopf mit lorbeergerahmtem Faszienbündel und Freiheitsmütze gelangte 1919 als »Uniformknopf der französischen Revolutions-Armee« in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums (*Abb. 182*). Die Umschrift »REPUBLIQUE FRANÇAISE« nimmt Bezug auf die 1792 ausgerufene Republik, während die Uniformknöpfe der französischen Nationalgarde davor die Devise »La Loi et le Roi« trugen⁶. Fortan gehörte das revolutionäre Emblem, das Freiheit, Einheit und Gerechtigkeit symbolisierte, zu den wichtigsten Bildzeichen der ersten französischen Republik. Es begegnete auf großformatigen Revolutionsplakaten, auf Münzen, Stempeln, Verwaltungssiegeln und selbst auf Backmodellen, wobei der letztgenannten Verwendung möglicherweise jene Popularisierungsabsicht zukam, die »angesichts des weitverbreiteten Analphabetismus am Ende des 18. Jahrhunderts und angesichts der geringen Vielfalt der Medien« auch den politischen Kleidermoden zugeschrieben wurde⁷.

NATIONALFARBEN Mit der Anerkennung von Schwarz-Rot-Gold als deutsche Nationalfarben im März 1848 wurden die bis dahin oppositionellen Farbsymbole zum zentralen Bestandteil einer politischen Gesinnungskleidung. Auf dem Hambacher Fest 1832 hatten »Freiheitswesten« und andere Kleidungszeichen in den »Teutonenfarben« noch gerichtliche Verfolgungen nach sich gezogen⁸. Nun wurden ganz offiziell schwarz-rot-goldene Schärpen und Kokarden getragen, mit denen sich die Revolution von 1848/49 der wohl populärsten auf die Kleidung bezogenen Gesinnungszeichen der Französischen Revolution bediente (*Abb. 183*). Auf Vorschlag von General La Fayette verbanden die Kokarden der Pariser Nationalgarde im Juli 1789 erstmals das königliche Weiß mit den Stadtfarben von Paris. Wenig später wurde Blau-Weiß-Rot zur Nationalfarbe des neuen Frankreich, deren dreiteiliges Schema von den meisten europäischen Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts mit jeweils eigenen Farbstellungen abgewandelt wurde⁹.

Die aus der Militärkleidung übernommenen Schärpen wurden auch zu Zivilanzügen von der rechten Schulter zur linken Hüfte verlaufend getragen. Die ausgestellte Schärpe stammt laut Familienüberlieferung des Vorbesitzers von einem Mitglied der Erlanger Sicherheitswache, der 1848 auch Studenten und Professoren

angehörten¹⁰. Der dazu andeutungsweise ergänzte Anzug aus Frack, Pantalons, Weste und Krawatte repräsentiert die bürgerliche Männerkleidung um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Noch überwogen Kombinationen mit hellen oder gemusterten Pantalons, die ihre in der Französischen Revolution als Gegenbild zur höfischen Culotte gewonnene politische Symbolik längst an eine für alle Schichten gültige Mode verloren hatten. Auch die Weste zeigte sich noch bis in die 1860er Jahre als heller oder farbiger Akzent der allmählich dunkler und einförmiger werdenden männlichen Tageskleidung. Hinzuzudenken bleibt das Hemd unter dem hohen, den Hals eng umschließenden Querbinder. Als Kopfbedeckung vervollständigte ein Zylinder den bürgerlichen Anzug.

H O S E N S T E G E Die an Herrenhosen bis in die 1850er Jahre gebräuchlichen Stege, die im Schuh oder darüber getragen, einen straffen Sitz garantierten, erfuhren während der Revolution von 1848/49 ihrerseits eine Interpretation als politische Metapher. Schon in den 1830er Jahren spottete der Modekritiker Hermann Hauff über die eleganten Herren, die »der haltende Steg unten, der straff spannende Hosenträger oben« jeden Augenblick daran erinnert, dass sie gut gekleidet sind. Mit unverkennbar politischem Nebensinn griff die Wiener Modezeitschrift »Spiegel« unter dem Titel »Deutschland erhält die Freiheit – von den Schneidern« im März 1845 das Thema der Hosenstege auf, indem sie den »liberalen Männern« den »Fort-Schnitt« versprach: »Noch einige Monate und wir sind auf freiem Fuße. (...) Wir werden laufen lernen, und das ist viel werth«. Im Januar 1848 verweigerte es der revolutionäre »Eulenspiegel« in dem gleichnamigen Wochenblatt, seine Füße »in diese Röhren, wo unten Steigbügel angenäht sind« zu stecken und sich als »ein ehrlicher Mensch« von Hosenträgern zusammenschnüren zu lassen¹¹.

M A T R O S E N A N Z Ü G E Für eine weit über publizistische Satiren hinausreichende Verbindung von Kleidung und Politik stand am Ende des 19. Jahrhunderts der Matrosenanzug. Nach Anfängen im Umkreis der Reform der Kinderkleidung im ausgehenden 18. Jahrhundert und einer noch im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts auf die Oberschichten beschränkten, von England aus auf den Kontinent übergreifenden Kindermode, wurde er in den 1880er Jahren zum Inbegriff einer deutschen, dezidiert vaterländischen Kinderkleidung, auch wenn es »den meisten Trägern und ihren Eltern gar nicht bewusst geworden zu sein (schien), in welchem Grade damit eine politische Meinungsbildung unterstützt, das System unbewusst auf breiter Ebene stabilisiert wurde«¹².

Den Anstoß für diese Entwicklung gab der 1874 begonnene Aufbau einer kaiserlichen Flotte, mit der auch für die Bevölkerung im wilhelminischen Deutschland die Marinekleidung als augenfälliges Symbol einer zukünftigen Seemacht ins Blickfeld geriet. Bestellten



184) Kriegspostkarte,
um 1914, Hamburg,
Altonaer Museum

bis dahin die besseren Familien englische Matrosenanzüge der traditionsreichen Firma »Nelson« oder den »Kopenhagener Matrosenhabit«, wurde mit der Erklärung Kiels zum deutschen Kriegshafen und der Gründung des Deutschen Flottenvereins die Ostseestadt zum Sitz zahlreicher Spezialfirmen für Matrosenanzüge, die nunmehr als »Kieler Anzüge« ihren Siegeszug antraten. Andere Hersteller, darunter seit 1890 die Stuttgarter Firma Bleyle, kamen hinzu und förderten die schichtenübergreifende Verbreitung der ehemals exklusiven Kinderkleidung.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte der Matrosenanzug einen weiteren Höhepunkt patriotischer Aufladung erreicht. Verniedlichende Propagandapostkarten der ersten Kriegsjahre bedienten sich der populären Kinderkleidung (Abb. 184)¹³. Allein beim Hamburger Bürgertum hatte die im Oktober mit Meutereien bei der deutschen Flotte begonnene Revolution von 1918 den Marinestil vorübergehend in Misskredit gebracht, ehe in den 1920er Jahren dort wie anderswo zumal die mit patriotischen Aufschriften ausgestatteten Kinderkleider weiterhin als Symbol nationaler Gesinnung wirkten (Abb. 185)¹⁴.



185) Matrosenanzug »Zeppelin«, um 1925/30

»**BUNDESTRACHTEN**« **DES NATIONALSOZIALISMUS** Die enge Verbindung von Kindheit und Matrosenanzug löste sich erst mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, die den nationalkonservativen Bürgeranzug ablehnten und für Kinder und Heranwachsende von 10 bis 18 Jahren uniformähnliche »Bundestrachten« forderten. Mit den altersbedingt für Knaben zwischen »Jungvolk« (10–14 Jahre) und »Hitlerjugend« (14–18 Jahre), für Mädchen zwischen »Jungmädelsbund« (10–14 Jahre) und »Bund Deutscher Mädel« (14–18 Jahre) differenzierenden Kleidungsregeln reklamierte das totalitäre Regime den Anspruch des Staates auf die Erziehung der Jugend. Hauptbestandteile der nach Tages- und Sportkleidung unterschiedenen Uniformen waren braune Hemden und schwarze Hosen für die männliche Jugend, weiße Blusen und dunkelblaue Röcke bei den

Mädchen. Das spezielle »Hitler-Braun zum Färben von Hemden, Stoffen etc.« war beispielsweise in Drogerien erhältlich und wurde, wie im bayerischen Dingolfing, in Zeitungsannoncen angeboten¹⁵.

Die Unerbittlichkeit, mit der auf diese Weise bereits die Heranwachsenden den Parteizielen unterworfen wurden, formulierte Hitler unmissverständlich: »Diese Jugend, die lernt ja nichts anderes als deutsch denken, deutsch handeln, und wenn diese Knaben mit zehn Jahren in unsere Organisation hineinkommen und dort zum ersten Mal überhaupt eine frische Luft bekommen und fühlen, dann kommen sie vier Jahre später vom Jungvolk in die Hitler-Jugend, und dort behalten wir sie wieder vier Jahre. Und dann geben wir sie erst recht nicht zurück in die Hände unserer alten Klassen- und Standeserzeuger, sondern nehmen sie sofort in die Partei, in die Arbeitsfront, in die SA oder in die SS, in das NSKK und so weiter. Und wenn sie dort zwei Jahre oder anderthalb Jahre sind und noch nicht ganze Nationalsozialisten geworden sein sollten, dann kommen sie in den Arbeitsdienst und werden dort wieder sechs und sieben Monate geschliffen, alles mit einem Symbol, dem deutschen Spaten. Und was dann nach sechs oder sieben Monaten noch an Klassenbewusstsein oder Standesdünkel da oder da noch vorhanden sein sollte, das übernimmt dann die Wehrmacht zur weiteren Behandlung auf zwei Jahre, und wenn sie nach zwei oder drei oder vier Jahren zurückkehren, dann nehmen wir sie, damit sie

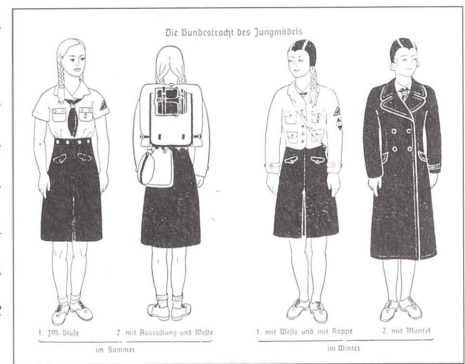


186) »Jungmadel-Bluse«,
um 1935/1940

auf keinen Fall rückfällig werden, sofort wieder in die SA, SS und so weiter, und sie werden nicht mehr frei ihr ganzes Leben«¹⁶.

Schon vor der am 1. Dezember 1936 für alle Zehn- bis Achtzehnjährigen gesetzlich eingeführten »Jugenddienstpflicht« hatten die nationalsozialistischen Jugendorganisationen großen Zulauf. Von 1932 bis 1934 stieg die Mitgliedschaft bei den Jungen von 107.956 auf 3,577 Millionen, bei den Mädchen von 24.000 auf 1,334 Millionen. 1939 waren von insgesamt 8,87 Millionen der in Frage kommenden Jahrgänge 8,7 Millionen als Mitglieder erfasst¹⁷.

Eine weiße »Jungmädels-Bluse« vertritt die nationalsozialistischen »Bundestrachten« in der Ausstellung (Abb. 186). Den offiziellen Kleidungs Vorschriften zufolge war sie »als Sportbluse mit offenem Kragen und kurzen Ärmeln gearbeitet. Auf der Vorderseite befinden sich zwei Brusttaschen mit je zwei weißen Knöpfen. Die Knöpfe tragen die Prägung: »BDM-JM« (Bund Deutscher Mädel-Jungmädels) mit Eichenlaubmuster«. Dunkelblauer Rock, schwarzes Halstuch mit Lederknoten, Umschlagsöckchen, Schnürhalbschuhe und das bei der ausgestellten Bluse fehlende »Obergauarmdreieck« mit den Namen von »Gauverband« und »Obergau« vervollständigten den politischen Anzug, zu dem je nach Jahreszeit, Wetter und Anlass weitere Bestandteile hinzukamen (Abb. 187). Die Uniformen mussten »zu jedem Dir befohlenen Dienst, auf jeder Fahrt« getragen werden. Ein freiwilliges Erscheinen in der Bundestracht war »an allen Feiertagen des Reiches und der Bewegung, bei allen besonderen Familienfeierlichkeiten« gern gesehen. Verboten war »das Kleid des Führers« hingegen bei kirchlichen Veranstaltungen, beim normalen Schulbesuch und auf Rummelplätzen, doch fanden bereits 1934 auch Konfirmationen in der braunen Uniform statt. Der zeitweise Entzug einzelner Bestandteile der Jugenduniformen, etwa Schlips und Knoten, wurde als Ehrenstrafe vollzogen und diente der Disziplinierung¹⁸.



187) Bundestracht der »Jungmädels«, aus: Ingeborg Weber-Kellermann, *Der Kinder neue Kleider*, 1985, S. 205

»A D E F A« Untrennbar mit dem Thema Kleidung und Politik im nationalsozialistischen Deutschland verbindet sich aber auch die Vertreibung der jüdischen Bevölkerung aus dem textilen Wirtschaftsleben. Schon vor der Machtübernahme Hitlers richteten sich die antisemitischen Hetzkampagnen der NSDAP gegen jüdische Konfektionäre und Warenhäuser. Kaum zwei Monate nachdem das »Ermächtigungsgesetz« vom 28. Februar 1933 »zum Schutz von Volk und Staat« Beschlagnahmen und Beschränkungen jüdischen Eigentums gestattete, wurde im Mai 1933 in Berlin die »Arbeitsgemeinschaft deutsch-arischer Fabrikanten der Bekleidungsindustrie (ADEFA)« gegründet, deren Ziel die sog. Arisierung der Konfektionsbranche war¹⁹.

Da für eine Mitgliedschaft in der »ADEFA« der vollständige Abbruch aller Geschäftsbeziehungen mit Juden Bedingung war, zeigte sich die Organisation von Anfang an ohne massiven staatlichen Druck einerseits und unterstützende Maßnahmen andererseits kaum existenzfähig. Die bestehenden Strukturen machten es den »arischen« Firmen praktisch unmöglich, vom Zulieferer bis zum Verkäufer auf

jüdische Geschäftspartner zu verzichten. Das auf die »Schaffung einer artgemäßen deutschen Kleidungskultur« ausgerichtete Modeprogramm der »ADEFA«-Betriebe tat ein Übriges, dass die erhofften freiwilligen Beitritte ausblieben und die Organisation in den ersten drei Jahren ihres Bestehens in der Branche weitgehend unbeachtet blieb.



188) »ADEFA«-Verbandszeichen,
um 1940

Ab 1936 versuchte man durch Fachausschüsse, Modenschauen und gezielte Subventionen die »ADEFA« attraktiver zu machen. Am 1. Juli 1938 wurde das Verbandszeichen »ADEFA« eingeführt, das nunmehr »Ware aus arischer Hand« unverwechselbar bezeichnete. Das NS-Organ »Arbeit und Wehr« erläuterte die Entscheidung: »Die Erzeugnisse, die mit dem ›Zeichen für Ware aus arischer Hand‹ gekennzeichnet sind, sind also vom Weber bzw. Wirker bis über den Bekleidungsfabrikanten bis zum Einzelhandel nur durch arische Hände gegangen, so dass der Verbraucher, der solche Kleidungsstücke kauft, gewiss sein kann, dass er deutschen Facharbeitern und Angestellten damit Brot und Arbeit verschafft, nicht aber wie das früher noch aus Unwissenheit möglich war, sein Geld für den Profit des Konfektionsjuden hergibt«²⁰. Bei einem schwarzen Damenmantel mit dem Firmenetikett »Stalf Modenhaus München« am rückwärtigen Halsausschnitt ist das nationalsozialistische Verbandszeichen deutlich sichtbar in das rechte Vorderteil eingenäht (Abb. 188).

Für das Ziel des NS-Staates, die jüdische Bevölkerung zu vernichten, war die »ADEFA« nur ein Faktor unter vielen, doch nahmen Tempo und Konsequenz ihres Handels seit 1938 auffällig zu. Spätestens nach dem Novemberpogrom und in den folgenden sechs Monaten gingen die letzten jüdischen Konfektionshäuser in Berlin in »arische« Hände über oder wurden liquidiert. Von ehemals 176 jüdischen Damenkonfektionsbetrieben, die 1933 in der Stadt existierten, hatte 1940 keiner mehr Bestand²¹.

U N I F O R M E N Unabhängig von individuellen Überzeugungen treten die Staatsmacht und ihre Organe in Uniformen und Hoheitszeichen in Erscheinung. Schon das einheitliche Bild jeder Uniformierung lässt den Einzelnen hinter dem Amt, das er bekleidet, zurücktreten. Unterschiede und Differenzierungen sind Ausdruck hierarchischer Strukturen, die in Materialien, Farben, Besatz- und Stickereibreiten, Rangabzeichen, Orden und Auszeichnungen Niederschlag finden. Das Zusammenspiel all dieser Elemente ist ebenso wie der Gebrauch der Uniform und ihre Trageweise in Verordnungen festgelegt.

Bis ins 20. Jahrhundert war die Welt der Uniformen eine ausschließlich männliche²². Frauen, die als Mann verkleidet mit den Soldaten kämpften, wurden zur tragischen oder komischen Figur. Als der französischen Nationalgarde in der Revolution von 1793/94 vorübergehend das Frauenbataillon der »Vésuviennes« eingegliedert wurde, zog dieses den Spott aller politischen Gruppierungen auf sich. In gleicher Weise wurde das Wiener »Amazonen-Corps« in Karikaturen, auf denen den Frauen eigene Uniformen angepasst wurden, zum Zeichen einer »verkehrten« Welt²³.

Erst in die Armeen des 20. Jahrhunderts fanden Frauen über medizinische und administrative, später auch militärische Dienste Eingang. Von Anfang an über Frauendienstgrade verfügte die 1956 gegründete Nationale Volksarmee der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (DDR), deren Ausstattung 1983 um Uniformkleider für Winter und Sommer bereichert wurde (Abb. 189)²⁴. Die Sommerversion aus »Seidengestrick«, in Wirklichkeit ein Polyestergewebe, sollte sich vor allem bei hohen Temperaturen bewähren. Das kurzärmelige, bis zur Taille durchgeknöpfte Oberteil mit Kragen und aufgesetzten, mit je zwei Knöpfen versehenen Pattentaschen folgte in gewisser Weise noch immer dem Grundschemata der BDM-Bluse. Hinzu kamen Schulterklappen und Schulterstücke zur Kennzeichnung des Dienstgrades. Der aus dem Obermaterial des Kleides gefertigte Gürtel ist verloren. Das Kleid konnte durch ein Halstuch ergänzt oder mit einem Sommermantel getragen werden; dann war der Kragen zu schließen und mit einem Binder zu versehen. Die Farbe des Kleides bezeichnete die Truppengzugehörigkeit, wobei das Hellblau der ausgestellten Version den Luftstreitkräften zugeordnet war²⁵.



189) Uniformkleid der Nationalen Volksarmee der DDR, 1986

— 1 Jaacks 1982, S. 43, 46–47. — Ribeiro 1988, S. 54–55. — 2 Kleinert, Wagner 1989, S. 35–36. — 3 Kat. Paris 1989, S. 164–165. — 4 Kleinert, Wagner 1989, S. 35. — 5 Natalie Rothstein (Hrsg.): *Four Hundred Years of Fashion*. London 1984, S. 102. — 6 Kat. Frankfurt 1989, Nr. 3.50. — 7 Kleinert, Wagner 1989, S. 37. — Zum Gebrauch Kat. Nürnberg 1989, u.a. Nr. 134, 161, 227, 228. — 8 Jutta Zander-Seidel: *Politik als Dekor. Zeitgeschichtliche Motive auf Stoffdrucken des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1989, S. 309–340, bes. 311. — 9 Maurice Agulhon: *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*. Paris 1979, S. 25–26. — 10 Kat. Nürnberg, Bd. 2, 1998, Nr. 90 (mit weiterer Literatur). — 11 Kat. Nürnberg, Bd. 2, 1998, Nr. 64. — 12 Weber-Kellermann 1985, S. 105–119, bes. 109–110. — 13 Kat. Ausst. *Kunst und Postkarte*. Altonaer Museum in Hamburg. Hamburg 1970, S. 30. — Kuhn, Kreutz 1989, S. 82–83. — 14 Walter Hävernich: *Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in volkswissenschaftlicher Sicht II. Kleidung und Kleidersitte höherer Schüler in Hamburg 1921–1939*. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 6, 1962, S. 29. — 15 Jacobeit 1989, S. 159. — Weber-Kellermann 1985, S. 196–213. — 16 Rede am 4. Dezember 1938 in Reichenberg, zitiert nach Hoffmann 1988, S. 100. — 17 Hoffmann 1988, S. 104 — 18 Jacobeit 1989, S. 160. — Weber-Kellermann 1985, S. 204–209. — 19 Westphal 1985, S. 106–116. — Jacobeit 1989, S. 153–170. — Sultano 1995, S. 137–140. — 20 Westphal 1985, S. 111. — 21 Westphal 1985, S. 116, 174. — Herren- und Kinderbekleidung blieben in der Untersuchung Westphals unberücksichtigt, da sich verlässliche Zahlen nicht feststellen ließen. — 22 Zu Männlichkeit und Uniform zuletzt: Kat. Krefeld 2002. — 23 Kat. Nürnberg, Bd. 1, S. 138, Nr. 10. — Kat. Ausst. *Frauen im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848–1920*. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien 1984, S. 47 und Kat. Nr. 30. — 24 Keubke, Kunz 1990, S. 206, 246. — 25 Keubke, Kunz 1990, S. 271.



191) Frauenbüste aus Burgbernheim,
um 1830/1905

TRACHT UND IDEOLOGIE

Frühzeitig bediente man sich auch der Tracht zur Unterstützung politischer Konzepte. Fürstenhäuser und Monarchen, totalitäre Regime und demokratische Regierungen nutzten und nutzen das ländlich regionale Kleidungssystem für repräsentative Aufgaben und ideologische Zwecke. Von Anfang an waren jedoch Korrekturen an der Wirklichkeit erforderlich, um diese den Wunschbildern anzupassen.

FRÜHE TRACHTENINITIATIVEN Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind in den deutschen Territorialstaaten landesherrliche Aktivitäten zu beobachten, in denen das sich ausbildende Trachtenwesen eine Vereinnahmung für politische Zwecke erfuhr. Auch Bayern, dessen Kleidung sich vielerorts als »Gemisch städtischer und ländlicher Kleidung ohne allen bemerkbaren Charakter« darstellte, sollte sich in diesem Zusammenhang in ein Land mit möglichst vielen, voneinander unterschiedenen Trachtenregionen verwandeln¹. 1842 mussten die zur Vorbereitung eines Festzuges anlässlich der Hochzeit des bayerischen Kronprinzen ausgesandten Kommissare in den einzelnen Regierungsbezirken überwiegend negative Befunde hinsichtlich spezifischer Regionalkleidungen zur Kenntnis nehmen und die Festbehörde diese Defizite durch historisierende Rekonstruktionen und Neuschöpfungen ausgleichen. Nicht anders erging es zehn Jahre später den nunmehr von Maximilian II. als bayerischem König ausgesandten Berichterstatlern, deren Bestandsaufnahmen die Grundlage für ein staatlich gefördertes Trachtenprojekt zur »Hebung des bayerischen Nationalgefühls« bilden sollte. In den Jahren nach dem Thronverzicht Ludwigs I. und der Revolution von 1848/49, als die Diskussion um eine nationalstaatliche Lösung der deutschen Frage die Souveränität Bayerns gefährdete, sollte eine intensivierte bayerische »Trachtenwelt« das selbständige Königreich repräsentieren und legitimieren. Die konservative Ausrichtung dieser Pläne im Sinne einer ständisch verfassten Gesellschaft zeigen Angriffe auf die »charakterlose Allgemeinheit« und »Nivellierung« der eigenen Zeit, deren Ursachen man in den »zerstörenden großen politischen Catastrophen in Frankreich« sah und damit in den von dort seit 1789 ausgehenden bürgerlichen Revolutionen².

Bei den Bestandsaufnahmen zur Kleidung in den bayerischen Regierungsbezirken (»Kreisen«) wurden am ehesten noch einzelne Frauenkopfbedeckungen als regionaltypisch vermerkt. In Oberfranken übernahm diese Funktion beispielhaft die sog. Bamberger Haube mit ihrer breiten, drahtversteiften Schleife und den lang über den Rücken fallenden Bändern, wenngleich auch sie 1852 von den Gutachtern kaum noch angetroffen wurde (*Abb. 190*)³. »Die abscheuliche fränkische Flügelhaube, ›Bamberger Barthaube‹ genannt, die man noch vor zwanzig Jahren zu sehen Gelegenheit hatte, ist jetzt gänzlich verschwunden«, notierte Ludwig Storch 1858 in der »Gartenlaube«. Die Umkehrung dieser Aussage im Sinne der angestrebten Trachtenerneuerung dokumentierte 1864 die landeskundliche Schrift »Bavaria«, indem sie die ausgestorbene Kopfbedeckung zum Leitmotiv der neuen Regionalität



190) Sog. Bamberger Haube,
um 1875/1900

erklärte: »Selbst da, wo die nivellierende Gegenwart jede volksthümliche Eigenheit, jeden originalen Schnitt des Kleides verdrängt hat, griff sie mit auffallender Schonung an den Kopfputz, namentlich jenen der Frauen. Das Volk scheint sich dessen bewusst zu sein, dass die Kopfbedeckung vorzugsweise der Tracht den Charakter verleiht«⁴. Folgerichtig war die Bamberger Haube beim Festzug zu Ehren des Prinzregenten Luitpold 1891 in München zum festen Bestandteil der »vortrefflich kleidenden Tracht der alten Bischofsstadt« geworden⁵.

Auch aus dem Regierungsbezirk Mittelfranken meldeten die Gutachter nach München: »Herkömmliche und besonders charakteristische Trachten bestehen, wenige kleine isoliert erscheinende Gebietstheile des Kreises ausgenommen, ... eigentlich nicht mehr«, so dass eine Frauenbüste aus dem mittelfränkischen Burgbernheim, die Oskar Kling 1905 für das Germanische Nationalmuseum zusammenstellte, diese Tatsache gleichsam in die Sprache der Museumstrachten überträgt (*Abb. 191, S. 186*)⁶. Der kurze Spenzer aus lachsfarbenem Seidentaft mit den voluminösen Keulenärmeln entspricht, unter Berücksichtigung zeitlicher Verzögerungen in der Provinz, der Mode im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Kombination mit der altertümlichen Drahthaube folgt dem oben zitierten Schema erneuerter Regionalität, demnach die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts weitgehend aus der lebendigen Kleidung verschwundene Kopfbedeckung auch hier »der Tracht den Charakter verleiht«.

TRACHT GEGEN SOZIALISMUS Am Ende des 19. Jahrhunderts zeigte die »Vereinnahmung der Trachten durch den Staat« zunehmend konservative, gegen die demokratischen und sozialen Zeitströmungen gerichtete Züge⁷. Mehr denn je berichteten die Initiatoren von Trachtenfesten und Huldigungszügen von Schwierigkeiten, auf die sie bei der Rekrutierung der Teilnehmer stießen. Für die Teilnehmer selbst nahm das Ganze immer mehr den Charakter Historischer Festzüge oder

Kostümfeste an, wenn diese, wie 1895 aus Freiburg berichtet, mit der Eisenbahn zu den Trachtenfesten reisten und dabei die Tracht im Koffer mit sich führten⁸.

Als Problem erwies sich zweifellos die wachsende Kluft zwischen der tatsächlich getragenen Kleidung und den von der Festregie geforderten Trachten. Schon bei den bayerischen Hochzeitszügen der Jahrhundertmitte hatte man gerne auf bedürftige Personen zurückgegriffen, denen die Aussicht auf eine vom Staat gestiftete Brautausstattung Anreiz für die Festteilnahme war⁹. Maler- und Fotomodelle, die sich wie in Betzingen und in der Schwalm in gestellten Trachten gegen Geld reproduzieren ließen, weisen in dieselbe Richtung. Unabhängig davon gerieten die älteren noch vorhandenen Kleidungsstücke einer ehemals regional geprägten Kleidungskultur in Vergessenheit, so dass es etwa von den charakteristischen Strohzy lindern der Frauentrachten des Mittleren Schwarzwaldes hieß, dass diese »für gewöhnlich ... auf den Speichern ein idyllisches Dasein führen als Zwiebelbehälter und dergl.« (Abb. 192). Weiter erinnerte der Gewährsmann dieser Beobachtungen, der Pfarrer von Gutach, Richard Nuzinger, aber auch an die dem Bild der prallen Trachtenfeste diametral entgegengesetzte soziale Wirklichkeit des ländlichen Schwarzwaldes im ausgehenden 19. Jahrhundert, indem er hinzufügte: »Welchen Eindruck musste überhaupt dieser Prechthäler Strohflechterwagen auf einen Kundigen machen, welcher weiß, in welcher Blüte dort die Strohflechtere i steht, durch die ein fleißiges Menschenkind sich täglich höchstens 15 Pfennige verdienen kann!«¹⁰

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass manch einer aufgrund seiner politischen Überzeugung den Trachtenfesten reserviert gegenüberstand. 1881 wurden in der badischen Gemeinde Schapbach »ein Paar Demokraten« dafür verantwortlich gemacht, dass der Ort keine Teilnehmer zu dem Trachtenzug anlässlich der großherzoglichen Hochzeit nach Karlsruhe entsenden wollte, und man beschloss, den Verantwortlichen »beim Wein zuzusetzen«¹¹. Zunehmend politisch bis polemisch wurden im Gegenzug die Argumente der anderen Seite, auf der allen voran der badische Pfarrer, Politiker und Schriftsteller Heinrich Hansjakob für die Erhaltung der Volkstrachten kämpfte¹². In Anknüpfung an die sozialkonservativen Thesen Wilhelm Heinrich Riehls und dessen Bewertung der Bauern als »Zukunft der deutschen Nation« sah Hansjakob in den Trachten »eines der Vorwerke ... für den Bestand eines geordneten, erhaltenden (konservativen) Staatslebens«,

192) Frauentracht aus Schonach, um 1830/1905



an dem der Staat ein wichtiges Interesse haben müsse. Die selbst gestellte Frage: »Wo haben heutzutage die Ideen vom socialistischen Zukunftsstaat mehr Anhänger, unter den trachtenlosen Bauern oder da, wo noch die alte Volkstracht existiert?«, beantwortete Hansjakob mit dem letztlich bereits für die Fürsten der ersten Jahrhunderthälfte gültigen politischen Lehrsatz: »Der neumodisch gekleidete Bauer ist revolutionären Ideen weit geneigter als der Trachtenbauer«¹³.

TRACHTEN IM »DRITTEN REICH« Im 20. Jahrhundert benutzte der Nationalsozialismus die Trachten für seine politischen Ziele. Mit Huldigungen der Parteiführer durch trachtentragende Vertreter der Bauernschaft knüpften die Machthaber an bestehende Traditionen an. Trachtenpflege und Trachtenarbeit wurden ausdrücklich als politische Aufgabe bezeichnet, »die nur dann eine Berechtigung habe, wenn sie gegenwartsbezogen und in das übrige Brauchtum eingebettet sei«¹⁴.

Als das Germanische Nationalmuseum 1999 eine Männertracht aus dem »Ochsenfurter Gau«¹⁵ erwarb, deren älteste Teile, zwei Westen, 1859 und 1860 datiert sind, gelangte damit und mit dem dazu übernommenen Foto- und Dokumentationsmaterial nicht nur ein in seltener Vollständigkeit erhaltenes Ensemble des 19. Jahrhunderts in Museumsbesitz, sondern auch ein Zeugnis nationalsozialistischer Trachtenpflege¹⁶. In dieser Kleidung nahm der unterfränkische Gastwirt Oskar Herrmann im April 1935 an einer anlässlich der Hochzeit Hermann Görings mit der Schauspielerin Emmy Sonnemann von dem »Reichsbauernführer« Richard Walther Darré geleiteten Ehrenabordnung deutscher »Jungbauernpaare« teil.



Schon einige Jahre zuvor hatte Herrmann in einem Zeitschriftenartikel des Fotografen und völkischen Dokumentaristen Hans Retzlaff als Bewahrer der einzig erhaltenen Männertracht aus dem Ochsenfurter Gau publizistische Aufmerksamkeit erlangt. Am Vortag der Trauung wurden die Vertreter des »Reichsnährstandes« mit ihren Geschenken von dem Brautpaar empfangen, am Tag der Hochzeit besichtigten sie die Potsdamer Schlösser. Ein in der »Nationalsozialistischen Landpost« veröffentlichtes Foto zeigte die Abordnung vor dem Neuen Palais (Abb. 193).

193) »Jungbauernpaare«
vor dem Neuen Palais
in Potsdam, aus:
Nationalsozialistische
Landpost, 1935

Im Bildprogramm der Spendenabzeichen, die bei der Straßensammlung des »Winterhilfswerks« vom 5./6. Oktober 1938 ausgegeben wurden, offenbart sich die bis in alltäglichste Bereiche hineinreichende Propagandawirkung der politischen Trachtenarbeit des Nationalsozialismus (Abb. 194). Für die 1933 gegründete soziale Hilfsorganisation waren die mehrmals im Jahr durchgeführten Sammelaktionen nicht nur finanziell, sondern auch unter dem Aspekt der Arbeitsbeschaffung und der aktiven Parteipräsenz von großer Bedeutung. Die Motive der Spendenabzeichen, die von harmlosen Ansteckblumen und Vögeln bis zu »Führerbild« und »Führerwort«, vom Weihnachtsschmuck über Märchenszenen, Trachten, Wappen, Uniformen bis zu Wehrmachtssoldaten reichten, waren zudem ein subtiles Mittel der ideologischen Einflussnahme auf breiteste Kreise der Bevölkerung¹⁷.



Die Serie vom 5./6. November 1938 mit zwanzig »Webabzeichen« österreichischer Trachten verband im Jahr des »Anschlusses« Österreichs an das Deutsche Reich in besonderer Weise Trachtenpflege und politische Volkstumsarbeit. Die in bunter Jacquardweberei umgesetzten, mit farbigen Leichtmetallrähmchen und rückseitiger Anstecknadel versehenen Männer- und Frauentrachten der »Reichsgaue« Kärnten, Niederdonau (Burgenland, Niederösterreich, Z-S), Oberdonau (Oberösterreich, Z-S), Salzburg, Steiermark und Tirol schlossen wie selbstverständlich an die bereits im März 1937 als Porzellanfigürchen ausgeführten »Trachten aus deutschen Gauen« an¹⁸: Die Annexion des souveränen Nachbarstaates hatte zu einer Vergrößerung des Reichsgebietes geführt, wofür die gewachsene Trachtenvielfalt gleichsam als bedacht verharmlosende »Legitimation« erscheint.

Zur nationalsozialistischen Gesinnungskleidung wurden deutsche Trachten in den von Hitler besetzten Gebieten der ehemaligen Tschechoslowakei. Besonders das sog. »Deutsche Dirndl« und die weißen Kniestrümpfe der erneuerten Egerländer Tracht galten als »Zeichen des Volksbekenntnisses« und wurden von ihren Trägern auch demonstrativ als solche genutzt. Ideologische Hilfestellung gaben Volkskundler wie Bruno Schier, der 1937 in den von Adolf Rosenberg herausgegebenen »Nationalsozialistische(n) Monatshefte(n)« auf den gerade beim »Dirndlkleid« besonders starken »Gehalt an germanisch-deutschen Elementen« verwies und diese

195) Knöpfe für das »Deutsche Dirndl«, um 1938

196) Egerländer »Batzelstrümpfe«, um 1950



im Gegenzug für die »Hetzreden« verantwortlich machte, die »in tschechischen Zeitungen und Zeitschriften ... gegen diese auch auf westslawisches Gebiet vordringende Frauentracht« erschienen¹⁹.

Spezielle Knöpfe, die ein Silberschmied aus Grottau/Hrádek eigens zu diesem Zweck herstellte, und ebenfalls weiße Kniestrümpfe waren Kennzeichen des »Deutschen Dirndls«, das, »um die Tschechen zu ärgern«, nach Aussage einer Zeitzeugin aus Reichenberg/Liberec auch dann getragen wurde, als die Jahreszeit eigentlich noch oder schon wieder wärmere Kleidung erfordert hätte (Abb. 195).

Die halbrund getriebenen, von der Mitte aus mit einem spiralförmig ausgreifenden Hammerschlagdekor versehenen Knöpfe erinnern an nationalsozialistische Sonnenradsymbole, die der Silberschmied in abgewandelter Form auch als Broschen anbot. Mit den nunmehr in ganz anderem Zusammenhang als »Nationalknöpfe« erscheinenden Schmuckknöpfen bediente sich die nationalsozialistische Gesinnungskleidung einer bis zur Französischen Revolution zurückreichenden Zeichenhaftigkeit.

In der erneuerten Egerländer Tracht des 20. Jahrhunderts erreichten weiße Kniestrümpfe höchste politische Signifikanz. Von den Männern zur Kniehose, von den Frauen zum Rock getragen, wurden gerade sie zum »Kennzeichen für das Deutschein«²⁰. Selbst das Strickmuster erfuhr mit dem Noppen-Durchbruchmuster der sog. »Batzelstrümpf«, das ältere Rippen- und Zopfmuster weitgehend verdrängte, eine Standardisierung, deren identifikationsstiftende Rolle die Kriegsjahre überdauerte (Abb. 196)²¹.

In dem Maße, wie Trachtenträger seit dem Ende des Ersten Weltkrieges im Nationalitätenstreit zwischen Tschechen und Deutschen zunehmend offensiv die deutschen Ansprüche vertraten, wurden die weißen Kniestrümpfe für die Gegenseite zur Provokation. Die ebenfalls in Tracht auftretenden Mitglieder der 1933 von dem Reichsstatthalter und Gauleiter des besetzten Sudetenlandes Konrad Henlein gegründeten »Sudetendeutschen Heimatfront« verstärkten ihre Wahrnehmung als gegen die Tschechen gerichtete Gesinnungskleidung, die ihre Spuren bis heute hinterlassen hat. Als 1993 eine Egerländer Musikkapelle aus Selb anlässlich des Jahrestages der deutschen Wiedervereinigung am 3. Oktober in der deutschen Botschaft in Prag in Tracht auftreten sollte, wurde sie mit Rücksicht auf die tschechischen Gäste gebeten, auf ihre weißen Kniestrümpfe zu verzichten: Diese hätten »schon einmal im Leben die Horden Konrad Henleins mit eben weißen Kniestrümpfen im besetzten Prag einmarschieren sehen«²².

»HEIMATGEDENKSTÄTTEN« Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhren die Trachten der ehemals deutschen Ostgebiete eine Politisierung, die sie zu ebenso ideologisch wie emotional aufgeladenen Kleidungszeichen werden ließ. Für zahlreiche Menschen bedeuteten sie ein Stück jener Heimat, die sie als Folge des verlorenen Krie-

ges verlassen mussten. Gleichzeitig standen sie für die damit verbundenen Forderungen nach Wiedergutmachung und Vergeltung, deren komplexes Gefüge von Recht und Unrecht den Umgang mit diesem Kapitel deutscher Geschichte bis heute erschwert.

Auch das seit seiner Gründung der Kunst- und Kulturgeschichte des gesamten deutschen Sprachraumes verpflichtete Germanische Nationalmuseum sah in diesen Jahren seine Aufgabe in der Einrichtung besonderer Orte der Erinnerung, die im Oktober 1951 mit der Einrichtung der sog. »Heimatgedenkstätten« ins Leben gerufen wurden. Den Worten seines damaligen

Verwaltungsratsvorsitzenden Theodor Heuss zufolge übernahm das Germanische Nationalmuseum damit seinen »neuen Geschichtsauftrag, Fluchtbürg der deutschen Seele zu sein«. Finanzielle Unterstützung erfuhr die zusätzliche Abteilung, die »Dokumente deutscher Kunst aus den Ostgebieten ... vereinigen« und ursprünglich »für eine mögliche Restituierung anlässlich der Rückkehr ... in die Heimatgebiete zur Verfügung stellen« sollte, durch das Bundesministerium für Vertriebene, das Etatmittel für Ankäufe bereitstellte²³.

Einen Sammlungsschwerpunkt der »Heimatgedenkstätten« bildeten Trachten aus Schlesien, Siebenbürgen und dem Sudetenland. Seit 1951 wurden mehrere Trachten und Trachtenteile mit Mitteln der Bundesrepublik Deutschland erworben und dem Museum als Leihgaben zur Verfügung gestellt; andere kamen als Geschenke Heimatvertriebener hinzu. Ausgestellt wurden die Trachten in eigenen Schauräumen oder innerhalb der 1954 wiedereröffneten volkskundlichen Sammlungen zusammen mit Kunstwerken und kunsthandwerklichen Erzeugnissen der einzelnen Regionen. Bereits zwei Jahre zuvor bei der 100-Jahr-Feier des Germanischen Nationalmuseums hatten Trachten der ehemaligen Ostgebiete im Rahmen der im großen Klosterhof inszenierten Darbietung »Deutsches Volkstum – Lieder und Tänze« eine zentrale Position eingenommen (Abb. 197)²⁴.

Auf eine naturalistische Figurine der historischen Sammlung Kling aufgebracht, wurde eine damals aus Mitteln des »Fonds Heimatgedenkstätten« neu erworbene Frauentracht aus Lechnitz in Nordsiebenbürgen gleichsam bruchlos den »Bauernwelten« des 19. Jahrhunderts eingegliedert. In der jetzigen Aufstellung unterstreicht eine moderne Figurine bewusst den ganz anderen Stellenwert der Tracht der »Heimatgedenkstätten« innerhalb der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 198, 285). Eine Egerländer Männertracht gibt sich neben der an der Jacke (>Goller«) angesteckten Plakette »Sudetendeutscher-Tag, Nürnberg 1945–1955« auch durch ihre behelfsmäßige, offensichtlich mit zweitverwendeten Stoffen realisierte Ausführung als deutlich emotional besetztes »Heimatandenken« zu erkennen (Abb. 199).



197) Tanzgruppe in Siebenbürger Tracht, 100-Jahr-Feier des Germanischen Nationalmuseums 1952

198) Frauentracht aus Siebenbürgen, Aufstellung 1954

199) Egerländer Männerjacke, um 1955

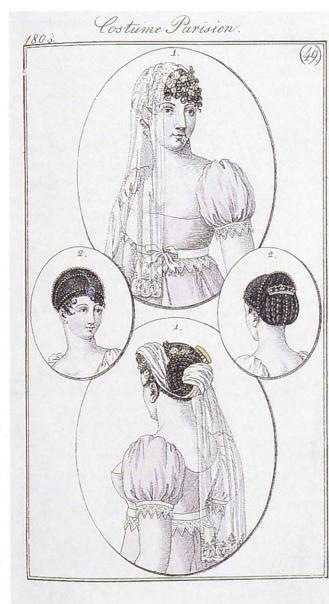


—1 Griebel 1991, S. 29. —2 Griebel 1991, S. 84. —3 Ingrid Korth: *Zur Bamberger Frauentracht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Klaus Guth, Thomas Roth (Hrsg.): *Lebendige Volkskultur. Festgabe für Elisabeth Roth zum 60. Geburtstag*. Bamberg 1980, S. 201–214. —4 Griebel 1991, S. 132, 63, Anm. 162. —5 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 162. —6 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 181. —7 Schmitt 1991, S. 183–197, bes. 189. —8 Nuzinger 1897, S. 32. —9 Griebel 1991, S. 26–27. —10 Nuzinger 1897, S. 33. —11 Schmitt 1991, S. 191. —12 Hansjakob 1892. —13 Hansjakob 1892, S. 15–16. —14 Schmitt 1991, S. 194. – Ders.: *Theorie und Praxis der nationalsozialistischen Trachtenpflege*. In: Helge Gerndt (Hrsg.): *Volkskunde und Nationalsozialismus (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 7)*. München 1987, S. 205–217. —15 Die für das Gebiet zwischen Main- und Taubertal bis heute gültige Bezeichnung ist kein Relikt nationalsozialistischer Terminologie. Vielmehr handelt es sich um »ein Überbleibsel der fränkischen Landnahme im 6. und 7. Jahrhundert. Solche Gauen waren ,Königsmarken, Königsgutsbezirke, in deren Bereich Burgen, Königshöfe, Königskirchen und Siedlungen der Königsgefolgschaft lagen«; Andrea Kluge u.a.: *Trachtenmuseum Ochsenfurt*. München 1994, S. 9. —16 Claudia Selheim: *Männertracht aus dem Ochsenfurter Gau*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1999, S. 306–307. —17 Wolfgang Gatzka: *Winterhilfswerksabzeichen*. München 1981. – Hans-Ernst Mittig: *Kunsthandwerkdesign für kleine Leute: Abzeichen des Winterhilfswerks 1933–1944*. In: *Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im »Dritten Reich«*. Giessen 1996, S. 98–121. —18 *Handbuch der WHW-Abzeichen*. 2. Aufl. München 1939, S. 15, 21. – Rainer Baumann: *WHW-Abzeichen der Reichs-Straßensammlung 1933–1944*. Nürnberg 1973, S. 25, 75. —19 Bruno Schier: *Vorgeschichtliche Elemente in den europäischen Volkstrachten*. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, 8. Jg., Heft 92, November 1937, S. 985–995, bes. 995. – Deneke 1991, S. 73. —20 Fendl 2000, S. 114. —21 Josef und Luise Weitzer: *Trachten-Fibel der Egerländer*. Geislingen/Steige 1955, S. 13–15. —22 Marktreidwitzer Tagblatt vom 6.10.1993, zitiert nach Fendl 2000, S. 114. —23 Peter Burian: *Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation*. In: Deneke, Kahsnitz 1978, 127–262, bes. 246–247. —24 Deneke 1978, S. 941.

WEISSE BRAUT – SCHWARZE BRAUT

Die Eheschließung mit ihren rechtlichen, ständischen und persönlichen Veränderungen markiert eine wichtige Lebensstation. Sinnfälliger Bestandteil der damit verbundenen Feiern und Bräuche ist die Hochzeitskleidung, die sich seit jeher als besonders reiche Festkleidung auszeichnete. Die bis heute vorherrschende Fixierung auf das weiße Brautkleid und den schwarzen Anzug des Bräutigams nahm jedoch erst im 19. Jahrhundert ihren Anfang.

Wenn in den beiden diesem Thema gewidmeten Vitrinen die weibliche Hochzeitskleidung auffällig dominiert, ist dies einer gerade hier stark selektiven Sachüberlieferung zuzuschreiben, für die lediglich die aufwendigen Brautkleider zu jeder Zeit attraktiv waren. Hingegen verloren Kostümkunde und Kostümsammlungen das Interesse an den männlichen Pendants in dem Maße, wie sich die Kleidung des Bräutigams den zunehmend einförmig und eintönig werdenden, dunklen Anzügen der bürgerlichen Mode des 19. und 20. Jahrhunderts anpasste. Da diese zudem im Gegensatz zu den meisten Brautkleidern problemlos aufgetragen werden konnten, gelangte männliche Hochzeitskleidung nur selten in die Museen.



200) Brauttoilette, aus: *Journal des Dames et des Modes*, 1808

Im 18. Jahrhundert unterschied sich das Hochzeitskleid nicht grundsätzlich von anderen Festkleidern. Im Gegenteil übernahm es gerade in dieser Zeit unter Aufgabe älterer regionaler und ständischer Eigenarten den Typus der höfisch-zeremoniellen Robe à la Française, die bald auch in der bürgerlichen Mode die festlichen Garderoben anführte. In der Ausstellung ist für ein Hochzeitskleid des 18. Jahrhunderts auf ein Manteaukleid in der Vitrine »Die geschnürte Frau« zu verweisen, bei dem es sich der Überlieferung nach um ein Brautkleid handelte (Abb. 41, 42). Einer nur als Abschrift erhaltenen Notiz zufolge gehörte es der in Sonneberg geborenen Cordula Rosine Eleonore Christiane Eyring (1756–1831), die 1780 Johann Christian Ludwig Schwartzkopff, »Faktor des Hammerwerks in Obersteinach in Thüringen«,



202) Pastellfarbenes Brautkleid, getragen 1881



heiratete. Wenn diese Zuschreibung zutrifft, trug Cordula Eyring das Kleid zwar mit einem heute verlorenen, die Schnürung überdeckenden Bruststeinsatz, dem sog. Stecker, nicht aber mit Kranz und Schleier, die im 18. Jahrhundert noch nicht üblich waren¹.

Um 1800 kamen weiße und pastellfarbene Brautkleider mit Schleier und Blumenschmuck zunächst bei den Oberschichten auf, wenngleich weder die weiße Farbe noch der Schleier ausschließlich diesem Anlass vorbehalten waren. Die antikisierende Mode des Empire hatte den Schleier ganz allgemein als modisches Stilelement eingeführt. Das »Journal des Dames et des Modes« präsentierte 1802 ein »Costume Parisien à la Vestale« mit dem Kommentar: »Schleier werden noch immer getragen, besonders auf krausen Titus-Köpfen« (Abb. 5, S. 13)². Bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurde der Schleier aber auch zum Bestandteil modischer Brauttoiletten. In einer Ausgabe des Jahres 1808 stellte das Modejournal eine Braut im rosafarbenen Empirekleid mit einem Schleier als Kopfputz vor. Unter dem Schleier wird ein Blumentuff sichtbar, beschrieben als »Hut« aus Kamelien, weißen Rosen, Orangenblüten, weißem Flieder, weißen Veilchen und Myrthe (Abb. 200)³.

Die Kleider selbst entsprachen in Form und Material der allgemeinen Gesellschaftskleidung. Das zweitälteste Brautkleid der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums wurde nach Auskunft des Vorbesitzers 1830 von Henriette Kobertsch bei ihrer Eheschließung in Chrudim in Ostböhmen getragen (Abb. 201). Weiterer Brautschmuck gelangte nicht ins Museum. Das für diese Zeit mit leicht erhöhter Taille eher konservativ geschnittene Kleid ruft noch die ältere Chemisenmode in Erinnerung. Die moderaten Keulenärmel und der weiter gewordene Rock fügten Elemente des Biedermeier hinzu.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten spezielle Brautmoden ihren selbstverständlichen Platz in den Modezeitschriften und auch in der Gesellschaft gefunden. Bis in die 1890er Jahren bleibt man hinsichtlich deren Dokumentation jedoch weitgehend auf Modeillustrationen angewiesen, da die überkommenen Reliquien meist unvollständig erhalten sind und die später so ergiebigen Hochzeitsfotos in größerem Umfang nicht vor der Jahrhundertwende einsetzen. Ein Brautkleid von 1881 aus zartgrünem Wollstoff, das die Frau des späteren Direktors des Zoologischen Instituts der Universität Heidelberg, Prof. Dr. Otto Bütschli, bei ihrer Eheschließung trug, vertritt beispielhaft die Mode einer Zeit, in der die Frau am Hochzeitstag als präziös verpacktes Geschenk zum Besitz des Mannes wurde (Abb. 202). Die »Verpackung« bestimmten die über die gesamte Beinlänge geführten Querdrapierungen des Rockes, der hinten durch innenliegende Bänder zusammengehalten wurde und somit die Bewegungsfreiheit erheblich einschränkte, ebenso wie die in der vorderen Mitte von oben nach unten verlaufende Blende aus einer breiten Atlasrüsche. Weitere Rüschenbesätze an Saum und Schleppe bildeten einen wirkungsvollen Kontrast zum streng gehaltenen, über einem entsprechend eng geschnürten Korsett taillierten Oberteil mit langen schmalen Ärmeln, das die Trägerin auf andere Weise in ihre Rolle zwängte. Der sicherlich dazu getragene, der Zeitmode entsprechend bodenlange bis schleppende Schleier fehlt.



201) Weißes Brautkleid,
getragen 1830

In Abgrenzung zur bürgerlichen Mode bewahrten die Brauttrachten des 19. Jahrhunderts das traditionelle Schema des farbigen, meist dunklen Fest- oder Kirchgangskleides, das erst durch das Hinzufügen bräutlicher Insignien zum Hochzeitskleid wurde. Die Trachtensammlung Kling führte dazu Beispiele aus verschiedenen Regionen vor Augen, die am Ende des 19. Jahrhunderts, wie alle anderen Ensembles auch, eine aus unterschiedlichen Quellen gespeiste Fixierung erhalten hatten.

Die Kleidung einer Braut aus dem hessischen Pohlsgöns erwarb Kling zwischen 1895 und 1903 über die Frau des dortigen Pfarrers, die den Ankauf vermittelte (Abb. 203)⁴. Als Orientierung für die museale Präsentation dienten erneut im folkloristischen Kontext entstandene Trachtenfotos. Die »Bauernbraut« kennzeichnet vor allem anderen die Brautkrone mit dem breit über den Rücken fallenden Behang. Hinzu kommen der gegenüber der Zeitmode deutlich kürzere Rock als zum Standeszeichen gewordenes Relikt aus der Kleidung der tätigen Landbevölkerung sowie Tuch und Goller aus weißem durchsichtigen Baumwollgewebe, die in ihrer konkreten Anmutung von dem modischen, auch zum schwarzen Brautkleid getragenen weißen Schleier nicht unbeeinflusst erscheinen.

Mehr noch als bei anderen Trachten bemühte sich die Forschung bei den Brauttrachten um eine sinnhafte Ausdeutung ihrer Bestandteile, nachdem Schleier, Blumenkranz und weißes Kleid selbst im modischen Bereich von dekorativen Zutaten zu Symbolen bräutlicher Unschuld geworden waren. Im Vordergrund stand die Brautkrone in ihren vielfältigen regionalen Ausführungen, nachdem sie am augenfälligsten ältere, bis zum mittelalterlichen »Schapel« zurückreichende Traditionen repräsentierte. Auf weniger gesichertem Terrain bewegte man sich dagegen bei

203) Brauttracht aus Pohlsgöns,
1875/1905



dem – 1895 datierten – Brautgürtel mit daran befestigter Zierschleife, dem sog. »Sackschlupp«, und dem in Gebrauch und Trageweise recht unterschiedlich beschriebenen schürzenartigen Tuch, dem wohl am ehesten das traditionelle Brauttaschentuch zugrunde liegt⁵.

Um 1900 zeigen Hochzeitsfotos, deren Zahl nun zunahm, fast gleichberechtigt weiße und schwarze Brautkleider. Weiß, das auch dessen abgetönte und cremefarbene Varianten einschloss, und Schwarz hatten mittlerweile alle anderen Farben fast vollständig verdrängt. Zumal die einfache Bevölkerung bevorzugte schwarze Kleider, da sie nach der Hochzeit leichter weiterverwendet werden konnten, während Modezeitschriften überwiegend, wenn nicht ausschließlich, weiße Brauttoiletten vorstellten. Sowohl zum weißen wie zum schwarzen Kleid gehörte ein weißer Schleier (Abb. 204).

Ein städtisches und ein ländliches Hochzeitskleid aus dem Nürnberger Raum wurden in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts von »schwarzen Bräuten« getragen.



Beide Kleider sind zweiteilig und entsprechen mit kurzen, durch Stäbe leicht versteiften Oberteilen und materialgleichen Röcken dem modischen Grundschema um 1900, das sich jenseits der avantgardistischen Strömungen des Jugendstils und der Reformkleider in Stadt und Land nicht grundsätzlich unterschied. Die konkrete Ausführung gab den beiden Hochzeitskleidern dann aber doch ein spezifisches soziales Gepräge, wobei das ländliche Kleid zudem den Abstand zwischen den historisierenden Brauttrachten der Museen und Festzüge und der lebendigen Festkleidung auf dem Lande erkennen lässt.

Das städtische Brautkleid vertritt die körpernahe, nach unten glockig erweiterte Silhouette, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und über die Jahrhundertwende hinaus die gerafften und gebauschten Röcke ablöste (Abb. 205). Die schmale Taille wird von dem asymmetrisch drapierten, mit einem Stehkragen hoch geschlossenen Oberteil betont. Eine Posamentenborte entlang des gefältelten Brusteinsatzes sowie an Oberteil und Gürtel befestigte Blüten aus schwarzen Pailletten bildeten einen dezenten, zusätzlichen Schmuck.

Das 1903 in der Gemeinde Eismannsberg im Nürnberger Land von der Frau eines dortigen Schuhmachers zur Hochzeit getragene und wohl auch im Dorf genähte Brautkleid steht für eine ländliche Interpretation der Mode um 1900⁶. Der Rock ist, wie bei zahlreichen Trachten, im Bund dicht gefältelt und über dem Saum mit einer in Quetschfalten fixierten Borte besetzt. Als bäuerliches Attribut erscheint zudem die in kräftigen Anilinfarben maschinell bestickte Schürze, deren bewegte Blumenmotive in Grün und Violett gleichwohl ihre Herkunft aus der Zeit des Jugendstils nicht verleugnen (Abb. 286, S. 257). Nach der Hochzeit diente der schwarze Rock noch lange Zeit als Kirchgangsrock.

Ein Beleg dafür, wie weiße Hochzeiten in den 1920er Jahren erst allmählich auch in ländliche Gebiete Eingang fanden, ist ein Brautkleid, in dem 1923 in der oberpfälzischen Landgemeinde Eschenfelden erstmals eine Heirat in Weiß stattfand (Abb. 206). Getragen wurde es von einer damals 30-jährigen, als Krankenschwester ausgebildeten Frau, die mit dem Ortspfarrer dessen zweite Ehe einging. Das modische Kleid aus cremefarbener Seide mit weiten Flügelärmeln aus besticktem Tüll war im Jahr zuvor in Frankfurt gekauft worden. Nach Auskunft der aus dieser Ehe hervorgegangenen Tochter und Spenderin des Kleides fand die nächste »Weiße Hochzeit« in



204) Brautpaar, um 1910

205) Schwarzes Brautkleid, getragen 1901





206) Brautkleid, getragen 1923

Eschenfelden erst nach über zehnjähriger Pause 1934 statt, wobei es sich um eine Doppelhochzeit handelte, bei der die eine Braut Weiß, die andere Schwarz trug.

Nicht nur die materielle Aussage dieser Statistik, sondern auch die Tatsache, dass die Farben der jeweiligen Hochzeitskleider der 1924 geborenen Tochter offenbar so einprägsam mitgeteilt wurden, dass diese bis zur Übergabe des Kleides 1990 an das Museum in Erinnerung geblieben waren, lässt erkennen, dass ein weißes Brautkleid noch weit ins 20. Jahrhundert hinein eine Besonderheit in der dörflichen Gemeinde darstellte.

— 1 Vgl. ein weiteres als bürgerliches Brautkleid überliefertes Manteaukleid aus Elbingerode im Harz von 1773 in Kat. Braunschweig 1990, Nr. 2 und S. 10, 12. — 2 *Journal des Dames et des Modes*, Nr. 49, 29. November 1802, S. 273 und Taf. 49. — 3 *Journal des Dames et des Modes*, (ohne Monatsangabe) 1808, S. 261 und Taf. 49. – Zur Geschichte des Brautkleides u.a.: Helga Kessler-Aurisch: *Hochzeitsmode als Spiegel der sozialen Wirklichkeit*. In: Kat.Ausst. *Die Braut. Geliebt, verkauft, getauscht, geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich*. Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Bd. 1. Köln 1985, S. 316–329. – Kat. Braunschweig 1990. – Kat.Ausst. *Mariage*. Musée Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris. Paris 1999. – Kat.Ausst. *Die Frau in Weiß. Die Geschichte des bürgerlichen Brautkleides von 1800 bis heute*. Rheinisches Industriemuseum Ratingen. Ratingen 1999. — 4 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 132. — 5 Mathilde Hain: *Das Taschentuch in Tracht und Brauch*. In: *Volkskunde. Fakten und Analysen. Festgabe für Leopold Schmidt zum sechzigsten Geburtstag*. Wien 1972, S. 156–165, bes. S. 159. – Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 132. — 6 Inv.Nr. T 7717.



208) Brautkleid aus Fallschirmseide,
getragen 1949

DER SCHÖNSTE TAG

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden das lange weiße Brautkleid mit Schleier und Kranz und der dunkle Anzug des Bräutigams immer mehr zur Standardkleidung des Hochzeitspaares. Die einmalige Festkleidung verdrängte den Wunsch nach Wiederverwendbarkeit. In allen Schichten gehörte das Hochzeitsfoto zum unverzichtbaren Dokument des »schönsten Tages«.

Wenngleich vollständige Hochzeitsausstattungen nur selten in die Museen gelangten, geben die Requisiten einer Heirat, die 1936 zwischen einem 29-jährigen Landwirtssohn aus Oberbayern und einer 30-jährigen Schneiderin aus Hornbach in der Pfalz am Geburtsort der Braut stattfand, einen Eindruck von der nunmehr mit dem Tag der Eheschließung verbundenen Sonderkleidung. Sowohl das von der Braut selbst genähte Hochzeitskleid als auch der als Konfektionsware erworbene Anzug des Bräutigams sind erhalten; ebenso der Brautschleier mit Blütenkranz, der Zylinder der Firma August Leiner Nachfolger, Zweibrücken, samt Originalkarton, ein aus Buchs, Schleierkraut und Papierchrysantheme gebundenes Sträußchen, die mit den Vornamen des Paares Martha und Rupert beschrifteten Tischkarten sowie das Hochzeitsfoto, das den in der Ausstellung präsentierten Realien die vollständige, damals getragene Ausstattung gegenüberstellt (Abb. 207). Da die Eheringe nicht mehr vorhanden sind, nachdem sie beim Tod der Eltern zwischen den Kindern aufgeteilt und umgearbeitet wurden, wurde ein anderes Paar Ringe hinzugefügt¹.

Auch in den Mangeljahren der Kriegs- und Nachkriegszeit wünschte man sich ein weißes Brautkleid, für das besonders Fallschirmseide zum begehrten Material wurde. Zumal die Nylongewebe aus amerikanischen Armeebeständen erfreuten sich großer Beliebtheit. Die feinen taftbindigen Polyamidgewebe hatten dort natürliche Ballonseiden abgelöst, nachdem die USA seit 1942 durch den Krieg mit Japan von ihren Rohseidenquellen abgeschnitten waren². Die wichtigsten Bezugsquellen für amerikanische

207) Hochzeitsfoto, 1936



209) Hochzeitsfoto, 1949

Fallschirmseide waren der private Tauschhandel und öffentliche Sammelstellen für Textilien aus Armeebeständen, wie sie 1947 auf Initiative der amerikanischen Militärregierung in deren Besatzungszonen mit der »Staatlichen Erfassungsstelle für öffentliches Gut« (STEG) eingerichtet wurden. Den bereits aus Kriegszeiten vertrauten Nähanleitungen für Behelfs- und Notkleidung fügte die ebenfalls von der amerikanischen Militärregierung herausgegebene Zeitschrift »Heute« im März 1949 Anregungen für den »Nylon-Traum aus Fallschirmseide« hinzu. Allein der »Gautinger Heimindustrie« in Oberbayern lieferte die STEG im Herbst 1948 zweitausend Fallschirme aus Armeebeständen, von denen jeder aus 36m² Nylon bestand. Für die Bevölkerung bedeutete dies beträchtliche Ressourcen, die überdies den schweren Wollstoffen der Uniformen und Armeedecken ein leichtes, für ganz andere Verwendungszwecke geeignetes Material hinzufügten³.

Den Stoff für ein Hochzeitskleid aus Fallschirmseide, das 1949 bei einer Dorfheirat in Oberfranken getragen wurde, hatte die Braut, die eine kleine Landwirtschaft versorgte, bereits zwei Jahre zuvor gegen Zucker und Mehl eingetauscht. Da es sich bei dem Gewebe nicht um Nylon handelt, sondern um ein Celluloseregenerat, wie es aus cellulosehaltigen Stoffen wie Holz, Baumwolle bis hin zum Kartoffelkraut in chemischen Verfahren zu künstlicher Seide verarbeitet wurde, stammte die Fallschirmseide wahrscheinlich aus deutschen Heeresbeständen. Bereits 1933 produzierten 75% der deutschen Seidenweber Kunstseidengewebe, die auch zu militärischen Zwecken eingesetzt wurden⁴. Das schlichte gegürtete Kleid im Stil der frühen 1940er Jahre wurde von der Dorfschneiderin genäht. Der am Hochzeitstag dazu getragene Schleier war geliehen (*Abb. 208, 209*).

In den 1950er Jahren spiegelten zunehmend aufwendiger werdende Brautausstattungen den wirtschaftlichen Aufbruch jener Jahre. Lange, zur obligaten kirchlichen Trauung getragene Brautroben wurden durch üppige Schleier und reichen Blumenschmuck ergänzt. Im Gefolge der Braut rückten die Hochzeitsgäste mehr als bisher in das modische Interesse, indem besonders für Kinder, aber für Erwachsene speziell für diesen Anlass gedachte Festkleider vorgestellt wurden.

Grundsätzlich dominierte noch immer das von einem professionellen Schneiderbetrieb oder in häuslicher Schneiderarbeit gefertigte Brautkleid, während Konfektionsware gerade für die Hochzeit bis in die 1960er Jahre als minderwertig angesehen wurde⁵. Einen besonderen Status besaßen dagegen Brautkleider aus kunstgewerblichen Werkstätten, die seit ihrer Gründung im Zusammenhang der Reformbewegung um 1900 für eine kunsthandwerklich herausgehobene Kleidungskultur eintraten.

Der Schleier eines in der »Nürnberger Werkstätte« des »Verband(es) für deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur e.V.« erworbenen Brautkleides beschließt das Thema der Hochzeitskleidung (*Abb. 210*). Mit dem dazugehörigen Kleid, das ebenfalls in die Kostümsammlung gelangte, wurde er 1951 in Nürnberg getragen. Die Brautausstattung gehörte zu den frühen Nachkriegsarbeiten der 1928 unter der Leitung von Magda Egermann gegründeten »Nürnberger Werkstätte«, die nach der

Zerstörung 1945 bereits im folgenden Jahr ihre Entwurfs- und Verkaufstätigkeit erneut aufnahm⁶. Wie in den Jahren zuvor, als die Werkstätte das Frauenbild des NS-Staates mit ihrer Arbeit aktiv unterstützte, vertrat der Verband auch in der Nachkriegszeit zunächst noch eine betont konservative, deutsche Werte in den Vordergrund rückende Weltsicht. Dies bedeutete nicht nur das dezidierte Eintreten gegen die in allen Lebensbereichen als verderblich erachteten Einflüsse aus Amerika, wie es etwa auf den seit 1948 wieder stattfindenden Mitgliederversammlungen in programmatischen Reden geschah. Auch die dort entstandenen Kleider knüpften bewusst an deutsche Traditionen an, während die neuen internationalen Modetendenzen vorerst keine Beachtung fanden.



210) Brautkleid, getragen 1951

In diesem Sinne spiegeln die langen, schleierumwobenen Brautroben der 1950er Jahre neben dem erstarkenden Selbstwertgefühl der Nation auch das damals für weite Kreise gültige, konservative Idealbild der Frau als Ehe- und Hausfrau. Nach den unruhigen und entbehrungsreichen Kriegsjahren, in denen für viele eine geordnete Häuslichkeit nur bedingt möglich war, wurde dies zweifellos von nicht wenigen der betroffenen Frauen als angenehme Beruhigung ihres Lebens empfunden. Daneben bedeutete die Rückkehr der Männer und die Wiederaufnahme der gemeinsamen Haushalte aber auch einen Verlust weiblicher Selbständigkeit und Selbstverantwortlichkeit, der in den aus dem Geschlechterverhältnis des 19. Jahrhunderts heraus hervorgegangenen langen weißen Brautkleidern der 1950er Jahre noch einmal Ausdruck fand, ehe in der Folgezeit Heiraten im Minikleid, im Hosenanzug oder in gewöhnlicher Tageskleidung auch im Bereich der Kleidung neue Alternativen boten.

— 1 Inv.Nr. T 7708–7714. — 2 Udo Tschimmel: *Aus der Retorte in den Krieg*. In: Kat. Bonn 1999, S. 16–29, bes. 21. — 3 Angela Stirken: *Trümmer, Träume, Nylons*. In: Kat. Bonn 1999, S. 42–45. — 4 Heidi Blöcher: *Zellwolle und Kunstseide, die neuen Spinnstoffe*. In: Kat. Frankfurt 1999, S. 73–82. — 5 Kat. Brautkleidung 1990, S. 17. — 6 Nürnberg, Stadtarchiv, E 6/999: Verband für deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur e.V., Nürnberg/ Deutscher Verband Frau und Kultur, Gruppe Nürnberg, Nr. 215, 227.



Damenkleider internationaler Designer warben 1963 für die neue Polyesterfaser Diolen (Abb. 211): ein schwarz-grün kariertes Jackenkleid von Pierre Cardin, ein orangefarbenes Tageskleid von Emilio Pucci, ein schwarzes Cocktailkleid von Roberto Capucci sowie als Vertreter der neuen »Jungen Mode« ein Freizeitanzug von Bessie Becker. In der Ausstellung repräsentieren diese Kleider den zukunftssträchtigen Schritt, den die in den 1960er Jahren in großem Umfang unternommene Verarbeitung vollsynthetischer Fasern für Textilindustrie und Verbraucher bedeutete. Neben dem von der Frankfurter Hoechst AG hergestellten Konkurrenzprodukt Trevira gehörte Diolen bald zu den mengenmäßig bedeutendsten Chemiefasern. Zugleich stehen sie für den in der modernen Kleidung zentralen Aspekt des Designerentwurfs, der hier über ästhetische Qualitäten hinaus in seiner Indienstnahme für Markt- und Wirtschaftsinteressen deutlich wird.

Die Polyesterfaser Diolen wurde von den Vereinigten Glanzstoff-Fabriken AG in Wuppertal hergestellt¹. In Kombination mit natürlichen Fasern wie Wolle und Baumwolle oder rein wurde Diolen zu teil- oder vollsynthetischen Stoffen verarbeitet, die sich laut Herstellerangaben durch Eigenschaften wie besondere Strapazierfähigkeit, Knittererholung, Bügelfreiheit, Pflegeleichtigkeit, Waschbarkeit und Formbeständigkeit auszeichneten. Als aufnahmefähiger Markt erwies sich besonders die in den Nachkriegsjahrzehnten rasch anwachsende Gruppe selbstschneidernder Frauen, um die sich die Firmen mit Anzeigen in den wichtigsten Mode- und Frauenzeitschriften und auf Modenschauen gezielt bemühten.

Angeführt wurden die Werbekampagnen für Diolen von großen Modenschauen, die alljährlich in Berlin, München und Düsseldorf stattfanden. Exklusive Veranstaltungsorte waren das Dachgartenrestaurant im Berliner Hilton-Hotel, der »Bayerische Hof« in München und der Düsseldorfer »Malkasten«. Für diese Modenschauen entwarfen führende Couturiers sogenannte Anregungsmodelle, deren Ziel es war, die »Einsatzfähigkeit der Diolen-Faser auf allen Gebieten modischer Bekleidung vom frühen Morgen bis zum späten Abend« zu demonstrieren². Darüber hinaus wurden die Modelle von namhaften Modefotografen für PR-Anzeigen in Modezeit-



212) Label »Pierre Cardin«, 1963

schriften und Illustrierten fotografiert, erhaltenen Aufzeichnungen zufolge für »Brigitte«, »Bunte«, »Burda-Moden«, »Chic«, »Constanze«, »Elegante Welt«, »Film und Frau«, die »Frankfurter Allgemeine Zeitung«, »Für Sie«, »Günthers Modemagazin«, »Lady«, »Madame«, »Neue Illustrierte«, »Petra«, »Praline«, »Quick«, »Revue«, »Stern« und »Textil-Mitteilungen«³.

TAGESKLEIDER Die werbewirksame Mischung der Diolen-Modenschauen beruhte auf der Verbindung bekannter Couturiers mit den neuartigen Stoffen der Marke Diolen. Bei dem herbstlichen Kostüm Pierre Cardins wurde »Diolen-FL« verarbeitet, dem eine Beimischung aus Schurwolle den gewünschten Kammgarn-effekt verlieh⁴. Als Neuheit der Herbst-Winter-Kollektion des Pariser Modeschöpfers, der bereits 1959 Damenkonfektion für das französische Kaufhaus »Printemps« und wenig später für den deutschen Konzern »Hertie« entworfen hatte, galten Kostüme in modischem »Schotten« mit kurzer Jacke und als Schrägkaro verarbeitetem Rock. Die Modefarbe »Billardgrün« unterstrich den Trendcharakter des »Anregungsmodells« (Abb. 212)⁵.

Das »Jumperkleid« des italienischen Designers Emilio Pucci besticht durch die exakte Linienführung der als modische Effekte eingesetzten Nähte⁶. Mit einem Beitrag »Nähte machen Mode« warb auch die Zeitschrift »Für Sie« in ihrer Augustausgabe 1963 für den aktuellen Stil. Charakteristische Details des Modejahres waren darüber hinaus die Schleife in der vorderen Mitte und der über einem ärmellosen, mit dem Rock verbundenen Oberteil aus Futtertaft getragene »Jumper«, der im Rücken mit einem Reißverschluss geschlossen wird.

Unter der Überschrift »Lohnt es sich heute noch, selbst zu schneiden?« erschien dasselbe Kleid im Oktober 1963 zusammen mit einem zweiten aus Diolen im »Seidenlook« in einer doppelseitigen Anzeige der Zeitschrift »Burda-Moden« (Abb. 213). Aus rostfarbenem »Diolen-Flanell« gefertigt, war es eines von 72 Modellen zum Selbstschneidern, die auf »Burda-Modenschauen« in 21 deutschen und 16 österreichischen Städten vorgestellt wurden. Diese Veranstaltungen sollten die »Anregungsmodelle« der Diolen-Schauen einem breiten Publikum bekannt machen. Die damit angestrebte marktwirksame Kooperation zwischen Modezeitschrift und Stofffabrikant zeigt der in der Anzeige enthaltene Hinweis, dass sämtliche Stoffe und Schnitte der Kleider in den Häusern, in denen die Schau vorgeführt wurde, gekauft werden konnten⁷.

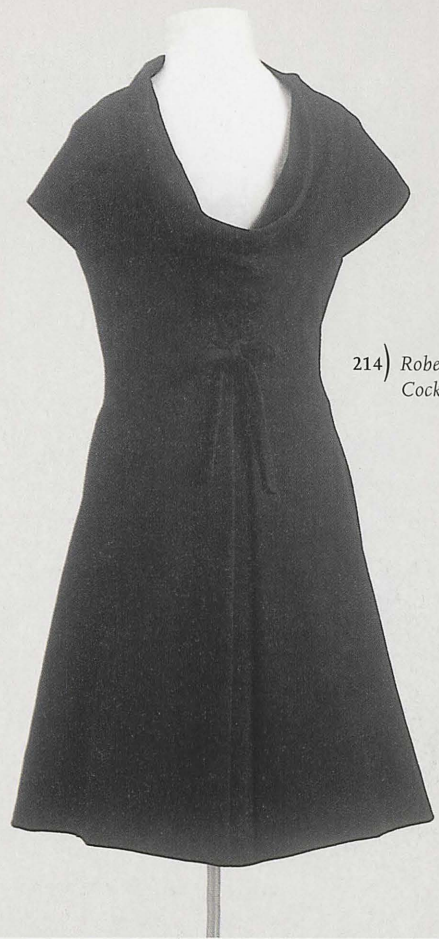
DAS KLEINE SCHWARZE Für den Abend war »Das Kleine Schwarze« in den 1960er Jahren ein zentrales Modethema. »Das »Kleine Schwarze« ist jetzt groß Model!«, titelte »Constanze-Mode« im Frühjahr-Sommerheft 1962. »Die Ausgangssperre für kleine Schwarze tagsüber endete gegen achtzehn Uhr, danach tauchten sie in trendigen Cafés und Restaurants auf«, bemerkte Jane Mulvagh in ihrer Modegeschichte des 20. Jahrhunderts zum Gebrauch des 1926 durch Coco Chanel in die Modegeschichte eingeführten Gesellschaftskleides⁸.

DIOLEN



Diolen Lohnt es sich heute noch, selbst zu schneiden?
Lohnt es sich heute noch, selbst zu schneiden?
Lohnt es sich heute noch, selbst zu schneiden?
Lohnt es sich heute noch, selbst zu schneiden?
Lohnt es sich heute noch, selbst zu schneiden?

213) Diolen-Werbung mit
Pucci-Kleid, aus: Burda-
Moden, Oktober 1963



214) Roberto Capucci,
Cocktailkleid, 1963



215) Unterkleid

Mit seiner schlichten, hochgeschlossenen Vorderpartie und dem über einem markanten Dekolleté drapierten Rücken entsprach das von Capucci für Diolen entworfene Modell nicht nur dem Stil der frühen 1960er Jahre, sondern auch einem Grundprinzip des immer wieder mit übereinander gelagerten Stoffschichten und den Körper umspielenden Formen arbeitenden Couturiers (*Abb. 214, 215*)⁹. Als Material wurde schwarzer Diolen-Jersey verarbeitet, dessen Eignung für die festliche Mode das Kleid unter Beweis stellen sollte. Den gleichen Anwendungsbereich hob auch der Berichterstatter der Berliner Hilton-Modenschau von 1963 mit der Bemerkung hervor, dass dort soeben »schwarze Jerseys aus Diolen mit 45 v. H. Schurwolle ... ihre drapierfähige Schmiegsamkeit an Nachmittags- und Dinnerkleidern« bewiesen¹⁰.

JUNGE MODE Schließlich versprach die Jugend- und Freizeitmode ein interessanter Markt für die aktuellen Stoffe aus Diolen zu werden, deren Trage- und Pflegekomfort den hier gestellten Anforderungen besonders entgegenkam. Als Partner empfahlen sich die neuen Vertreter einer am amerikanischen Markt orientierten Jugendmode, wie sie in Deutschland mit den Marken »Betty Barclay« und »Bessie Becker« ihren Anfang nahm. Speziell auf die Bedürfnisse der Jugend abgestimmte Betty Barclay-Kollektionen gab es in den Vereinigten Staaten bereits in den 1940er Jahren. Seit den 1950er Jahren wurden sie von dem Heidelberger Unternehmer Max Berk zunächst in Lizenz, später als eigene Kollektionen auch hierzulande produziert¹¹.

Auch die Anfänge der Münchner Modefirma »Bessie Becker«, mit der die Vereinigten Glanzstoff-Fabriken in der Diolenwerbung zusammenarbeiteten, fallen in die amerikanische Besatzungszeit¹². Die Bühnen- und Kostümbildnerin mit dem bürgerlichen Namen Irmgard Becker hatte erste Modeentwürfe in der von der ame-



rikanischen Militärregierung herausgegebenen Zeitschrift »Heute« gezeigt. Ihre erste Kollektion stellte sie 1952 in München vor, wo sie ein eigenes Prêt-à-porter-Atelier gründete¹³.

Ein jugendlicher Freizeit-Anzug mit sportlichem Jumper und »Bermuda Shorts«, die Modezeitschriften neben Hosenröcken vor allem zum Radfahren empfahlen, nahm mit leuchtendem Orange die von »Mandarin« und »Aprikose« bis »Blutorange« tendierende Modefar-

be des Sommers 1963 auf. Auch die Kombination mit kontrastierenden schwarzen Blenden, wie sie auf Seitennähten, Ärmeln und Ärmelbündchen erscheinen, fand in Modezeitschriften zahlreiche Parallelen (*Abb. 216, 217*)¹⁴. Als Material wurde wiederum Diolen-Jersey empfohlen, der wie hier mit Wollebeimischung oder als »Diolen-loft« aus 100% Diolen hergestellt, wesentlichen Anteil an der in den sechziger Jahren auf den Markt drängenden »leicht pflegbaren Maschenware« besaß.

Die Modelle von Pierre Cardin, Emilio Pucci, Roberto Capucci und Bessie Becker wurden dem Museum 1998 geschenkt. Die Spenderin, die früher bei der Düsseldorfer Werbeagentur Geutebrück tätig war, die für die Vereinigten Glanzstoff-Fabriken die Diolen-Kampagnen durchführte, konnte die Kleider dort erwerben, als sie nicht mehr für Modenschauen und Modefotos benötigt wurden.

216) Label »Bessie Becker«, 1963



217) Freizeitanzug mit
»Bermuda-Shorts«,
Bessie Becker 1963

— 1 München, Deutsches Museum, Firmenarchiv Vereinigte Glanzstoff-Fabriken AG, Wuppertal (1954–ca. 1965).
— 2 Überzeugende Diolen-Modenschau in Berlin. In: *Rundschau. Monatsschrift für Mode und Fachwissen für die deutsche Damenschneiderei*, 6. Juni 1963, S. 217. — 3 Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Ingrid Skiebe, Düsseldorf. — 4 Inv.Nr. T 7676.1–2. — 5 Loschek 1987, S. 486. – Burda Sonderheft Herbst-Winter 1962/63. — 6 Inv.Nr. T 7675.1–2. — 7 Burda-Moden, 1963, Nr. 10, S. 68–69. — 8 Amy Holman Edelman: *Das kleine Schwarze*. München 2000, S. 69. — 9 Inv.Nr. T 7703. – Roberto Capucci in: Ingrid Loschek: *Die Mode-Designer*. München 1998, S. 32–34. — 10 Wie Anm. 2. — 11 Kat.Ausst. *Endlich wieder chic. Damenmode der 50er Jahre*. Textilmuseum Max Berk. Heidelberg 1999, S. 20. — 12 Vgl. auch Kapitel »Strandleben«. — 13 Loschek 1987, S. 483. — 14 Inv.Nr. T 7674.1–2. – Vgl. Burda Sonderheft Frühling-Sommer 1964, S. 86, 89 (Bermuda Shorts); 104.



KASCHMIR - SHAWLS

Die preiswerte Nachbildung von Luxusgütern ist ein Grundthema der Kleidungs-
geschichte. Heute finden Designerstücke in Kopien und leicht veränderten Model-
len massenweise Verbreitung. Im 19. Jahrhundert wurden unter anderem die aus
dem feinen, seidenartig leichten und weichen Unterhaar der Kaschmirziege mit
der Hand gewebten Kaschmirschals sowohl aus geringerwertigen Materialien als
auch in vereinfachten Techniken in Europa nachgeahmt¹.

Damals zog man dem deutschen Wort »Schal« das
englische »Shawl« vor, eine Ableitung aus dem Per-
sisch-Arabischen, wo es ursprünglich ein farbig ge-
mustertes Gewebe bezeichnete². Weitere Bezeich-
nungen für die modischen Kaschmirtücher, die so-
wohl als rechteckige Langschals als auch quadratisch
angeboten wurden, waren »Cachemire«, »Türkischer
Shawl« oder »Türkisches Tuch«, womit über eine
Herkunft aus Indien und Kaschmir oder aus Europa
jedoch keine Aussage getroffen war.

Zwischen 1820 und 1870 waren die großformati-
gen, als mantelartige Umhänge getragenen Tücher
mit ihren typischen Palmettenmustern weit verbreitet. Die antikisierende Mode
des ausgehenden 18. Jahrhunderts hatte Umschlagtücher, die zugleich wärmende
und schmückende Hüllen waren, zu einem neuen, zentralen Modethema gemacht.
Echte Kaschmirschals waren dafür die luxuriöseste und teuerste Lösung. Die hohen
Preise und gescheiterte Versuche, Kaschmirziegen in Europa heimisch zu machen,
führten zu einer europäischen Schalproduktion, die auf Materialien wie Schafwol-
le, Baumwolle und Seide zurückgreifen musste. An die Stelle zeitintensiver Hand-
gewebe traten zunehmend Maschinenweberei und Stoffdruck, so dass die europäi-
schen Erzeugnisse, die von Anfang an nicht mit der Qualität und dem Musterreich-
tum echter Kaschmirschals konkurrieren konnten, im Laufe des 19. Jahrhunderts
immer mehr zur Massenware wurden.



219) Modeillustration, aus:
Der Bazar, 1. Oktober 1861



Paris zum führenden Produzenten europäischer Kaschmirschals, wobei der seit 1818 dafür eingesetzte Jacquardwebstuhl eine wesentliche Rationalisierung bedeutete. Weitere Schalindustrien entstanden in Wien, das um die Jahrhundertmitte Produktionszahlen von jährlich über 12.000 Stück erreichte, in der Schweiz und in Deutschland³. »In Berlin fabriciert man ihrer viele Tausende... Beinahe alle Shawlsorten haben das sogenannte Palmendessin«, hieß es im Juni 1867 in der Modezeitschrift »Bazar«. Der Autor folgerte daraus: »Da mir Kaschmir zu weit ist, gehe ich zu Gerson«⁴.

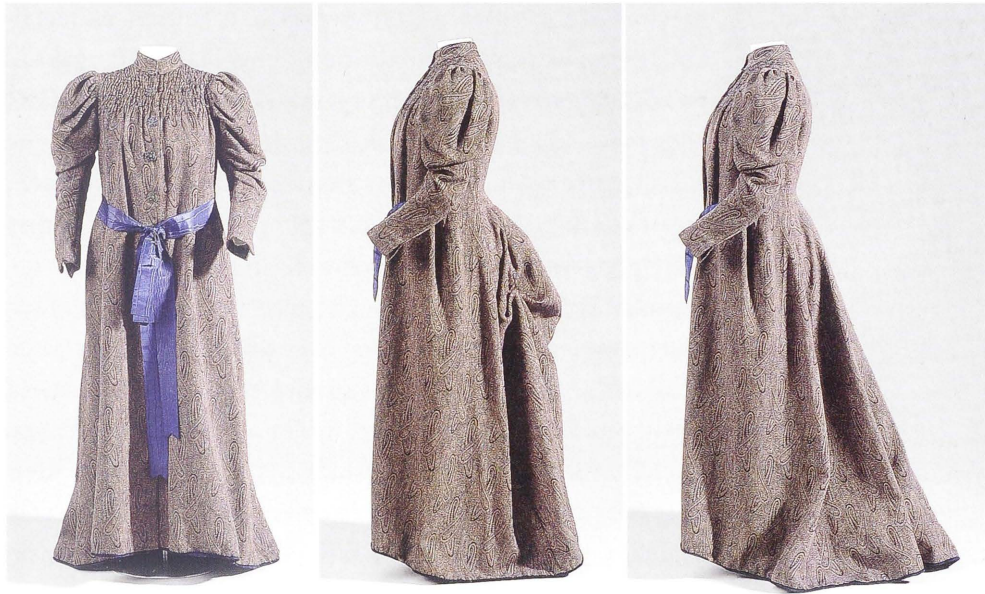
In den 1860er Jahren hatte die Mode der Kaschmirschals ihre größte Verbreitung und zugleich ihre letzte Periode erreicht (Abb. 218). Eine weitgehend mechanisierte Produktion erlaubte hohe Stückzahlen zu erschwinglichen Preisen. Die traditionellen Naturfarben wurden weitgehend durch chemische Farben ersetzt. Auch die Größe der Schals hatte mit rund 340 x 160 cm eine gewisse Standardisierung erreicht, ebenso Farben und Motive, die sich in dieser Zeit bereits weit von den traditionellen indischen Vorbildern entfernt hatten. Zwischen buntfarbigen Rändern, dem sog. Harlekinsaum, der durch das partielle Einfärben der Kettfäden erreicht wurde, breitete sich das flächenfüllend oder symmetrisch um ein Mittelfeld komponierte Muster aus Palmetten-, Pflanzen- und architektonischen Motiven aus, das zahlreiche Varianten zuließ. Bei den Farben überwogen Rottöne, die aufgrund der mittlerweile verwendeten chemischen Farben jedoch stark an Lichtbeständigkeit verloren. Modezeitschriften lieferten immer neue Varianten, die beliebten Tücher dekorativ zu drapieren; Porträtfotos dokumentierten ihren Gebrauch (Abb. 219, 220).

Gleichzeitig rief die orientalisierende Massenmode Zeitgenossen wie Gottfried Semper auf den Plan, der den »Missbrauch« der fremdländischen Tücher in der Mode kritisierte und die Rückbesinnung auf ihre ursprüngliche Bestimmung forderte: »Unsere europäischen Damen aber breiten das bunt zusammengeflochte Muster auseinander und legen es schön geglättet über die Schultern, so dass der phantastisch polychrome Zipfel oft in verkehrter Richtung glatt und symmetrisch über den Rücken herunterhängt und der erstrebten Symmetrie zum Trotz die eine Schulter gelb, die andere blau, roth oder grün erscheint. Gleichzeitig besteht das höchste Genie unserer europäischen Kaschemir-Fabrikanten darin, diesen an sich originellen und seiner Berechtigung nicht entbehrenden Stil zu korrumpieren, ohne seine Entstehungsweise zu berücksichtigen oder nur zu kennen«⁵.

Als Alternative zu den maschinengewebten Schals waren bedruckte Tücher auf dem Markt, die jedoch geringeres Ansehen genossen (Abb. 287). Unter anderem im Kanton Glarus in der Schweiz wurden leichte Wollstoffe in den Dessins der Web-

muster einschließlich der Harlekinsäume bedruckt. Bedruckte Streifenschals fügten den klassischen Palmettenmustern Varianten hinzu, wie sie auch in Kaschmir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem für den türkischen und persischen Markt gewebt und von den Engländern »zebras« genannt wurden⁶. Ebenfalls großformatige, bis zu 150 x 150 cm große Halstücher mit gedrucktem »Türkenmuster«, aber auch ca. 160 x 300 cm große, bis ins frühe 20. Jahrhundert zur Linzer Goldhaube getragene »Wiener Schals« belegen den Einfluss der Kaschmirmode auf zahlreiche Frauentrachten⁷.

Gegen Ende des Jahrhunderts wurden die als Umhänge unmodern gewordenen Kaschmirschals, aber auch neue, eigens dafür angebotene »türkische Stoffe« zu Hauskleidern und nunmehr genähten Mänteln, Paletots und »Visiten« genannten



221) Hauskleid aus »türkischem Stoff«, um 1893

Überziehern verarbeitet (Abb. 221). »Bunt mit Palmen gemusterte, sogenannte türkische Stoffe, in Wolle gewebt oder auf leichte Seide gedruckt, sind für Négligé-Anzüge hervorragend von der Mode begünstigt«, schwärmte im Herbst 1893 die »Illustrierte Frauenzeitung«⁸. Für das ausgestellte Kleid verwendete man, wie das gleichmäßige Flächenmuster aus verschränkten Boteh-Motiven zeigt, einen als Meterware hergestellten »türkischer Stoff«. Umgearbeitete Schals lassen dagegen auch in veränderter Funktion noch die schaltypische Musteraufteilung und meist auch den Harlekinsaum erkennen. Die modische Silhouette des Kleides mit breiten Keulenärmeln, leichter Schleppe, die durch aufgenähte Knöpfe zum Cul gerafft werden konnte, verweist auf die frühen 1890er Jahre. Die farblich abgestimmte, blaue Bandgarnitur und die durchgehende Knöpfung, hier mit blau lackierten, durchbrochenen Metallknöpfen, ist charakteristisch für den zwischen Kleid und Hausmantel angesiedelten »Négligé-Anzug«.

Seit der ersten Weltausstellung 1851 in London besaßen Kaschmirschals einen festen Platz unter den Produkten, mit denen sich die Länder auf den internationalen Leistungsschauen präsentierten. Vorgestellt wurden neue Muster ebenso wie seit der

Jahrhundertmitte eingeführte Signaturen durch Initialen, Siegel und andere Bezeichnungen, die vor zunehmenden Nachahmungen schützen sollten. Auf der Londoner Weltausstellung von 1862 unterschied man bei den französischen Herstellern zwischen einer »indischen Schule« für den inländischen Gebrauch und einem »Phantasie-Genre«, das sich »eher auf den ausländischen Verbrauch« richtete⁹.

Ein Shawl-Musterbuch der Wiener Firma Emil Thieben, mit dem diese 1873 auf der dortigen Weltausstellung für ihre Erzeugnisse warb, wurde dem Bayerischen Gewerbemuseum 1876 vom Eigentümer geschenkt und zusammen mit einem Jacquardwebstuhl der dortigen Mustersammlung eingereiht. Auf Doppelseiten standen Originalproben der lieferbaren Stoffe oder mit Deckfarben kolorierte Entwürfe

den dazugehörigen Angaben zur Einrichtung des mechanischen Webstuhles gegenüber. Hinzu kamen materialabhängige »Preis-Calculationen« und Materialangaben. Für die Kette waren dies Kammgarn, »englischer Zwirn« oder das als Seide, »umspinnen mit Wolle« beschriebene »Cachemire«. Als Schussmaterialien wurden Kammgarn, Streichgarn oder Seide eingetragen. Abgerundet wurden die Herstellerinformationen durch Empfehlungen zur geeigneten Verwendung der Stoffe, unter denen trotz des fortgeschrittenen Jahrhunderts Tücher und Schals, aber auch Schlafröcke und Hauskleider zu finden waren (Abb. 222)¹⁰.

Als am Ende des 19. Jahrhunderts auch diese letzten Nachklänge des Kaschmirschals als Kleidung und Klei-

dungszubehör verhallt waren, bedeutete dies, wie zahlreiche erhaltene Originale zeigen, nicht das Ende der dekorativen Tücher. Dank ihrer Ausmaße überlebten sie als Wandbehänge, Diwan- und Klavierdecken, ehe sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Sammlern und Kunsthändlern entdeckt wurden.



222) Musterbuch der Firma
Emil Thieben, Wien 1873

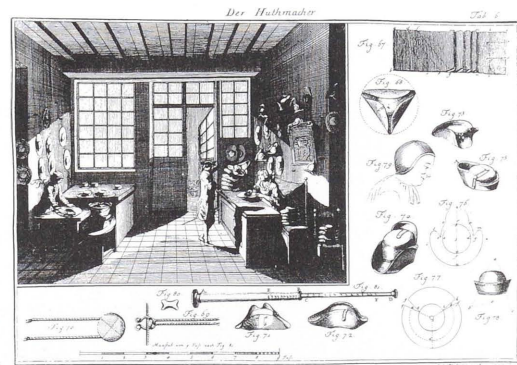
— 1 Lévi-Strauss 1987. — 2 Kat.Ausst. *Ein Hauch von Orient. Der Kaschmirschal in der europäischen Damenmode 1800–1870*. Museum Huelsmann, Bielefeld. Bielefeld 1998, S. 9. — Schneider 1986, S. 64. — 3 Dorothy Whyte: *Edinburgh Shawls and their Makers*. In: *Costume* 10, 1976, S. 16–28. — Francina Irwin: *The Printed Shawl in Scotland, c. 1785–1870*. In: *Costume* 15, 1981, S. 24–39. — Monique Levi-Strauss: *Cachemires Parisiens 1810–1880*. Kat.Ausst. Musée Galliera – Musée de la Mode et de la Ville de Paris. Paris 1999. — Angela Völker: *Die Produktion von »Wiener Shawls« in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Dokumenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*. München 1981, S. 409–422. — 4 Gerson, benannt nach seinem Besitzer Hermann Gerson, war das führende Konfektionshaus in Berlin; vgl. dazu Kat. Berlin 2001, S. 21–24. — Schneider 1986, S. 69–70. — 5 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Bd. 1. Mittenwald 1977 (Nachdruck der Ausgabe 1860–1863), S. 39. — 6 Schneider 1986, S. 66, 70. — 7 Heidrich 1986, S. 86–89. — Franziska Rettenbacher u.a.: *Goldstickerei. Ein Bilder- und Werkbuch*, Bd. 1: *Goldhauben und verwandte Trachtenhauben*. München-Simbach a. Inn 2002, S. 25–28. — 8 *Illustrierte Frauen-Zeitung*, 20. Jg., Heft 18, 10. September 1893, Beiblatt ohne Paginierung (nach S. 144). — 9 Lévi-Strauss 1987, S. 48. — 10 Jutta Zander-Seidel: *Textilien*. In: *Das Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg 1989, S. 50–63, Nr. 9.

KOPFBEDECKUNGEN

Eine große Wandvitrine zeigt männliche und weibliche Kopfbedeckungen des 18. bis 20. Jahrhunderts. Ohne Anspruch auf eine auch nur annähernd vollständige Geschichte dieses wohl bedeutendsten Beiwerks der Kleidung, die sowohl eine eigene Ausstellung als auch einen eigenen Katalog füllen würde, stehen einander wechselnde und nebeneinander bestehende »Formen«, »Botschaften« und »Moden« von Hüten, Hauben, Baretten, Mützen und Helmen gegenüber. Sie geben Einblick in die Mannigfaltigkeit frei gewählter wie vorbestimmter Rollen, Gesinnungen, Zeitstile, Gefühle, Stimmungen und Lebenssituationen, die in Kopfbedeckungen ihren Ausdruck finden.

FORMEN Männerkopfbedeckungen der Alltags- und Gesellschaftskleidung von ca. 1770 bis 1958 machen den Wandel der Formen ablesbar, der sich in knapp zweihundert Jahren vollzog. Im 18. Jahrhundert war der später Dreispitz genannte, an drei Seiten aufgekrempte Männerhut in allen Schichten verbreitet. Der als »Zurichtung« bezeichnete Weg vom gefilzten Stumpfen zum fertigen Hut ist in der enzyklopädischen Literatur des 18. Jahrhunderts ausführlich beschrieben¹. »Den Rand des Hutes an drey Orten in die Höhe zu schlagen, und ihm dadurch eine dreyeckige Gestalt zu geben«, war der letzte Schritt eines langen Arbeitsprozesses (Abb. 223). Hinzu kamen bisweilen dekorative Einfassungen der Kanten, die sog. Bordierung, sowie Knöpfe und Schlingen, mit denen die Krempe in Form gehalten wurde. Bei Hüten »auf englische Art« verzichtete man auf Knopf und Schlinge, da bei ihnen die Krempe an den Kopfteil angenäht wurde (Abb. 224)².

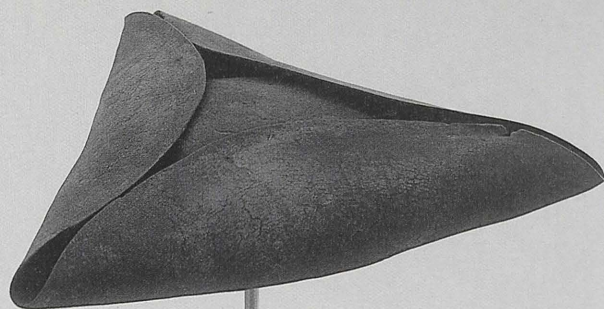
Während sich das gesamte Jahrhundert hindurch die fast geometrische Grundform des Hutes wenig änderte, entwickelte sich mit dem extrem flachen Dreispitz, den man gar nicht mehr aufsetzen konnte, die Sonderform des unter dem Arm getragenen »Chapeaubas« oder »Chapeaubras« (Abb. 225, 226). Wie Stickereien des Anzuges und Schmuckschnallen der Schuhe war der Hut nur noch dekoratives



223) Hutmacherwerkstatt, aus: Daniel Gottfried Schreber, *Schauplatz der Künste und Handwerke*, 1767



224) Dreispitz, um 1770



225) »Chapeaubras«,
um 1780



228) Zweispitz, um 1800



227) Dreispitz einer Tracht
aus Unterfranken, um 18..

Attribut des höfischen Anzuges, für den ein solches »Hütchen ... öfters nützlich und vorteilhaft ist. Bey Hofe z.B. muss man den Hut abhaben; ein gewöhnlicher Hut ist zu beschwerlich unter dem Arme, auch öfters dem Kleide durch seinen Puder und Fettigkeiten nachtheilig; in solchen Fällen sind die Chapeauxbas zu billigen, will man aber überall und beständig chapeau bas gehen, so zähle ich es unter die lächerlichen Schwachheiten des männlichen Geschlechtes«³.

Im 19. Jahrhundert war der Dreispitz nur noch historisierendes Element von Männertrachten. Den ausgestellten, einer handschriftlichen Notiz Oskar Klings zufolge aus der unterfränkischen Gemeinde Güntersleben stammenden Hut mit dekorativen Schnüren und sternförmigem Knopf erwarb der Sammler 1892 bei einem Würzburger Händler. In der Ausstellung von 1905 vervollständigte er die Figurine eines Mannes aus der Gegend von Schweinfurt (Abb. 227)⁴.



226) Kostümfigur mit Chapeaubras, aus: *Galerie des Modes et Costumes*, 1781

Über Mischformen mit steil nach oben geklapptem hinterem Rand und vorderer, nach wie vor eine dritte Spitze bildender Aufkrempung entstand im ausgehenden 18. Jahrhundert der sog. Zweispitz (Abb. 228). Die zwei Spitzen ergaben sich zwischen den zunächst sehr hohen, halbmondförmig ausgebildeten Krempeanteilen, die senkrecht aufgeschlagen wurden und den Kopfteil vollständig verdeckten. Sie wiesen entweder nach vorne und hinten oder waren seitlich angeordnet, doch wurde auch der wie sein mit drei Ecken versehener Vorgänger extrem flache Zweispitz häufig unter dem Arm getragen.

Um 1800 war der Zweispitz Mode- und Militärhut zugleich, so dass eine eindeutige Zuordnung ohne Angaben zur Herkunft der erhaltenen Realien kaum möglich ist. Ein kräftiger, hier mit einem längeren, teilweise abgewetzten Flor versehener Filz bildete das Grundmaterial. Häufiger Schmuck, beim Militär Rangzeichen, waren Bordierung, Schlinge, Knopf und Kokarde. Als der Zweispitz in der zivilen Kleidung vom Zylinder abgelöst wurde, blieb er als sog. Schiffhut mit breiter werdendem Kopfteil und flacheren, seitlich einschwingenden Krempe bis zum Ersten Weltkrieg Bestandteil von Militär- und Ziviluniformen⁵.

Um 1820 wurde der »hohe Hut«, für den sich erst um die Jahrhundertmitte die Bezeichnung Zylinder einbürgerte, die männliche Kopfbedeckung schlechthin. Im 18. Jahrhundert war er als Hut amerikanischer Freiheitskämpfer nach Europa gekommen. In der Französischen Revolution trugen ihn die Vertreter des Dritten Standes, um sich vom Dreispitz des Ancien Régime zu distanzieren. Nach der Jahrhundertwende wurde die politische Bedeutung des Zylinders von dessen modischem Aufstieg überlagert. Höhe, Ausformung und Materialien waren einem raschen Geschmackswandel unterworfen (Abb. 229). Neben schwarzen Hüten aus langflorigem seidenem »Zylinderplüsch«, dem erst der »Strich« die gewünschte Ausrichtung gab, gehörten leichte Sommerhüte aus Stroh- oder Rosshaargeflecht

229) Trachtenzylinder, »Angströhre«, Chapeau Claque, um 1840-1920



zum modischen Repertoire (Abb. 230). Auch Bauern, Handwerker und Arbeiter trugen zum festtäglichen Anzug den Zylinder. Als modisches Element fand er in Trachten, über den Tschako in die Militärkleidung Eingang.

1823 erfand der Pariser Hutmacher Gibus den Klappzylinder, den sog. Chapeau Claque⁶. Veränderungen an der Mechanik, bei der Sprungfedern ein Zusammenklappen und Hochschnellen des seidenbezogenen Kopfteils erlaubten, erfolgten das gesamte Jahrhundert hindurch. Ihr Zweck war es, auch den hohen Zylinder in die Tradition der flachen und damit bei vielen Gelegenheiten unter dem Arm getragenen Hüten einzugliedern, als welcher der Chapeau Claque über die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus zum Hut der Theater, Ballsäle und der feinen Gesellschaft wurde (Abb. 288).

Einen erneuten Formenwandel des Herrenhutes brachten Bowler und Homburg. Der 1850 von dem englischen Hutmacher Thomas William Bowler & Son kreierte Bowler unterschied sich durch den abgerundeten Kopfteil und die rundum aufgebogene Krempe vom Zylinder. An Steifheit stand ihm der schwarze Filzhut, der gegen Ende des Jahrhunderts den Zylinder in der Tageskleidung zurückdrängte, in nichts nach. Bis in die 1930er Jahre blieb er in Mode (Abb. 231)⁷.

Der nach seinem ersten Hersteller, der Firma Möckel in Bad Homburg, so genannte Homburg, kam im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Mode. Die bordierte Krempe war seitlich aufgebogen. Sein »Markenzeichen« bildete der damals recht hohe, schräg zulaufende Kopfteil mit deutlicher mittlerer Einkerbung. Diese platzierte den Homburg als halboffizielle Kopfbedeckung zwischen die steif-korrekten Formen von Zylinder und Bowler und die weichen Filzhüte in der Art des Borsalino. Entsprechend machten die illustren Gäste des Kurbades, allen voran der Prinz of Wales und spätere König Edward VII., den »Real Homburg Hat« populär. Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wandelte sich der für damalige Verhältnisse legere Hut der vornehmen Promenaden und Parks zu dem mit weniger hohem, fast geradem Kopfteil auch formal veränderten offiziellen Herrenhut, als welcher er in den 1950er Jahren als bevorzugter Hut des damaligen Bundeskanzlers Dr. Konrad Adenauer zu einem Symbol der deutschen Nachkriegsrepublik avancierte (Abb. 232)⁸.



230) Flechtzylinder, um 1820



231) Bowler, um 1930



232) Homburg, um 1958



233) Schirmmütze, um 1840

234) Carl Philipp Fohr, Bildnis
des Malers Joseph Anton
Koch, um 1817, Heidelberg,
Kurpfälzisches Museum



Das Gegenbild zum formellen Hut des Bürgers wurde im 19. Jahrhundert die Schirmmütze. Als Teil der Arbeitskleidung bot sie Schutz gegen Kälte, Nässe, Sonne und Staub. Auch Künstler bevorzugten sie als Zeichen eines antibürgerlichen Lebensstils, wie Porträtstudien der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rom tätigen deutschen Maler belegen (Abb. 233, 234). Eine Schirmmütze aus Baumwollsamt gehört zu den seltenen Zeugnissen der Alltagskleidung des 19. Jahrhunderts. Über dem von einem Messingreif eingefassten ledernen Stirnschild gibt ein den Kopf umschließendes, mit meh-

rerer Lagen Papier verstärktes Rundstück die notwendige Passform. Darüber setzt unversteift der voluminöse Ballon an, dessen Weite am Oberkopf von einem samtbezogenen Knopf zusammengehalten wird.

Um die Jahrhundertmitte wurde die Schirmmütze zum Symbol des Arbeiters⁹. In einer Zeit, als Rock und Zylinder auch für Arbeiter und Bauern zur Fest- und Sonntagskleidung geworden waren, markierte die Übernahme der unterschichtlichen Arbeitskleidung als Standeszeichen ein neues Selbstbewusstsein der arbeitenden Schichten. In diesem Sinne erscheint die Ballonmütze 1848 auf ersten Arbeiterporträts und auf programmatischen Verbrüderungsbildern der revolutionären Lager. In der Folgezeit wurde sie aus bürgerlicher Sicht zum Negativsymbol des Proletariats, das in Karikaturen und Spottbildern, aber auch als Ausstattungsrequisit von Polizeifotografen Sozialisten und Kommunisten kennzeichnete und kriminalisierte¹⁰.

Im Zeichensystem der Kleidung besitzen Kopfbedeckungen seit jeher zentrale Bedeutung. Ihre Wahrnehmung reicht vom Standes- und Gesinnungszeichen über Amts- und Berufskleidungen bis zum regionalen Symbol. Auch in der heutigen Zeit, in der Hüte und Hauben als unabdingbare Kleidung längst aus dem täglichen Leben verschwunden sind, prägen ihre Botschaften offizielle und individuelle Kleidungs-codes auf vielfältigste Weise.

Als modische Kopfbedeckung wurde das Barett im 17. Jahrhundert vom Hut abgelöst, doch hat es sich als Amtskleidung von Priestern, Professoren und Richtern teilweise bis heute erhalten (Abb. 235). Das klerikale Birett gehörte bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Tageskleidung katholischer Priester. Die randlose Form mit vier deutlich akzentuierten Ecken und Mittelquaste nimmt den seit dem Mittelalter für geistliche Barett charakteristischen Grundtypus auf. Die bogenartigen Aufsätze sind seit dem 17. Jahrhundert nachgewiesen¹¹. Das ungetragene schwarze Birett stammt aus dem Nachlass der von 1889 bis 1925 in Landshut tätigen »Kunst-Anstalt Hagn&Wiedemann«. Im Katalog der Firma mit eigener Fertigung für kirchliches Gerät, Paramente und Fahnen wurden die »Birets von Wollstoff« zu Preisen von 2.30 bis 6 Mark angeboten¹².



235) Priesterbarett, Richterbarett,
Professorenbarett,
um 1905–1964

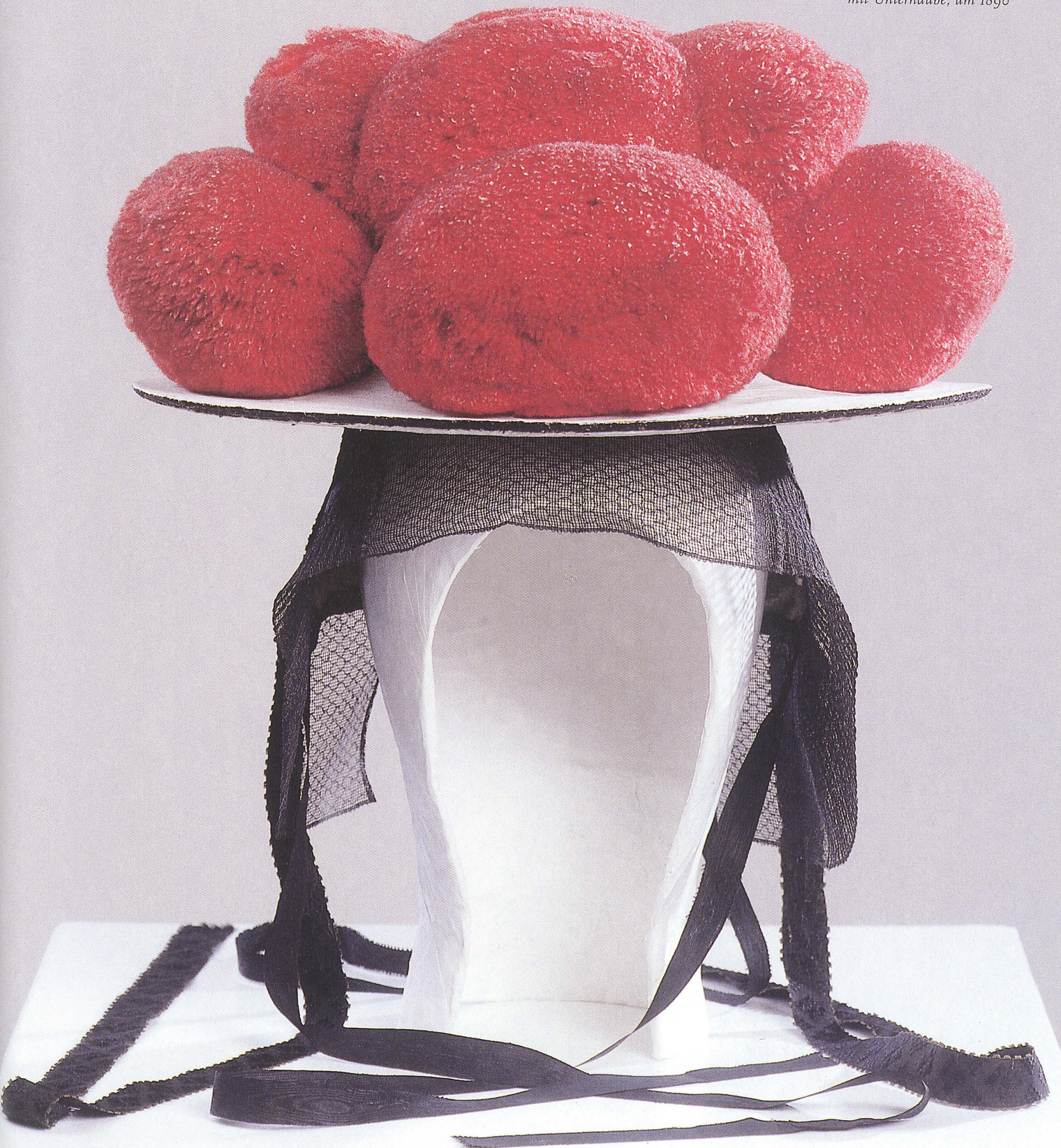
Das große viereckige Barett aus blauem Samt fertigte mit dem dazugehörigen Talar 1964 die Universitätsschneiderei Zöltsch in Würzburg für den damaligen Ordinarius für Mittelalterliche Geschichte Prof. Dr. Werner Goetz¹³. Anlässe, bei denen Talar und Barett getragen wurden, waren akademische Feiern wie der Dies Academicus, die Rektoratsfeier, Antrittsvorlesungen und, soweit es sich um katholische Professoren handelte, die Fronleichnamsprozession. Als Professor Goetz 1969 einen Ruf an die Universität Erlangen erhielt, waren dort keine Talare mehr üblich.

Das ovale schwarze Barett mit rundum aufgeschlagener, zweiteiliger Krempe und schmaler Goldtresse bildete um 1950 zusammen mit der schwarzen, samtbesetzten Robe die Amtskleidung eines Richters am Oberlandesgericht Köln¹⁴. Während das Barett, anders als die Robe, inzwischen weitgehend außer Gebrauch ist, tragen die Richter am Bundesverfassungsgericht in der mündlichen Verhandlung weiterhin zur roten Robe ein rotes Barett.

Nachdem der Zylinder in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine politische Symbolik an den schichtenübergreifenden Modehut verloren hatte, wurde er in der Revolution von 1848/49 erneut zum Gesinnungsträger. Als Gegenpart zum weichen, breitzkrepfigen Demokraten- und Freischärlerhut, zu Arbeitermütze und oppositioneller Studentenkappe verwandelte er sich auf dem Kopf des Bürgers zum Symbol konservativer Staatstreue. Die Stimmung seiner Träger persiflierend, die den revolutionären Umsturz fürchteten, wurde er zur »Angströhre«¹⁵. Dieser Auslegung kam die »unbeugsame« Steifheit und »Geradlinigkeit« des Zylinders entgegen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts die zuvor konisch einschwingenden oder breit ausladenden Formen abgelöst hatte (*Abb. 229, 289*). Dass es sich dabei nicht nur um geistreiche Assoziationen handelte, sondern durchaus auch reale Befindlichkeiten angesprochen waren, zeigen die Gefühle eines Zylinderträgers am Ende des 19. Jahrhunderts: »Ich fühle, wenn ich den ... Cylinderhut auf dem Kopf habe, bei jeder Bewegung meinen Schwerpunkt nach oben verlegt, ich fühle mich eben damit innerlich gehoben, zugleich freilich auch an freier Bewegung gehemmt, woraus dann das Gefühl, und bei anderen der Eindruck der steifen Würde, der beengten Feierlichkeit entsteht«¹⁶.

Als Beispiel für die Indienstnahme regionaltypischer Kleidung in der Produktwerbung und damit als Träger einer heutzutage ganz alltäglich gewordenen Zeichensprache steht der Schwarzwälder Bollenhut (*Abb. 236*). Die ehemals nur in wenigen protestantischen Gemeinden des Gutachtales zur Festtagstracht unverheirateter Frauen gehörige Kopfbedeckung, mit der sich diese von den Kleidungsgepflogenheiten der umliegenden Gebiete abgrenzen wollten, wurde zum weit darüber hinaus regionale Herkunft und Qualität suggerierenden Zeichen, deren Werbewirkung man bereits im 19. Jahrhundert erkannte¹⁷. Auf den verkaufsfördernden Einsatz des Kopfschmuckes aus dem holländischen Alkmaar bei den Serviererinnen von Van-Houten-Kakao auf der Weltausstellung in Paris 1889 wurde bereits hingewiesen¹⁸. Sie waren nur eine Station unter vielen, die den Weg säumen von der Indienstnahme Vierländer Trachten auf Obstmärkten des 19. und der Ramawerbung des 20. Jahrhunderts über Elsässer Flügelhauben auf Edelszwicker-Etiketten zu Mönchskutten und Nonnenkleidern auf Klosterbier und eben dem roten Bollenhut auf Schwarzwälder Kirschwasser, Schwarzwälder Schinken, Badischem Wein und Schwäbischen Spätzle¹⁹.

In anderer Weise verband sich die Botschaft regionaler Identität mit jenen Trachtenhauben, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Repräsentationsstücke auch in die städtisch-modische Kleidung Eingang fanden (*Abb. 237*). Ein Beispiel ist die seit der Zeit um 1800 im Donauraum zwischen Passau und Linz als auffälliger, lokaltypischer Kopfschmuck wahrgenommene sog. Linzer Goldhaube. In München und anderen bayerischen Städten wurden goldene und silberne Riegelhauben zum kostspieligen Accessoire wohlhabender Bürgerinnen und Bäuerinnen, die den Reichtum der Trägerin ebenso zur Schau stellten wie dessen Wurzeln in einer bewussten Heimat- und Familientradition²⁰.



Spätestens in der Mitte des 19. Jahrhunderts traten regionale Zuordnungen jedoch klar hinter dem Materialwert der Hauben zurück, wenn etwa von den Gebieten rechts der Isar und aus Altötting berichtet wurde, dass »an die Stelle der Riegelhaube nicht selten die theure Goldmütze, wie sie in Passau und Linz zu Hause ist«, trat. Die Riegelhaube selbst war zeitgenössischen Berichten zufolge außer in Oberbayern auch in Schwaben, Mittelfranken, in der Oberpfalz und in Niederbayern zu finden, während der »Bayerische Kurier« 1880 eine neue Klientel beobachtete: »Es kamen Frauen und Mädchen aus Nah und Fern, erwarben sich um geringes Geld schöne Münchener Hauben und trugen sie zu sonn- und feiertäglichem Putze«²¹.

Noch einmal begegnen Schirmmützen des 19. und 20. Jahrhunderts in unterschiedlichem Kontext. Eine Studentenmütze der Erlanger Burschenschaft der Bu-



benreuther (»Bubenruthia«) mit rotem Deckel, schwarzem Bund mit goldener Eichenlaubstickerei und schwarzem Schild gelangte im Originalkarton des Herstellers Friedrich Lippold, Erlangen, mit mehreren Burschenschaftsbändern in die Sammlung (Abb. 290, S. 260)²². Der im Innern der Mütze handschriftlich vermerkte Träger war der Theologiestudent und spätere Pfarrer und Kirchenrat Adolf Reindel (1880–1948), der im Wintersemester 1899/1900 in die Burschenschaft eintrat. Aus der Zeit von 1900 bis 1911 stammen auch die beiliegenden, mit Wahlsprüchen, den Namen von Mitgliedern und Mensurzeichen beschriebenen Burschenschaftsbänder anderer Verbindungen.

Als Zeichen der Staatsgewalt ist die Schirmmütze Bestandteil von Militär-, Zivil- und Polizeiuniformen (Abb. 291). Farben, Formgebung, Vorstöße und Mützenabzeichen erlauben die Zuord-

237) Linzer Goldhaube und Riegelhauben, um 1840

nung zu Ländern und Dienstherren, Waffengattungen, Dienstgraden und Berufsgruppen. Auf dem Kopf ihres Trägers kennzeichnet sie diesen als Repräsentanten obrigkeitlicher Autorität. Den Typus der Schirmmütze übernahmen auch die bis in die 1980er Jahre bei den Aufsehern des Germanischen Nationalmuseums üblichen Kopfbedeckungen (Abb. 238). Ursprünglich trug das Dienstpersonal des Museums Beamtenuniformen, die bis zum Ersten Weltkrieg stark militärische Züge besaßen²³. Aber auch danach bediente man sich für die Dienstkleidung der Beschäftigten, deren Aufgabe es ist, den Schutz der Objekte und einen geregelten Ablauf des Besucherbetriebes zu gewährleisten, des bewährten Schemas der Uniformmützen öffentlicher Ordnungskräfte.

Seit den 1990er Jahren ist die Schirmmütze mit dem im Nacken getragenen Schild ein geläufiges Bild im Alltagsleben. Vorreiter der zunächst unkonventionellen Trageweise waren Idole der Jugendkultur, des Films und des Sports, wo der schildförmige Nackenschutz, wie beim Militär, eine lange Tradition besaß. Bei Uniformhelmen, aber auch bei Motorrad- und Fliegerkappen der 1920er Jahre war es seine Aufgabe, über den Nacken eindringende Nässe abzuweisen und die empfindliche Nackenpartie vor Sonne zu schützen. Baseball- und Tennisspieler griffen



238) Schirmmützen des Aufsichtspersonals im Germanischen Nationalmuseum, um 1950-1980

wohl als erste den praktischen Sonnenschutz der falsch herum aufgesetzten Schirmmütze auf, die darüber hinaus jedoch rasch zum Erkennungszeichen einer »coolen« Jugendgeneration wurde.

Zwischen Uniform und Berufskleidung ist die Dienstkleidung der Bergleute angesiedelt. Einzelne Bestandteile sind von der konkreten Arbeit im Bergwerk bestimmt, wo der hochgeschlossene Bergkittel und das traditionelle, über das Gesäß gebundene »Arschleder« vor Kälte und Nässe schützten. Dagegen ist der sog. Schachthut, hier eines böhmischen Bergmannes, im Typus des Tschako mit gekreuztem Hammer und Schlägel, goldenem Eichenkranz, Knopf und Federbusch Teil einer standesbewussten Paradekleidung, die neben historischen Elementen vor allem solche zeitgenössischer Uniformen aufnahm (Abb. 239)²⁴.

MODERN An modischer Vielfalt sind Frauenkopfbedeckungen den männlichen überlegen. Stickereien, Spitzen, Kunstblumen, Federn, Schleier und Hutnadeln sind Bestandteile mannigfacher Dekorationen. Frauenhauben des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind ein letzter Nachklang der Unabdingbarkeit, mit der haarverhüllende Kopfbedeckungen seit dem Mittelalter die Kleidung der verheirateten Frau prägten. Zum festlichen Anzug gehörten meist gold- und silberglänzend bestickte oder webgemusterte Hauben mit Spitzenbesatz, die in ihrer regionalen und modischen Vielfalt zugleich das Grundschema zahlreicher Trachtenhauben des 19. Jahrhunderts lieferten. Dem privaten, inoffiziellen Bereich waren Leinen- und Florhauben zugeordnet, die wie ehemals im Haus getragen wurden und bei Trachten als Unterhauben wiederkehren (Abb. 292, S. 260).

Aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich ein anthropomorpher Haubenstock aus Papiermaché erhalten, dessen ausgeprägter Hinterkopf ihn als Ständer für eine modische Schute kennzeichnet (Abb. 240, 241)²⁵. Die im Interesse einer massenhaften Fertigung standardisierten Grundformen wurden unterschiedlich bemalt und wohl für die häusliche Aufbewahrung von Hüten ebenso genutzt wie von Hutmachern zur Präsentation ihres Angebotes. Entsprechende Köpfe fanden auch in der Spielzeug- und Puppenherstellung Verwendung²⁶. Für die Ausstellung



239) Schachthut eines Bergmannes, um 1900



240) Haubenkopf, um 1840

241) Haubenkopf mit Strohschute, um 1840



wurde der Haubenständer mit einer zeitgenössischen Strohschute kombiniert, wie sie mit breitem Gesichtschirm und dekorativen Kinnbändern für die Frauenmode des Biedermeier emblematischen Charakter besaß.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die den Kopf verhüllende Schute von sog. Kapott-hüten abgelöst, die nur auf dem Oberkopf thronten und dort ein Gegengewicht zu ausladenden Krinolinenröcken und Turnüren bildeten. Schleifen, Spitzen, Blumen, Federn, Leder, Pelzstreifen, Schmucksteine, Perlen, selbst Vogelbälger zierten die ebenso dekorativen wie fragilen Gebilde. Ein Kinnband war vonnöten, um sie auf dem Kopf zu halten. Modisch tonangebend war auch hier Paris, woher mehrere Hüte mit dem Innenschild »Mme Virot/Paris« in die Sammlung gelangten (Abb. 242).

Aus altem Nürnberger Besitz hat sich ein breitrempiger Damenhut mit üppiger Straußenfedergarnitur erhalten, der um 1910 zu den dann schmalen Kleidersilhouetten getragen, das Verhältnis von Kopfbedeckung und Körperform gewissermaßen umkehrte (Abb. 243). Ein Etikett auf dem Innenfutter benennt seine Herkunft aus dem »Putz- und Mode-Magazin J. Aufseesser, Nürnberg, Josephsplatz 11 und Hefnersplatz 4«.

Die sportliche Kleidung der 1920er Jahre fügte den Frauenkopfbedeckungen mit unkomplizierten, funktionalen Strickmützen einen neuen Typus hinzu (Abb. 244). Die am Kopf anliegende Form erforderte nicht grundsätzlich andere Sehweisen als die modisch schmale Glocken- oder Toquefason der Hüte. Der markant rot-schwarze Farbkontrast, der sich am Schal wiederholt, entsprach dem Geschmack der Zeit.

Hüte aus dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts beenden nicht nur das Modepanorama aus drei Jahrhunderten, sondern auch die Zeit, in der Hüte ein selbstverständlicher Teil der Damengarderoben waren: Ein extravagantes Modell aus dunkelbraunem Strohgeflecht mit blauem Samtband, ein kappenartiges Modell, eine elegante »Spange« und ein extrem flacher, mit gefältem Tüll garnierter Hut aus den 1950er Jahren führen noch einmal die Attraktivität des Modethemas Hut vor Augen, ehe dieser im folgenden Jahrzehnt wie nie zuvor als Beiwerk der Kleidung verschwand und trotz vieler Neubelebungsversuche nicht mehr in seine alte Rolle zurückkehrte (Abb. 245, 246, 247).

242) Damenhut, Paris, um 1870

243) Damenhut, um 1910

244) Strickmütze und Schal, um 1925

245) Damenhut, um 1938

246) Damenhüte, um 1953

247) Damenhut, um 1955

242



243



244



245



246



247



— 1 Nollet: *Die Hutmacherkunst*. Deutsche Übersetzung mit Anmerkungen herausgegeben von Daniel Gottfried Schreiber. In: *Schauplatz der Künste und Handwerke oder vollständige Beschreibung derselben*, Bd. 6. Leipzig und Königsberg 1767, S. 161–272. – Hut. In: Krünitz Bd. 27, 1789, S. 43–200. — 2 Krünitz Bd. 27, 1789, S. 155–156. — 3 Krünitz Bd. 27, 1789, S. 50. — 4 Selheim, Manuskript Bestandskatalog, Inv.Nr. Kling K 176. — 5 Kat. Ansbach 1996, S. Nr. 110. – Kat. Krefeld 2002, S. 291. — 6 Loschek 1987, S. 146. — 7 Loschek 1987, S. 133. — 8 Roswitha Mattausch-Schirmbeck: *Gut behütet*. Begleitheft zur ständigen Ausstellung des »Hutmuseums« im Museum der Stadt Bad Homburg v.d. Höhe. Bad Homburg 1985, S. 8–11. — 9 Nicola Lepp: *Revoluzzer und Randalierer. Ausschnitte aus einer Kleidungs-geschichte des Protests*. In: Kat. Hohenems 1991, S. 256–282. – Kat. Nürnberg, Bd. 2, 1998, Nr. 76. — 10 Kat.Ausst. *Biographien*. Bernisches Historisches Museum. Bern 1995, Nr. 3.1.27. — 11 Joseph Braun: *Handbuch der Paramentik*. Freiburg i. Br. 1912, S. 205–207. – Martha Bringemeier: *Priester- und Gelehrtenkleidung*. Münster 1974. — 12 *Illustrierter Katalog der Kunst-Anstalt für Herstellung kirchlicher Gefässe und Geräte etc. etc. Sticke-rei-Paramenten, Fahnen etc. etc.* Hagn & Wiedemann, Inhaber Franz Högner und Maria Hagn. Landshut o.J. [um 1906], S. 33. – Zum Nachlass der Firma im Germanischen Nationalmuseum: Martin Kügler: *Die »Kirchliche Kunst-Anstalt Hagn & Wiedemann« in Landshut, gegründet 1889*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1999, S. 284–290. — 13 Inv.Nr. T 7583. – Zu akademischen Talaren: Martha Bringemeier: *Muff aus tausend Jahren? Die Amtstracht der Universitätsprofessoren*. In: Bringemeier 1980, S. 210–21. — 14 Inv.Nr. T 6987. — 15 Isabella Belting: *Räuberhut, Freiheitsmütze und Angströhre – Politische Kopfbedeckungen 1848/49*. In: Kat. München 2000, S. 98–113. — 16 Theodor Lipps: *Über die Symbolik unserer Kleidung*. Berlin 1885, S. 351. – Kat. Hohenems 1991, S. 262. — 17 Rolf Wilhelm Brednich: *Über die Rolle der Tracht in der Werbung*. In: Ottenjann 1985, S. 166–174. – Heinz Schmitt: *Volkstracht in Baden*. Karlsruhe 1988, S. 123–135. – Bärbel Kerhoff-Hader: *Werbewirksam. Medienvermittelte »Volkskultur«*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1997, S. 57–76. — 18 Kapitel »Bauernwelten« — 19 Karin Walter: *Die schöne Vierländerin. Eine Tracht wird zum Symbol*. Kat.Ausst. Altonaer Museum. Hamburg 1996. — 20 Franz C. Lipp: *Goldhaube und Kopftuch*. Linz 1980. – Barbara Brückner: *Die Münchner Riegelhaube*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1958, S. 39–52. – Szeibert-Sülzenfuhs 1997. — 21 Szeibert-Sülzenfuhs 1997, S. 35–36. — 22 Julius Andreae, Fritz Griessbach: *Die Burschenschaft der Bubenreuther 1817–1967*. Erlangen 1967. – Kat.Ausst. *Die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1743–1993*. Stadtmuseum Erlangen. Erlangen 1993, S. 419–422. — 23 Deneke, Kahsnitz 1978, S. 61, Abb. 57. — 24 Zur Kleidung der Bergleute zuletzt: Uwe Fliegauf: *Zwischen Verordnung und Eigeninitiative – Vorüberlegungen zur Geschichte der Uniformen im württembergischen Berg- und Hüttenwesen des 19. Jahrhunderts*. In: Kat. Krefeld 2002, S. 103–111. — 25 Margret Ribbert: *Kopf und Hut – Haubenköpfe des 19. Jahrhunderts*. In: *Historisches Museum Basel. Jahresbericht* 1995, S. 58–63. — 26 Christine Gräfnitz: *Deutsche Papiermaché Puppen 1760–1860*. München 1994, S. 16.

SCHUHE

Die Ausstellung endet mit einer Auswahl von Schuhen des 18. bis 21. Jahrhunderts. Vielfältige Formen, die hier wie bei kaum einem anderen Element der Kleidung im Hinblick auf ihre Funktionalität wahrgenommen werden, und unterschiedliche Verwendungszwecke zeigen den »Kleiderwechsel« noch einmal am Medium der Fußbekleidung.

18. JAHRHUNDERT Wie in allen Bereichen der Kleidung beschränken sich die Originale des 18. Jahrhunderts auch bei Schuhen weitgehend auf höfisch-ober-schichtliche Exemplare, in der Nürnberger Sammlung zudem auf Damenschuhe. Seit den 1690er Jahren waren ihre Merkmale lange schmale Spitzen, hoch geschnittene Ristlaschen und hohe Absätze (*Abb. 248*). Die hinten deutlich eingezogenen, gekurvten Formen galten als »französische Absätze«, deren wenig tritt-sicherer Zuschnitt Modekritiker auf den Plan rief: »Mount on French heels when you go to ball, 'Tis the fashion to totter and show you can fall« (Steige auf französische Absätze, wenn du auf einen Ball gehst, das ist die Mode um zu straucheln und zu zeigen, dass du fallen kannst), formulierte 1753 ein englischer »Ratgeber der modernen Kleidung«¹. Dass Stürze aufgrund der hohen, eingerückten Absätze offenbar ein gewohntes Bild waren, zeigt ein brieflicher Hofbericht von Liselotte von der Pfalz aus dem Jahr 1716: »... erstlich, so kann ich niemandts, wer es auch sein mag, fallen sehen ohne lachen; wen ich selber fall, muß ich lang lachen, ob ich mich gleich weh tue. Wen unßre Königin s. fiel, lieff ich gleich weg. Sie trug gar hohe schu, fiel offft undt sagte allemal: »Ah, je suis tombé (Ah, ich bin gefallen)« daß konnte ich nicht horen ohne lachen, lieff also geschwindt weg in eine andere kammer«².

248) Damenschuhe, um 1720



Das überwiegend textile Obermaterial der Damenschuhe war ein weiteres Element ständischer Differenzierung. Beim festlich-oberschichtlichen Schuh überzogen Seidengewebe zumindest den Schaft, häufig auch den Absatz. Vorderblatt und Absatz waren meist zusätzlich bestickt. Den Verschluss bildeten seitlich angeschnittene Laschen, die mit Bändern oder heute weitgehend verlorenen, ihrerseits als Standessymbole genutzten Schnallen über dem Rist zusammengeführt wurden. Ein schmaler Vorstoß aus weißem Leder, der bei vielen Schuhen zwischen Schaft und Sohlenrand sichtbar ist, diente der Befestigung der Sohle.

Auf schmutzigen Straßen und Wegen zog man zu den empfindlichen Damenschuhen Überschuhe an. Sie bestanden aus einer Sohle, die mithilfe von zwei daran befestigten Seitenstücken unter den Schuh gebunden wurde. Erhalten haben sich größere, wohl wirksamere Ausführungen mit Holzsohle, unter der ein zusätzlicher Laufring aus Eisen Abstand vom Straßenschmutz gewährte. Über ihren Gebrauch hieß es jedoch schon im 17. Jahrhundert: »Cela fait assez grand bruit sur le pavé« (Das macht ziemlichen Lärm auf dem Pflaster)³. Eine andere Version waren Überschuhe mit Ledersohle und einer exakt auf die hochhackigen Schuhe abgestimmten Passform (Abb. 249). Mit dem Vorderschuh schlüpfte man in den mit Laschen zum Festbinden versehenen, parallel zum Schuh ansteigenden Teil der Laufsohle. Vor dem Absatz führte die Sohle steil nach unten, um in gleicher Höhe mit der vorderen Standfläche eine breite Auflage für den Absatz zu bilden.

Wie die Schuhe selbst waren auch die Seitenteile der Überschuhe häufig mit Samt oder Seide bezogen, so dass man sie sich kaum als Schutz vor allzu großem Unrat vorstellen mag. Entsprechend passte in einer Erzählung des englischen Autors Daniel Defoe (1660–1731) ein Mädchen vom Lande bei ihrer Einstellung als Dienstmädchen in London ihr Schuhwerk dem neuen Lebensraum an: »Sie schleuderte ihre hohen Holzpatten weg und tauschte sie gegen neue aus Leder«⁴.



249) Überschuhe, um 1720



250) Damenschuhe und Miniaturpantoffeln, um 1760

251) Miniaturschuhe, um 1710

In vielen Schuhsammlungen und so auch in der des Germanischen Nationalmuseums haben sich einzeln oder paarweise Miniaturschuhe des 18. Jahrhunderts erhalten, die meist als Kinderschuhe bezeichnet werden⁵. Auch die um 1900 in die Nürnberger Sammlung gelangten Beispiele wurden damals als Kinderschuhe in die Inventarbände eingetragen. Doch selbst bei Berücksichtigung der wenig kindgerechten Kleidung des 18. Jahrhunderts sowie in Anbetracht der Tatsache, dass die Schuhe auf den Sohlen kaum Gebrauchsspuren zeigen, erscheint diese Bestimmung eher fraglich, nachdem Kinder in dem Alter, in dem ihnen diese Schuhe gepasst hätten, wohl kaum darin gelaufen wären. Die englische Schuhforscherin June Swann verwies daher als mögliche Herstellungs- und Gebrauchszusammenhänge der Miniaturschuhe auf Modepuppen, die neben modischen Kleidern auch modische Schuhe trugen und bekannt machen sollten, sowie auf im 18. Jahrhundert übliche Geschicklichkeitsarbeiten von Handwerkern, die sich durch außergewöhnliche Maße auszeichneten⁶.



Die ausgestellten Miniaturpaare vertreten mit geschlossenen Absatzschuhen und Pantoffeln zwei Haupttypen der Schuhmode des 18. Jahrhunderts. Bei den geschlossenen Paaren aus weißem und braunem Leder, von denen sich letzteres in seltener Vollständigkeit sogar mit den Originalschnallen erhalten hat, wird man aufgrund der Materialien und der Absatzhöhen am ehesten an Modelle für Herrenschuhe denken (Abb. 250, 251). Die roten Lederabsätze verweisen auf den höfischen Bereich, wo rot gefärbte Absätze und Sohlen etwa zwischen 1660/80 und 1760 ständische Wertigkeit besaßen.

Pantoffeln wurden von Frauen und Männern getragen, von ersteren in der vorgestellten Absatzform sowohl im Hause als auch im Freien, von Männern nur im häuslichen Bereich. Das Miniaturpaar gehört aufgrund der moderaten Spitze und der Absatzform bereits in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Um 1760/70 wur-

den auch bei geschlossenen Schuhen die hohen Ristkappen zugunsten weiter ausgeschnittener Formen aufgegeben (Abb. 250).



252) Damenschuhe,
um 1790/1800

253) Herrenstiefel,
um 1810



Nachdem Schuhe mit immer höheren Absätzen seit rund zweihundert Jahren die durchwegs absatzlosen Formen des Mittelalters und der Renaissance abgelöst hatten, rückten mit der Antikenmode um 1800 für Männer und Frauen erstmals wieder flache Schuhe in das modische Bewusstsein (Abb. 252). Die Spitzen wurden deutlich schmaler und nach oben aufgebogen.

»Weiße und rosa Schuh mit... platten englischen Absätzen, 1 bis 1½ Zoll hoch, sind jetzt von neuester Mode zum Nègligee«, hieß es im Februar 1792 im »Journal des Luxus und der Moden«⁷. Gegenüber den hohen Schuhen der höfischen Mode vertraten auch sie ein »natürliches«, bürgerliches Kleidungskonzept, das sich erneut mit gesundheitlichen Argumenten traf, die Schuhe forderten, die weder die Füße deformierten noch eine Gesellschaft hervorbrachten, bei der ein unsicherer Gang und Stürze an der Tagesordnung waren.

Bei den Männern dominierten vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis um 1820 Stiefel mit hohen Schäften und flachen Absätzen. Zusammen mit engen Pantalons hatten sie die Kombination von Kniehose und Absatzschuh abgelöst. Neu war vor allem der Einzug des bislang vom Militär und beim Reiten benutzten Schuh-

werks in die Tages- und selbst in die Abendkleidung, so dass eine Ballordnung im englischen Bath um 1818 den Passus enthielt: »No Gentlemen in boots or half-boots to be admitted« (Kein Zugang für Herren in Stiefeln und Halbstiefeln)⁸. Die ausgestellten Stiefel, die 1883 als Geschenk eines Dr. Hartmann aus Wiesbaden in die Sammlung kamen, gehörten laut Inventareintrag »König Jérôme von Westfalen«, dem Bruder Napoleons, der dieses Amt von 1807 bis 1813 innehatte (Abb. 253). Gleichwohl begegnen entsprechende Formen mit hohem, abgetrepptem Schaft um 1810 bis hinein in wohlhabende bäuerliche Kreise⁹.

Bei allen bisher vorgestellten Schuhen fehlte eine über Tragespuren hinausgehende Kennzeichnung von linkem und rechtem Schuh. Um 1600 war man mit der aufkommenden Absatzmode dazu übergegangen, zwei identische Schuhe herzustellen und diese, wohl zur längeren Haltbarkeit, abwechselnd links und rechts zu tragen. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts kam man erneut auf die Unterscheidung zwischen linkem und rechtem Schuh zurück, die sich jedoch erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts allgemein durchsetzte.

19. JAHRHUNDERT Im Biedermeier knüpften dünnsohlige, meist absatzlose Schuhe an die Mode der Jahrhundertwende an. Materialien wie Strohgeflecht, Seide oder feines Ziegenleder förderten einen raschen Verschleiß, so dass, wie erhaltene Originalverpackungen zeigen, gleich mehrere Paare eines Modells zusammen angeboten und wohl auch gekauft wurden¹⁰. Ein Paar grüne Seidenschuhe mit Innenfutter aus weißem Leder, die das eingeklebte Etikett als Arbeit des »Dammen Schumacher« Franz Pulter in der Großen Kirchgasse 107 in Wien erkennen lässt, besitzt modisch »viereckige



- 254) Damenschuhe aus Strohgeflecht, um 1830
- 255) Damenschuhe, um 1828
- 256) Damenschuhe, um 1840

257) Damenstiefeletten,
um 1830/40

258) Brautstiefeletten, 1906

259) Schwarze Stiefeletten,
um 1830/40



Schnäbel«. Ungetragen haben sich ein Paar absatzlose Leder-
schuhe mit Metallapplikationen, Metallstickerei und auffällig-
em, rot-schwarzem Sohlendekor erhalten (Abb. 254, 255, 256).

Um 1830 kamen an der Innenseite geschnürte Stiefeletten
mit Seidenbezug auf, wiederum mit sehr dünnen Sohlen und fla-
chen Absätzen. Bei hellen Stiefeln mochte es sich bisweilen um
Brautschuhe der gleichzeitig aufkommenden weißen Hoch-
zeitstoiletten handeln, für die noch um die Jahrhundertwende
kurze Stiefelformen üblich waren (Abb. 257, 258). Bezüglich der Tagesmode hieß es
1830 im »Journal des Dames et des Modes«: »Man trägt jetzt viele ganz schwarze Stie-
feletten« (Abb. 259)¹¹.

In Abgrenzung zur bürgerlichen Mode, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahr-
hunderts weit vom Schnallen- und Absatzschuh des Ancien Régime entfernt hatte,
wurde dieser zum bewusst rückwärtsgewandten Element zahlreicher Trachten des
19. und 20. Jahrhunderts. Ein wohl noch dem 18. Jahrhundert angehörender einzel-
ner Damenschuh, den Oskar Kling als »Roccoco Stöckelschuh« und »Hochzeits-
schuh Loetschthal Canton Wallis« bestimmte, darf ungeachtet seiner Stellung
innerhalb der Klingschen Trachtensammlung als seltenes Zeugnis eines nicht hö-
fisch-oberschichtlichen Damenschuhs aus dem 18. Jahrhundert gelten (Abb. 260).
Von den historisierenden Trachtenschuhen des 19. Jahrhunderts mit ihren oft
übergroßen, zum bäuerlichen Prestigeobjekt gewordenen Schuhschnallen unter-
schied er sich durch eine auffallend kleine Schnalle. Das naturfarbene Glattleder
setzt den höfischen Seidenschuhen die im Original kaum noch verifizierbare, un-
präventiöse Variante einer anderen Gesellschaftsschicht entgegen.

Die schwarzledernen Schnallenschuhe einer Männertracht aus Betzingen, die Kling im Zusammenhang seiner dortigen Ankäufe 1891 erwarb, scheinen dagegen den erneuerten Trachten des späten 19. Jahrhunderts näher zu stehen als authentischen Relikten älterer ländlicher Kleidung (Abb. 261). Ähnliche Schuhe trug der Betzinger Fabrikant Karl Schickhardt (1848–1907) zur neu angefertigten Tracht, mit der er sich in einem Fotoatelier in Reutlingen 1868 als sensendengelnder Bauer fotografieren ließ. »Breite Schnallenschuhe« gehörten auch zu dem »alt-schwäbischen Kostüm«, mit dem der Düsseldorfer Maler Theodor Schüz (1830–1900), als Betzinger Bauer verkleidet, im geselligen Kreis schwäbische Mundartgedichte vortrug¹².

Zwei Paar Kinderschuhe aus der Zeit um 1900 und aus den 1920er Jahren sind bereits aufgrund gesicherter Provenienzen nicht mehr mit Miniaturmodellen der Erwachsenenmode zu verwechseln: Beide wurden dem Museum geschenkt, die Kinderstiefel von der ehemaligen Trägerin selbst, die Halbschuhe von der Mutter des 1922 geborenen Trägers (Abb. 262). Unabhängig davon folgen sowohl die den Fuß stabilisierenden Knöpfungstiefel als auch die breiten Halbschuhe mit tropfenförmig gestanztem Vorderblatt und Ristspanne den noch einmal durch die Reformbewegung um 1900 ins Blickfeld gerückten Forderungen an bequeme, kindgerechte Schuhe, so dass Unsicherheiten wie für das 18. Jahrhundert erst gar nicht mehr aufkommen.



260) Damenschuh aus dem Löt-schental/Wallis, um 1780/90

261) Männerschuhe aus Betzingen, 2. Hälfte 19. Jahrhundert

262) Kinderschuhe, um 1900/1922

Eine zunehmende Spezialisierung des Schuhwesens vollzog sich auch in der Sportkleidung. Ein Paar Damentennisschuhe, um 1900 für eine junge Adelige aus cremefarbenem Leder maßgefertigt, mit durchgehender Ledersohle, breiten weißen Seidenschnürbändern und hölzernen Spannern sind dafür ein ebenso exklusives wie frühes Beispiel (*Abb. 263*)¹³. Erst wenige Jahre zuvor war mit dem im Freien auf Rasen gespielten Lawn-Tennis eine neue Variante des in seinen Anfängen bis ins Mittelalter zurückreichenden Ballspiels hinzugekommen. Seine Durchführung als Wettkampfsport seit 1877 in Wimbledon veränderte die Tenniskleidung grundlegend. Während Spieler und Spielerinnen bis dahin normale Tageskleidung und Absatzschuhe trugen, übernahm man nun die weiße Kleidung des prestigeträchtigen Cricketsports auch für das Tennisspiel der Männer. Diese trugen lange Hosen und kurzärmelige Hemden aus weißem Flanell, dazu anstelle der sonst üblichen Hosenträger den sog. Tennisi Gürtel. Der Lawn-Tennisschuh war aus Leder und Stoff,



263) Damentennisschuhe mit Holzspannern, um 1900

ohne Absatz und möglichst mit einer gerippten Kautschuksohle, die ein Ausgleiten verhindern sollte.

Auch die Frauen trugen helle Tenniskostüme und absatzlose, von der Zeitmode deutlich unterschiedene Tennisschuhe, doch gingen wie in anderen Frauensportarten auch hier Zweckmäßigkeit und Schicklichkeit zunächst getrennte Wege. 1905 erregte die »sehr kräftig gebaute, untersetzte« Amerikanerin May Sutton beim englischen Publikum »in ihrem Kostüm, sehr kurzer Rock und bis zum Ellenbogen reichender Ärmel, allgemeines Aufsehen«. Noch 1919 galt die Kleidung der erstmals im wadenlangen Tenniskleid ohne Unterrock und Korsage auftretenden Französin Suzanne Lenglen als »schockierend« und »unanständig«, doch war damit, zu Beginn der 1920er Jahre, der Durchbruch zu einer modernen, zweckmäßigen Sportkleidung erreicht¹⁴.

20./21. JAHRHUNDERT Ein neuer Schuhtypus des 20. Jahrhunderts war der geschnürte Halbschuh. Für den hochgeschnittenen Rist wurde die bei Stiefeln und Stiefeletten übliche Schnürung übernommen (*Abb. 264*)¹⁵. Der zweifarbige Schaft, hier aus schwarzem Lackleder mit hellem Einsatz, war ebenfalls bei Stiefeln aufgekommen, doch blieben Farbkontraste in den folgenden Jahrzehnten bei Herren- und Damenschuhen ein verbreiteter Dekor.



264) Geschnürte Herrenhalbschuhe, um 1905

Die modische Entwicklung der Schuhe ist weiterhin an wechselnden Formen und Höhen der Absätze und unterschiedlich geschnittenen Kappen ablesbar. Stilbildend kam mit den Plateausohlen der 1930er und 1970er Jahre die Sohlenstärke hinzu, während Kunstleder und Kunststoffe die traditionellen Materialien Leder und Textil ergänzten. Bei einem Paar Abendpumps aus der Zeit um 1910 mit eingeschwungenem, halbhohem Absatz ordnet sich die Form der Wirkung des goldglänzenden Leders unter. Einziger Dekor ist eine schmale, ebenfalls in Gold gehaltene Doppelschleife mit Rosette am Ristausschnitt (*Abb. 265*)¹⁶.

In die späten 1930er Jahre führen Sandaletten mit betonter Karrékappe, durchbrochenem Blatt, Keilabsatz und breit geschnürter Fersenspange (*Abb. 266*). Ihre 1905 geborene Trägerin hatte sie um 1938 nach eigener Aussage für 300 Reichsmark in Nürnberg anfertigen lassen – ein hoher Preis, der jedoch noch übertroffen wurde, als im Juli 1945 in Stuttgart auf dem Schwarzmarkt für ein Paar gebrauchte Herrenschuhe 400 Reichsmark zu bezahlen waren¹⁷.

Funktionale Sportschuhe wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil der weiblichen und männlichen Fußbekleidung. Ein Pionier der Spezialisierung auf Sportschuhe war die 1900 in England gegründete Firma »Reebok«. In Deutschland stand die 1923 von Adolf (Adi) Dassler in Herzogenaurach gegründete Firma »Adidas« am Anfang einer gleichermaßen experimentierenden wie expandierenden Branche, deren frühe Erzeugnisse sich gegenüber heutigen High-Tech-Sportschuhen wie schwerfällige Fossilien ausnehmen¹⁸. Ein Paar Damenskistiefel vom Ende der 1930er Jahre, die nicht oder kaum getragen wurden, werden von den in die Fersenkappen eingenähten Zugschlaufen als »Handarbeit« ausgewiesen. Der an den Sohlenrändern messingbeschlagene Vorderschuh wurde in die Skibindung eingestellt. Zeittypisch ist weiter das zweifarbig verarbeitete Leder, das auch nach dem Krieg noch bei Sportstiefeln zu finden ist (*Abb. 267*)¹⁹.

Die Fußballschuhe eines ehemaligen Mitarbeiters des Germanischen Nationalmuseums und Torwarts beim DJK-Phönix Nürnberg erwarb dieser im Jahr der Währungsreform 1948 in einem Nürnberger Sportgeschäft für 30 DM, zahlbar in Raten von drei bis fünf Mark (*Abb. 268*)²⁰. Noch fehlten jegliches Futter und jegliche Polsterung zum Schutz des Fußes. Die zylindrischen Ledernagelstollen mussten nach fast jedem Spiel vom Schuster repariert oder erneuert werden. Eine wesentliche Erleichterung brachten hier die 1953 von Adolf Dassler erfundenen auswechselbaren Schraubstollen, mit denen erstmals die Schuhe der deutsche Nationalmannschaft bei der Fußballweltmeisterschaft 1954 ausgerüstet waren. Mit einiger Verzögerung führten sie schließlich dazu, dass auch die ausgestellten Fußballstiefel durch neue ersetzt wurden und – weiterhin in Ehren gehalten – in gutem Zustand in die Museumssammlung gelangten.

Pfennigabsätze und Plateausohlen gehörten zu den meist diskutierten Schuhmoden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Während erstere vor allem wegen der Schäden in Verruf gerieten, die zumal metallbeschlagene Absatzstifte in Parkett und anderen Bodenbelägen hinterließen, so dass in manchen öffentlichen Gebäuden der Zutritt mit Pfennigabsätzen untersagt wurde, fürchteten die Kritiker der Plateausohlen um die körperliche Unversehrtheit der Träger und Trägerinnen der erhöhten Sohlen. Die hochhackigen Abendpumps der amerikanischen Marke »Quali Craft«, deren rosafarbener Atlasbezug farblich mit dem Plastikfutter des Innenschuhs korrespondiert, wurden um 1960 in Nürnberg von der Frau eines amerikanischen Rechtsanwalts getragen (*Abb. 269*). Die braunen Damenplateauschuhe mit

265



266



267



268



269



270



hellen Einsätzen aus Schlangenleder zeigen gegenüber Sohlenhöhen von 8 bis 10 cm, wie sie in jenen Jahren zum »Markenzeichen« des englischen Sängers Elton John wurden, eher moderate Ausmaße (Abb. 270).

Ein Paar Schuhe aus der Kollektion »MEI YY NUBUCK«, die die Firma Adidas im Herbst/Winter 2001 in Kooperation mit dem japanischen Designer Yohji Yamamoto (geb. 1963) auf den Markt brachte, stehen für die heute wie nie zuvor fließenden Übergänge zwischen Sport- und Modekleidung, Tages-, Freizeit- und Gesellschaftskleidung, die auch im Bereich der Schuhe kaum noch funktionale Zuordnungen anerkennt und fordert (Abb. 271). Die in China gefertigten Schuhe aus weißem Rauhleder zeigen im Gelenk die drei schwarzen Adidas-Streifen, die bei ihrer »Erfindung« durch den Designer Dietrich Metzger in den 1970er Jahren dem Fuß beim Sport zusätzlichen Halt geben sollten. Der handschriftliche Namenszug »Yohji Yamamoto« auf der Innensohle fügt dem lässigen Casual-Look in lifestyleträchtiger Symbiose ein exklusives Designer-Image hinzu, wie es Yamamoto für seine neben Schuhen auch Kleidung und Taschen umfassende Adidas-Kollektion programmatisch formulierte: »Wir leben in einer sport- und körperbewussten Zeit. Dabei steht der Sport für Funktionalität und das Bemühen, jegliche Exzesse zu vermeiden. Die Mode verkörpert das Gegenteil. Ich habe nun versucht, beide Welten zu vereinen«²¹. Entsprechend haben die Schuhe, für die man sich mit der Bezeichnung »Workout« bewusst der Terminologie der Fitness- und Wellnessgesellschaft bediente, mit einem Verkaufspreis von 260 Euro auch in finanzieller Hinsicht ehemals preiswerte Turnschuhe weit hinter sich gelassen.



271) Yohji Yamamoto und Adidas, »Workout«, 2001

—1 Swann 1982, S. 30. —2 Brief vom 9.1.1716 an Karoline von Wales, zitiert nach Kat.Ausst. *Liselotte von der Pfalz. Madame am Hofe des Sonnenkönigs*. Heidelberg 1996, S. 193. —3 Swann 1982, S. 21. – Beispiele bei Durian-Ress 1991, Nr. 67–72. —4 Daniel Defoe: *Everybody's Business, Nobody's Business* (1725), zitiert nach Swann 1982, S. 30. —5 Beispiele bei Durian-Ress 1991, Nr. 82–85 (Kinderschuhe). – Kat. Kornwestheim 1999, Nr. 15 (Kinderschuh). —6 June Swann: *Historic Footwear at the Dresden Armoury. Work Wear, Shoemakers' Samples and East European Regional Styles*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 40, 1998, S. 1–16, bes. 6–11. —7 Bringemeier 1981, S. 197. —8 Swann 1982, S. 35. —9 Ottenjann 1984, S. 72–74. —10 Durian-Ress 1991, S. 102. —11 Durian-Ress 1991, S. 102. —12 Kat. Reutlingen 1990, S. 61, 67, 120–122. —13 Heiner Gillmeister: *Tennis kam schon früh in Mode. Zur Geschichte der Tenniskleidung*. In: Kat. Krefeld 1992, S. 72–77. —14 NN: *Die englischen Northern Championships*. In: *Der Lawn-Tennis-Sport*, Nr. 2, 1905, S. 196. – Kat. Krefeld 1992, S. 77. —15 Durian-Ress 1991, S. 158. —16 Vgl. auch Durian-Ress 1991, Nr. 224. – Kat. Kornwestheim 1999, Nr. 46. —17 Kat. Kornwestheim 1999, S. 21. —18 Urs Kamber: *Die Geschichte des Sportschuhs. Von der Sandale zum High-Tech-Produkt*. In: Kat. Krefeld 1992, S. 100. —19 Zum Vergleich Durian-Ress 1991, Nr. 289, 290. —20 Ulrike Heinrichs-Schreiber: *Fußballstiefel*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1994, S. 197. —21 Peter Blädle: *Drei Herren, drei Streifen*. In: *Süd-deutsche Zeitung*, Nr. 195, 25./26. August 2001, S. VI.

265) Abendpumps aus Goldleder, um 1910
266) Damensandaletten, um 1938
267) Damenskistiefel, um 1938
268) Fußballschuhe, 1948
269) Abendpumps, um 1960
270) Damenplateauschuhe, um 1973



272) *Figurinen vor dem
Aufbau der Ausstellung*

KATALOG DER AUSGESTELLTEN OBJEKTE

Die technologischen Angaben wurden erstellt im Germanischen Nationalmuseum, Institut für Kunsttechnik und Konservierung, Textilrestaurierung, von Maria Ellinger, Ada Hinkel, Petra Kress, Sabine Martius, Klaudia Pontz, unter Mitwirkung von Carola Berriola und Andrea Dirr.

Die Materialangaben beginnen mit dem Obermaterial des Objekts. Aufgeführt sind Fasermaterial, Farben und Bindungsart der Hauptbestandteile, weitere Elemente werden genannt. Die Literaturangaben betreffen nur das jeweilige Objekt; weiterführende Literatur erscheint in den Textbeiträgen.

Abkürzungen: L. = Länge; VL = Vordere Länge, RL = Rückwärtige Länge, SL = Seitenlänge; Br. = Breite; H. = Höhe; Dm = Durchmesser; Schrägstriche zwischen zwei Materialangaben bezeichnen Mischgewebe oder Fasermischungen.

Rundgang 1: LEITMOTIVE DER KLEIDUNG 1700–1970

STATUSSYMBOL E

T 1661a (Abb. 14) Männerperücke, um 1695 — *Menschenhaar, blond, braun, grau, Rosshaar, weißgrau, Montur Seide, Leinen, Seidennetz Filettechnik* — L. 82 cm — Erworben 1879 aus dem Nürnberger Kunsthandel (G. Benda) Lit.: Fries 1926, S. 39–40. – Nienholdt 1961, S. 74–75. – Kat. Nürnberg 1998, Nr. 95.

T 2424 (Abb. 16) Haarbeutel, um 1770 — *Seide, schwarz, Leinwandbindung, Leder, braun, Futter, Schleife, Bänder Seide, schwarz, Versteifung Leinen* — H. 29 cm, Br. 24 cm — Erworben 1899 als Geschenk eines Kunstmalers.

T 1655 (Abb. 17) Dreispitz, um 1770 — *Haarfilz, schwarz, Metallspitze, goldfarben, Futter Leinen, schwarzbraun, Knopf Holz, Metallfäden, Seide* — H. 10,5 cm, Dm 34 cm — Erworben vor 1900.

HG 12531a–c (Abb. 18) Schuhschnallen mit Etui, Nürnberg, 1793/97 — *Silber, getrieben, gegossen, Eisen, Etui Leder, Filz, Holz* — L. 10 cm, Br. 6 cm — Erworben 1986 aus Privatbesitz — Lit.: Glaser 1986, S. 526–527. – Glaser, in: Anzeiger GNM 1987, S. 290. – Kat. Nürnberg 1987, Nr. 244.

KI 2606 (Abb. 19) Schuhschnallen, Buxtehude, Ludwig Christopher I Mügge, 1840 — *Silberblech, getrieben, teilvergoldet, Filigran, Eisen* — H. 8,9 cm, Br. 8,4 cm — Erworben vor 1905 Lit.: Kat. Nürnberg 1982, Nr. 30. – Kat. Nürnberg 1987, Nr. 245.

T 7393 (Abb. 20) Schuhschnallen, vor 1914 — *Rahmen, Bodenplatte Gelbmetall, gegossen, Seide (?), schwarz, Körperbindung* — H. 3,6 cm, Br. 4,7 cm — Erworben 1993 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 4052 (Abb. 273) Männerhemd, Ende 18. Jahrhundert — *Leinen, weiß, Leinwandbindung* — VL/RL 99 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz.

T 4053 (Abb. 273) Männerhemd, Ende 18. Jahrhundert — *Leinen, weiß, Leinwandbindung, Wäscheknopf* — VL/RL 94,5 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz.

T 4054 (Abb. 273) Männerhemd, Ende 18. Jahrhundert — *Leinen, weiß, Leinwandbindung, Jabot, Manschetten Leinen, Baumwolle, weiß, Klöppelspitze, Durchzugsstickerei, Knopf Perlmutter* — VL/RL 92 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz.



273

T 1660 (Abb. 23) Männerrock (Justaucorps), um 1695 — Wolle/Seide, weiß/blaugrün, weiß/rot (Kette), Wolle rostfarben (Schuss), Leinwandbindung, ripsartig, Futter Seide, rostfarben, Metallborten, gold-, silberfarben, Knöpfe Holz, Metallfäden — VL 107 cm, RL 109 cm — Erworben 1879 aus dem Nürnberger Kunsthandel (G. Benda) — Lit.: Sichart 1926, S. 330. — Fries 1926, S. 39–40. — Nienholdt 1961, S. 74–75. — Kat. Nürnberg, 1998, Nr. 93a.

T 1661 (Abb. 24) Weste, um 1695 — Seide, hellblau, lachsrot, Metallfäden, gold-, silberfarben, Lampas, lanciert, broschiert, Futter Seide, hellblau, Einlage Leinen, Knöpfe Holz, Metallfäden — VL 103 cm, RL 105 cm — Erworben 1879 aus dem Nürnberger Kunsthandel (G. Benda) — Lit.: Fries 1926, S. 39–40. — Nienholdt 1961, S. 74–75. — Kat. Nürnberg 1998, Nr. 93 b.

T 1607 (Abb. 25, 26) Männerrock (Habit à la française), um 1790 — Wolle/Seide, schwarz, Pékin, Futter Seide, Leinen, cremefarben, Wattierung, Stickerei Seide, mehrfarbig, Flach-, Knötchen-, Stielstich, Pailletten, Knöpfe Obermaterial, bestickt — VL 123 cm, RL 112 cm — Erworben vor 1900.

T 1609 (Abb. 27) Männerrock (Frack), um 1790/95 — Baumwolle, schwarz, Seide, grün (Kette), Leinen, schwarz (Schuss), Kreuzköper, Futter Baumwolle, braun, Leinen, naturfarben, Knöpfe Holz, Obermaterial — VL 126 cm, RL 119 cm — Erworben vor 1900.

T 7579 (Abb. 28) Kniehose, um 1790/00 — Seide, schwarz, Körperbindung, Futter Baumwolle, naturfarben, Seidenkordel, Knöpfe Holz, Obermaterial — VL 88,5 cm, RL 94 cm — Erworben vor 1900.

WESTEN

T 4777 (Abb. 29, 30) Herrenweste, um 1750 — Seide, rot, braunorange, Atlasbindung, Rücken Leinen, rot, Leinwandbindung, gehintzt, Futter Leinen/Baumwolle, Seide, weiß, Stickerei Metallfaden, goldfarben, Seide, gelb, Anlegetechnik, Sprengarbeit, Festonstich, Knöpfe Posamentierarbeit — VL/RL 85 cm — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1954.

T 4778 (Abb. 29) Herrenweste, um 1760 — Seide, graugrün, Metalllahn, silberfarben, Metallfaden, goldfarben, Seide, violett, rot, grün, Gros de Tour, lanciert, broschiert, Futter Seide, graugrün, Leinen/Baumwolle, grün, Band Leinen, Knöpfe Posamentierarbeit — VL 94 cm, RL 85 cm — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1954.

T 1715 (Abb. 29) Herrenweste, um 1780 — Seide, weiß, Atlasbindung, Futter Leinen, Baumwolle, weiß, Stickerei Seide, mehrfarbig, Platt-, Stiel-, Knötchen-, Kreuzstich, Nadelmalerei, Bänder, Kordel Leinen, Knöpfe Obermaterial bestickt — VL 67 cm, RL 65 cm — Erworben vor 1900.

T 3161 (Abb. 29, 31) Herrenweste (Gilet), Hamburg(?), um 1790 — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, violett bedruckt, Futter Leinen, weiß, Knöpfe Holz, Obermaterial — VL 55 cm, RL 50 cm — Erworben vor 1900 — Lit.: Forrer 1898, Abb. LIX.

Gew 2538 a (Abb. 32) Halbfabrikat einer Herrenweste, um 1780 — Seide, weiß, Leinwandbindung, Stickerei Seide, mehrfarbig, Platt-, Stiel-, Knötchenstich — H. 92 cm, B. 57 cm — Erworben vor 1900.

REIFROCK UND KRINOLINE

T 901 (Abb. 33) Großer Reifrock mit Bändern, um 1760 — Leinen, naturfarben, Leinwandbindung, Fischbein, Haken, Ösen Metall, Leinenbänder — VL 68,6 cm, RL 70,6 cm, Saumumfang 376 cm — Erworben vor 1900.

T 3070 (Abb. 33, 274) Großer Reifrock, um 1760 — Leinen, blaugrün, Leinwandbindung, Fischbein, Leinenbänder, weiß, grün — VL 47,5 cm, RL 49 cm, Saumumfang 248 cm — Erworben 1907 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 3152 (Abb. 37) Großer Reifrock, um 1760 — Leinen, naturfarben, Leinwandbindung, gehintzt, Fischbein, Haken, Ösen Metall — VL 48,5 cm, RL 49 cm, Saumumfang 274 cm — Erworben vor 1900.

T 902 (Abb. 34) Kleiner Reifrock, um 1760 — Leinen, braun, Leinwandbindung, Fischbein, Haken, Ösen Metall, Leinenbänder — VL 34 cm, RL 36,5 cm, Saumumfang 183,5 cm — Erworben vor 1900.

T 2479 (Abb. 35) Zwei Hüftgestelle (Poschen), um 1770 — Leinen, weiß, Leinwandbindung, Fischbein, Bänder Lei-



nen, Baumwolle — VL/RL 36 cm — Erworben 1900 aus Privatbesitz.

T 7700 (Abb. 39) Krinoline, um 1865 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Baumwolle, weiß, Körperbindung, Metallreifen, Baumwollbänder, Draht, Schnüre, Haken, Ösen Metall* — VL 75 cm, RL 88 cm, Saumumfang 297 cm — Erworben vor 1900.

T 4129 (Abb. 40) Rock-Turnüre, um 1880/85 — *Baumwolle, naturfarben, Leinwandbindung, braun bedruckt, Metallreifen, Papier, Baumwollbänder, Knöpfe* — VL 88,5 cm, RL 101 cm, Saumumfang 240 cm — Erworben 1939 aus Privatbesitz.

DIE GESCHNÜRTE FRAU

T 3674 (Abb. 41, 42) Damenkleid (Robe à la française), um 1780 — *Seide, grauweiß, Muster mehrfarbig, broschiert, Pékin, Futter Leinen, naturfarben, gehintzt* — VL 137 cm, RL 166 cm — Erworben 1929 aus Privatbesitz.

T 1692 (Abb. 43) Schnürbrust, um 1770 — *Leinen, naturfarben, Leinwandbindung, Futter Leinen, naturfarben, Borten, Kordel Seide, Leder, Fischbein* — VL 56 cm, RL 49 cm — Erworben vor 1900.

T 2580 (Abb. 43, 44) Schnürbrust, um 1780 — *Seide, lachsfarben, Leinwandbindung, Seide, beige, Metallfaden, goldfarben, Körperbindung, Klöppelspitze Metallfaden, Futter Leinen, Seide, Borten Seide, Fischbein* — VL 58 cm, RL 50 cm — Erworben 1901 — Lit.: Fries 1926, S. 15–51. – Kat. Nürnberg 1989, Nr. 474.

T 6005 (Abb. 45) Schnürbrust mit Hüftpolstern, um 1790 — *Seide, grün, Leinwandbindung, Muster mehrfarbig, lanciert, Futter Leinen, naturfarben, Bänder Leder, Seide, Fischbein* — VL 45 cm, RL 49 cm — Erworben 1915 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 2738 (Abb. 43, 46) Mieder mit Rückenschnürung, um 1740 — *Seide, blau, Leinwandbindung, Rücken aus drei Geweben: Leinen blau, lachsfarben, rosé, Leinwandbindung, Futter Leinen, naturfarben, Stickerei Seide, weiß, Flach- und Stielstich, Chenillefaden Seide, Anlegetechnik, Glasperlen, Knöpfe Obermaterial, bestickt, Leder, Fischbein* — VL 59 cm, RL 50 cm — Erworben 1903 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Fries 1926, S. 49–51.

T 2741 (Abb. 48) Schoßjacke mit Ärmeln, um 1750 — *Seide, blau, weiß, Lampas, Futter Leinen, Baumwolle, Wolle, Band Leinen, Leder, Fischbein* — VL/RL 56 cm — Erworben 1903 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Fries 1926, S. 51. – Sichert 1926, S. 402–403.

DIE NEUE GRIECHIN

T 4006 (Abb. 50, 51) Kleid im »griechischen Schnitt«, um 1800 — *Seide, lachsfarben, Leinwandbindung, Innenmieder Leinen, gelblich, Leinwandbindung, Knöpfe Holz, Seide, Posamentierarbeit* — VL 134 cm, RL 188 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz — Lit.: GNM 2001, S. 244.

T 4345 (Abb. 52) Damenkleid (Chemise), um 1810 — *Baumwolle, weiß, Halbdrehergewebe, Stickerei Baumwolle, weiß, Klöppelspitze Leinen, weiß, Band und Kordel Seide* — VL 122 cm, RL 134 cm — Erworben 1949 aus Privatbesitz — Lit.: Kat. Nürnberg 1989, Nr. 475.

T 4008 (Abb. 53) Untertaille, um 1800 — *Seide, cremefarben, Leinwandbindung, Ärmel Seide, cremefarben, braun, Maschenware, Futter Leinen, cremefarben, Stickerei, Seide, goldfarben, Band Leinen* — VL 28 cm, RL 27 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz.

T 1377 (Abb. 55) Ärmeljacke, um 1790 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, rot bedruckt, gehintzt, Futter Leinen, naturfarben, Unterkragen mehrere gemusterte Gewebe, Knöpfe Obermaterial* — VL 35 cm, RL 54 cm — Erworben vor 1900 von Robert Forrer, Straßburg.

T 4011 (Abb. 56) Ärmeljacke (Spenzer), um 1815 — *Seide, blaugrün, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, weiß, Wattierung, Schnurpaspel, Zierknöpfe Obergewebe* — VL 34 cm, RL 37 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz.

BÜRGER UND HÖFLING

T 7438 (Abb. 57) Damenkleid, um 1830 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, violett bedruckt, Futter Baumwolle, weiß, Haken, Ösen, Baumwollband* — VL/RL 128 cm, Saumumfang 361 cm — Erworben 1995 als Geschenk aus



275

Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1996, S. 203–204. – Meilensteine 1997, S. 163.

KLING K 283 (Abb. 58) Trachtenbüste aus dem Graflinger Winkel/Niederbayern, um 1800/1905 — Ärmeljacke Seide, mehrfarbig gestreift, Atlasbindung, Mieder, Seide, Baumwolle, schwarz, Atlasbindung, Stickerei, Miederkette, Halstuch, Halskette, Ohrgehänge, Haarkranz — H. 84 cm — Erworben vor 1905.

T 4347 (Abb. 60, 275) Zweiteiliges Kleid mit Turnüre, um 1882 — Seide, violett, cremefarben, Leinwandbindung, gestreift, Futter Baumwolle, cremefarben, Schleifen und Bänder Seide, Knöpfe Holz, Obermaterial, Haken — Oberteil: VL 76 cm, RL 75 cm, Rock: VL 97,5 cm, RL 107 cm — Erworben 1949 aus Privatbesitz.

T 2807 (Abb. 61) Damenmantel, um 1850/60 — Seide, grün, braun, Leinwandbindung, changierend, Futter Seide/Baumwolle, blau/grün, Seide, mehrfarbig, Wattierung, Fransenborte Seide, Borten Seide/Wolle, Seide/Baumwolle, Knöpfe Holz, Samt, Haken — VL 107 cm, RL 109,5 cm — Erworben 1903 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6526 Anzug mit Gehrock, Weste, Hose, erworben um 1906 — Wolle, schwarz, Leinwandbindung, Rücken Weste Baumwolle, schwarz, Köperbindung, Futter Seide, Baumwolle, Knöpfe Obermaterial, Schließen, Firmenetikett »AD[am]. SCHUHMANN & Co NÜRNBERG« — Gehrock: VL 116 cm, RL 112 cm Weste: VL 60 cm, RL 57 cm, Hose: SL 108 cm — Erworben 1982 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 1858 (Abb. 63) Galarock eines bayerischen Kammerherrn, um 1840 — Wolltuch, rot, Leinwandbindung, Seide/Baumwolle, blau, Samt, Futter Seide, Leinen, weiß, Wattierung, Stickerei Metallfäden, Bouillon, Pailletten, Formpailletten, goldfarben, Knöpfe Metall, Haken, Ösen, Epauletten Metallstickerei, Borte Posamentierarbeit, Leder VL 55 cm, RL 111 cm — Erworben vor 1900.

T 3493–3498 (Abb. 64, 276) Uniform eines Vorstandes des kgl. bayerischen Kanalamts, Würzburg, Fa. Steinau & Cie, um 1890/1900 — a) Rock und Hose: Wolltuch, blau, Köperbindung, Seide/Baumwolle, schwarz, Samt, Futter Seide, Baumwolle, Wattierung, Metallstickerei, silberfarben, Borte, Knöpfe Metall, Firmenetikett — Rock: VL 55 cm, RL 100 cm, Hose: SL 121 cm — b) Epauletten in Originaletui: Seide/Baumwolle, blau, Samt, Futter Wolle, blau, Metallstickerei, Borte Metall, gold-, silberfarben, Karton, Leder, Knöpfe Metall, L. 16,5 cm, Br. 12 cm, H. 9,5 cm — c) Zweispitz: Haarfilz, schwarz, Futter Seide, weiß, Leder, Karton, Band Seide, weiß, blau, Draht, L. 45,5 cm, H. 13,5 cm — d) Degen: Messing, versilbert, Griff Perlmutteinlagen, Scheide Leder, Portepee Metallfäden, L. 97,2 cm, Gewicht 552 g — Erworben 1914 als Geschenk der Witwe des Trägers.

T 1618 (Abb. 65) Rock einer Livree der Grafen Hoyos, 1. Hälfte 19. Jahrhundert — Wolltuch, weiß, Leinwandbindung, Futter Wolle, Leinen, weiß, Wattierung Pferdehaar, Borten Seide/Leinen, bestickt, Knöpfe Metall — VL 52 cm, RL 109 cm — Erworben vor 1900 — Lit.: GNM 2001, S. 244.

MODE UND TRACHT

KLING K 236 (Abb. 66) Frauentracht aus dem Lötschental, um 1800/1905 — Kleid Wolltuch, braun, Schürze Baumwolle, Leinwandbindung, Weißstickerei, Seidenband, Hut Wollfilz, Haube Leinen, Krägen Leinen, Wolle, Halstuch, Miedereinsatz, Hemdärmel, Strümpfe, Schuhe, Halsband mit Kreuzanhänger — H. 169 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm Volkstrachten 1932, Taf. 47. – Nienholdt 1961, S. 216–220. – Deneke 1979, Nr. 15. – Martius, Streiter 1998, S. 212.

KLING K 61 (Abb. 69) Männertracht aus Schleswig, um 1800/1905 — Jacke, Weste Leinen, Wolle, schwarz, braun, naturfarben, Köperbindung, Hose Leder, Hemdärmel Leinen, Mütze Baumwolle, Strümpfe, Stiefel, Uhrkette, Zaumzeug — H. 180 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 55, 58, Taf. 5. – Helm Volkstrachten 1932, Taf. 6. – Meyer-Heisig 1954, Taf. 48. – Deneke 1979, Nr. 2. – Martius, Streiter 1998, S. 211.

T 3865 (Abb. 70) Männerjacke (Spenzer), um 1810/20 — Baumwolle/Leinen, sandfarben, Leinwandbindung, Futter Leinen/Baumwolle, cremefarben, Knöpfe Holz, Obermaterial — VL 46 cm, RL 48,5 cm — Erworben 1936 aus Privatbesitz.

KLING K 83 (Abb. 71) Frauentracht aus Sachsen-Altenburg, um 1850/1905 — Jacke, Rock, Schürze Seide, Wolle, braun, violett, Leinwandbindung, Mieder Seide, Baumwollsamt, Unterrock, Haube Seide, Halsbinde, Strümpfe,



276

Strumpfbänder, Schuhe — H. 162 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm Volkstrachten 1932, Taf. 13. – Deneke 1979, Nr. 7. – GNM 2001, S. 245.

TSb 1284 (Abb. 73) Kindertracht aus Sachsen-Altenburg, um 1900 — *Jacke, Rock, Schürze Wolle/Baumwolle, braun, Körperbindung, Futter Baumwolle, Besätze, Bänder Seide, Samt, Mieder, Einsatz Baumwolle, schwarz, Samt, bedruckt, Futter Leinen, Baumwolle, Wollkordel, Stäbchen, Pappe, Haube Baumwolle, schwarz, Körperbindung, mehrfarbig bedruckt* — H. 78 cm, Haube L. 54 cm — Erworben 1980 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Deneke, in: Anzeiger GNM 1980, S. 149–150.

AUFBRUCH UND ENDE

T 6658 (Abb. 74) Frauenturnanzug, getragen von Hedwig Sandhagen, Uelzen, um 1910 — *Baumwolle, blau, Leinwandbindung, Paspel, Maschinenstickerei Baumwolle, weiß, Druckknöpfe Haken, Ösen Metall* — Oberteil: VL 89 cm, RL 84 cm, Hose VL/RL 77 cm — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1984, S. 106 (fälschlich als Badeanzug bezeichnet).

T 7441 (Abb. 76) Damenkleid, aus dem Besitz der Künstlerin Hannah Höch, um 1925/27 *Seide, grün, gelb, Atlas lanciert, Seide, grün, Crêpe Georgette, Maschinenstickerei, Glasperlen, Seide, Knöpfe* — VL/RL 102 cm, Taillenumfang 102 cm — Erworben 1990 aus Privatbesitz — Lit.: GNM 2001, S. 245.

T 7477 (Abb. 79) Damenlederjacke, um 1925/30 — *Lammnappa, grau, Futter Wolle, Seide, Baumwolle, Knopf Obermaterial, Schließen Kunststoff, Firmenetikett »ALWO«* — VL 106 cm, RL 110 cm — Erworben 1996 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7727 (Abb. 80) Damenmütze zum Autofahren, Nürnberg, um 1930 — *Ziegenveloursleder, rot, beige, Futter Baumwolle, beige, Firmenetikett: »Nürnberger Sporthaus Leopold«* — H. 24 cm — Erworben 2002 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6131 (Abb. 81) Autofahrerbrille, um 1935 — *Ziegenleder, Glas, Messing vernickelt, Textilgummiband* — L. 73 cm (mit Band), H. 6,5 cm — Erworben 1976 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6299 (Abb. 82) Herrenanzug, Königsberg, erworben 1931 — *Wolle, schwarz, Fischgratköper, Futter Seide, Baumwolle, Cellulose regenerat, Schnallen, Knöpfe, Firmenetikett: »S. Behrendtsohn/Königsberg.Pr.«* — Jackett: VL 79 cm, RL 76 cm, Weste: VL 60 cm, RL 50,5 cm, Hose: SL 117 cm — Erworben 1979 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6238 (Abb. 83) Jackenkleid, Berlin, 1941 — *Wolle, dunkelblau, Leinwandbindung (Crêpe Georgette), Futter Cellulose regenerat, blau, Schulterpolster, Knöpfe Kunststoff, Reißverschluss, Haken Metall* — Oberteil: VL 80,5 cm, RL 76,5 cm, Rock: VL/RL 74 cm — Erworben 1978 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1979, S. 178.

VOM PETTICOAT ZUM MINIROCK

T 6679 (Abb. 84) Ballkleid, um 1956, getragen von Anneliese von Bohlen und Halbach — *Seide, schwarz, Leinwandbindung, Träger Cellulose regenerat, schwarz, eingearbeitete Corsage Polyamid, schwarz, Haken, Ösen, Druckknöpfe VL/RL 133 cm (ohne Träger), Saumumfang 300 cm* — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7620 (Abb. 85) Petticoat, USA, 1955 — *Polyamid, weiß, Maschinentüll, Maschinenspitze, Textilgummiband, Schleifen (nachträglich) Polyester, gelb, orange* — L. 46 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7576 (Abb. 85) Petticoat, Ettlingen, Fa. Vettermann, 1958 — *Polyamid, weiß, Leinwandbindung, Maschenware, Maschinentüll, Maschinenstickerei, Textilgummiband* — L. 72 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Selheim, in: Monatsanzeiger 224, 1999, S. 6–7.

T 7292 (Abb. 87) Handtasche, USA, um 1950 — *Celluloseacetobutyrat (CAB), orange, Kanteneinfassung, Verschluss Eisenblech, lackiert, Bügelhalterung Messing* — H. 24,5 cm (mit Griff), Dm 15,5 cm — Erworben 1991 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Meilensteine 1997, S. 194. – Zander-Seidel, in: Monatsanzeiger 211, 1998, S. 8–9.

T 7296 (Abb. 277) Handtasche, USA, um 1950 — *Polymethylmethacrylat (PMMA), rostrot, Futter Acetat, Messing, lackiert* — H. 34 cm (mit Griffen), Br. 21 cm — Erworben 1991 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Meilensteine 1997, S. 194. – Zander-Seidel, in: Monatsanzeiger 211, 1998, S. 8–9.



277

T 7294 (Abb. 88) Handtasche, USA, um 1950 — Polymethylmethacrylat (PMMA), weiß, Perlmutteffekt, Kunststoffperle, Messing, lackiert. Auf dem Innenscharnier bezeichnet. »Wilardy« — H. 33 cm (mit Griff), Br. 21,5 cm — Erworben 1991 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Meilensteine 1997, S. 194. — Zander-Seidel, in: Monatsanzeiger 211, 1998, S. 8–9. — Wilcox 1998, S. 74.

T 7719 (Abb. 89, 90) Jeans, Modell 501XX, Big E, San Francisco/USA, Levi Strauss and Company, 1966/1971 — Baumwolle, blau (Kette), weiß (Schuss), Körperbindung, Knöpfe, Nieten Metall, Firmenetikett mit beidseitig eingewebter Aufschrift: »LEVI'S«. — VL 92 cm, RL 97 cm — Erworben 2001 aus Privatbesitz.

T 7628 (Abb. 91) Minikleid, gekauft in Frankfurt a.M., 1965/66 — Polyamid, weiß, mehrfarbig bedruckt, Maschenware, Knopf Perlmutter, Herstelleretikett: »VIRGINIE France Paris« — VL 80 cm, RL 83 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

Rundgang 2: KLEIDERTHEMEN

DAMENWÄSCHE

T 5887 (Abb. 92) Frauenhemd, um 1900 — Leinen, weiß, Leinwandbindung, Stickerei, Baumwolle, weiß, Wäschenknöpfe — VL 101 cm, RL 97 cm — Erworben 1971 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6969 (Abb. 92) Korsett, um 1900 — Baumwolle, beige, Atlasbindung, Randeinfassung Körperbindung, Maschinenspitze Baumwolle, beige, Bänder Baumwolle/Seide, Baumwolle, Haken, Ösen — VL 34,5 cm, RL 33 cm, Taillenumfang 66 cm — Erworben 1986 aus Privatbesitz.

T 6541 (Abb. 94) Beinkleid, aus einer Aussteuer, 1908 — Baumwolle, weiß, Körperbindung, Bänder, Maschinestickerei Baumwolle, weiß, Monogramm »BH« — VL 85 cm, RL 91 cm — Erworben 1982 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6727 (Abb. 94, 95) Reformbeinkleid, um 1910 — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Maschinenspitze Cellulose regenerat, Monogramm »F.v.P.« — VL 64 cm, RL 67 cm — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1984, S. 106.

T 7627 (Abb. 94) Schlupfhose, um 1935 — Baumwolle, apricot, Cellulose regenerat, weiß, Leinwandbindung, violett, grün, schwarz, bedruckt, Futter Baumwolle, weiß, Druckknöpfe — VL 37,5 cm, RL 38 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 5023 (Abb. 96) Hemdhose, um 1912 — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Halbdreherbindung, Maschinestickerei, Maschinenspitze, Baumwolle, weiß, Band Cellulose regenerat (z.T. ergänzt), Knöpfe Schildpatt — VL/RL 96 cm — Erworben 1956 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7721 (Abb. 97) Hemdhose, um 1927 — Baumwolle/Cellulose regenerat, weiß, Leinwandbindung, Maschinenspitze Baumwolle/Cellulose regenerat, weiß, Knöpfe Perlmutter — VL 84 cm, RL 82 cm — Erworben 2002 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 5922 (Abb. 98) Busenformer, Frankreich, um 1910 — Baumwolle, braun, weiß, Leinwandbindung, Träger, Verschluss Cellulose regenerat, cremefarben, Bänder Baumwolle, Maschinenspitze/Baumwolle, Cellulose regenerat, Fischbein, Textilgummiband, Schnallen, Haken, Ösen, Papierschild bedruckt »Pa[r]is À LA P[ri]ncesse/Tlle MARQU[E D'É]POSÉE« — VL 41 cm, Br. 64,5 cm — Erworben 1971 als Geschenk aus Privatbesitz.

HERRENWÄSCHE

T 4040 (Abb. 100) Knielange Unterhose, um 1800 — Leinen, weiß, Leinwandbindung, Bänder Baumwolle, weiß, Ösen, Knöpfe Bein — SL 77 cm — Erworben 1938 aus Privatbesitz.

T 6709a (Abb. 101) Lange Unterhose, um 1930 — Baumwolle, elfenbein, Maschenware, Futter, Band Baumwolle, Knöpfe Schildpatt, Etikett: »GARANTIERT ECHT ÄGYPTISCH MACCO« — SL 103 cm — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1984, S. 108.

T 6709b Lange Unterhose, um 1930 — *Baumwolle, elfenbein, Maschenware, gerauht, Futter, Bänder Baumwolle, Knöpfe Metall* — SL 93 cm — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1984, S. 108.

T 6708 Netzhose, um 1935 — *Celluloseregenerat, weiß, Maschenware, Textilgummiband* — SL 34 cm — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1984, S. 108.

T 7459 (Abb. 103) Unterhose in Slipform, um 1945 — *Leinen, weiß, Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Knopf Glas* — VL 34 cm, RL 32 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6973 (Abb. 104) Herrenkorsett, 1. Hälfte 20. Jahrhundert — *Leinen, naturfarben, Fischgratkörper, Bänder Baumwolle, Spitze Celluloseregenerat, Haken, Ösen* — VL 29,5 cm, RL 72,5 cm, Taillenumfang 107 cm — Erworben 1986 aus Privatbesitz.

T 6154 (Abb. 278) Vorhemd, um 1915 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Bänder Baumwolle, Knöpfe Glas* — VL 40 cm, RL 7,5 cm — Erworben 1976 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 3330.2 (Abb. 105) Hemdkragen (Stehkragen), um 1900 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Knopf Perlmutter, Metall* — H. 5 cm, Dm 14 cm — Erworben 1910 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6385.1 (Abb. 105) Hemdkragen (Eckenkragen), um 1930 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Aufdruck »5FACH/ Z 28/ van Laack 224 42«* — H. 3,5–4 cm, Dm 15 cm — Erworben 1980 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6385.2 (Abb. 105) Hemdkragen (Eckenkragen), um 1930 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Knopf Kunststoff, Aufdruck »Z 28«* — H. 3,8–4,8 cm, Dm 15 cm — Erworben 1980 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7101b (Abb. 105) Hemdkragen, um 1920 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Verstärkung, Aufdruck »Prima Macco garant. 4fach/ 0120 23 Stuttgart 39«* — H. 2,5–5,5 cm, Dm 13 cm — Erworben 1989 als Geschenk aus Privatbesitz.

STRANDLIEBEN

T 7595.1–2 (Abb. 106) Sommerkostüm, um 1910 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Maschinenspitze Baumwolle, weiß, Verschluss Baumwolle, weiß, Posamentierarbeit, Verstärkung Leinen* — Jacke: VL 76,5 cm, RL 69 cm, Rock: VL/RL 93 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 5183 (Abb. 108) Frauenbadeanzug, um 1900/10 — *Baumwolle, blau, Atlasbindung, Band, Hand-, Maschinenstikerei, Baumwolle, weiß, Knöpfe Glas, Druckknöpfe* — VL 117 cm, RL 115 cm — Erworben 1958 aus Privatbesitz.

T 7624 (Abb. 109) Männerbadeanzug, um 1920 — *Baumwolle, blau, hellgrau, gestreift, Maschenware, Besatz Baumwolle, blau, Knöpfe Kunststoff* — VL/RL 90 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6953 (Abb. 111) Damenbademütze, um 1925 — *Baumwolle, naturfarben, beidseitig Latexbeschichtung, rotbraun, Baumwolle, schwarz-weiß kariert, Textilgummiband* — H. 21,5 cm, Br. 31,5 cm — Erworben 1986 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7075 (Abb. 112) Frauenbadeanzug, um 1940 — *Wolle, dunkelrot, Maschenware, Etikett: »Juvena«, »Trockenwolle«* — VL 69 cm, RL 71 cm — Erworben 1987 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7536 (Abb. 112) Frauenbadeanzug, um 1960 — *Acetat, schwarz, Maschenware, zusätzlicher elastischer Faden, Schrittfutter Celluloseregenerat, Metallbügel, Knöpfe Kunststoff, Markensymbol, Firmenetikett »Abel-Polyp aus echt Aqualastic 40«* — VL/RL 67 cm, Größe 40 — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1998.

T 7578 (Abb. 113) Oberteil eines zweiteiligen Badeanzuges, Deutschland, um 1947 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Besatz Baumwolle, weiß, rot bedruckt, Knopf Perlmutter* — VL 35 cm, RL 33 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Selheim, in: Anzeiger GNM 2000, S. 192–193.

T 7706.1–2 (Abb. 114) Strandset, Bessie Becker, München, 1963 — *Baumwolle/Polyester (Diolen®), türkis, Leinwandbindung, Haken, Reißverschluss* — Oberteil: VL/RL 67 cm, Hose: VL/RL 28 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.



278



279

KLEINE ERWACHSENE

T 6026 (Abb. 279) Mädchenschnürbrust, um 1770 — Leinen, sandfarben, Leinwandbindung, Fischbein, Bänder, Borten Leinen, Seide, Leder — VL 33 cm, RL 30 cm — Erworben 1928 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7350 (Abb. 115) Kindermieder, um 1740 — Seide, weiß, grün, blau, braun, schwarz, Leinwandbindung, ripsartig, Futter Leinen, weiß, Einlage Papier, Werg, Bänder Seide — VL 13,6 cm, RL 15,8 cm — Erworben 1993 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Heinrichs-Schreiber, in: Anzeiger GNM 1994, S. 157–158.

T 2589 (Abb. 116) Kinderoberteil mit Gängelbändern, um 1760 — Seide, lachsrot, weiß, braun, Metallfaden, goldfarben, Bayadère, Seide, lachsrot, Louisine, Futter Leinen, Verstärkung Fischbein, Leinen, Gängelbänder Seide, lachsrot, weiß, Metallfaden, goldfarben, Haken — VL 16 cm, RL 18,5 cm, Bänder L. 29 und 39 cm — Erworben 1901.

T 2833 (Abb. 280) Fallhut, um 1770 — Seide, rot, mehrfarbig (Muster), Metallfaden, silberfarben, Atlas, lanciert, broschiert, Futter Leinen, naturfarben, Verstärkung Papier, Füllung Werg, Bänder, Spitze Seide — H. 11 cm, Kopfumfang 48,5 cm — Erworben 1904 als Geschenk aus Privatbesitz.



280

T 2815, T 2816 (Abb. 117) Rock und Weste eines Knaben, um 1750 — a) Rock: Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Futter Leinen, weiß, Piquéstickerei Leinen, Spitze Ajourstickerei, VL 94,5 cm, RL 88 cm — b) Weste: Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Rücken, Futter Leinen, weiß, Leinwandbindung, Verstärkung, Bänder, Piquéstickerei, Leinen, Knöpfe Perlmutter, Metall, VL 87 cm, RL 76 cm — Erworben vor 1900, Lit.: Fries 1926, S. 52–53. — GNM 1994, Nr. 411.

T 3648, T 3649 (Abb. 118) Jacke und Weste eines Knaben, um 1800 — a) Jacke: Leinen, weiß, Baumwolle, dunkelblau, hellblau, weiß, Leinwandbindung, Futter Leinen, naturfarben, Knöpfe Obermaterial, VL 25 cm, RL 40 cm — b) Weste: Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Stoffdruck, ocker, braun, Futter Leinen, weiß, Knöpfe Obermaterial VL 71 cm, RL 19 cm — Erworben 1929 als Geschenk aus Privatbesitz, Lit.: GNM 2001, S. 245.

T 5359 (Abb. 120) Mädchenkleid, um 1835 — Seide, rosa, Pékin, Klöppelspitze, Seide, naturfarben, Knopf Perlmutter, Haken, Ösen — VL 82 cm, RL 8 cm, Taillenumfang 49 cm — Erworben 1961 aus Privatbesitz — Lit.: Martius, Streiter 1998, S. 214.

T 5397 (Abb. 121) Knabenspieluniform, um 1870 — Baumwolle, blau, rot, Leinwandbindung, Futter Leinen, weiß, Wattierung, Borte Metall, goldfarben, Knöpfe, Haken, Ösen — VL 35 cm, RL 59 cm — Erworben 1961 als Geschenk aus Privatbesitz.



281

KLING K 135 (Abb. 123) Schwäbmer Mädchentracht, um 1850/1905 — Jacke Wolle, grün, Atlasbindung, Rock Leinen, Wolle, Leinwandbindung, Schürze Leinen, Seide, Schürzenecken bestickt, Mieder Wolltuch, schwarz, Hemd Leinen, Unterröcke, Haube Seide, Stickerei, Halstücher, Handschuhe, Strümpfe, Strumpfbänder, Schuhe — H. 138 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Deneke 1979, Nr. 8.

KLING K 133 (Abb. 281) Schwäbmer Knabentracht, um 1860/1905 — Kittel Leinen, blauschwarz, Leinwandbindung, Weste Wolle, rot, Körperbindung, bedruckt, Hemd Baumwolle, Hose Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Kappe Baumwolle, Samt, Fell, Halsbinde, Strümpfe, Schuhe — H. 144 cm — Erworben 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 72–75, 79, Taf. 16. — Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 23. — Meyer-Heisig 1954, Taf. 52. — Deneke 1979, Nr. 8.

KNABENKLEID UND RUSSENKITTEL

T 7285 (Abb. 124) Knabenkleid, um 1893 — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Stickerei Baumwolle, weiß, Textilgummiband, Knöpfe Schildpatt — VL/RL 46 cm — Erworben 1991 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7091 (Abb. 124) Mädchenkleid, um 1893 — Wolle, cremefarben, Körperbindung, Futter Baumwolle, weiß, Bänder Cellulose regenerat, lachsfarben, Stickerei Seide, Cellulose regenerat, cremefarben, Smoknäherei, Plattstich, Haken, Knöpfe Perlmutter — VL 50 cm, RL 41 cm — Erworben 1991 aus Privatbesitz — Lit.: Schneider, in: Anzeiger GNM 1990, S. 189–190 (fälschlich als Knabenkleid bezeichnet).

T 7631/32, T 7641, T 7643/44 (Abb. 127) Matrosenanzug, um 1920 — a) Hose, Jacke: Baumwolle, weiß, Piqué

faux, Baumwolle, blau, Körperbindung, Futter, Bänder Baumwolle, weiß, Knöpfe Perlmutter, Haken, Ösen, Druckknöpfe
Hose: VL 34 cm, RL 40,5 cm, Jacke: VL 39 cm, RL 37 cm — b) Manschetten, Bruststeinsatz: *Baumwolle, blau, Körperbindung, Einsatz Atlasbindung, Bänder Baumwolle, weiß, Knöpfe Kunststoff*, Manschetten: L. 24 cm, Br. 6,5 cm, Einsatz: L. 29 cm, Br. 22,5 cm — c) Krawatte: *Cellulose regenerat, schwarz, Flechtgewebe, Wattierung, Band Baumwolle, schwarz* — Erworben 2000 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6358 (Abb. 128) Kinderkleid mit Barett im Matrosenstil, um 1910 — a) Kleid: *Baumwolle braun, Seide violett, Samt, Baumwolle/Wolle, cremefarben, Fellimitat, Futter Baumwolle, weiß, blau, Bänder Baumwolle/Seide, Flechtspitze, Seide/Wolle, Haken, Ösen, Druckknöpfe*, VL 46,5 cm, RL 51 cm — b) Barett: *Fellimitat (wie Kleid), Futter Seide, cremefarben, Verstärkung, Gänsefedern*, Dm 27 cm — Erworben 1978 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6781 (Abb. 129) Knabenanzug, um 1925/30 — *Bluse Acetat/Cellulose regenerat, rosa, Hose Seide/Wolle, schwarz, Atlasbindung, Futter Acetat/Cellulose regenerat, schwarz, Baumwolle, weiß, Knöpfe Perlmutter, Obermaterial* — VL/RL 67 cm — Erworben 1984 aus dem Kunsthandel — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1985, S. 109.

T 7032 (Abb. 130) Schürzenkleid »Lotte«, um 1920 — *Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Stickerei »Lotte« Baumwolle, rot, Stiel-, Plattstich, Lochstickerei, Spitze Baumwolle, Wäscheknöpfe* — VL/RL 64 cm — Erworben 1987.

T 7185 (Abb. 131) Knabenschürze, um 1930 — *Baumwolle, weiß, blau, gelb, kariert, Leinwandbindung, Borte Baumwolle, Motive eingewebt, Baumwollband, Knöpfe Kunststoff* — VL 52 cm — Erworben um 1989 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6845 (Abb. 132) Russenkittel, 1918/19 — *Baumwolle, weiß, Hohlschussbindung, Borte Baumwolle, weiß, rot, blau, Knöpfe Perlmutter* — VL/RL 48 cm — Erworben 1985.

T 6648 (Abb. 134) Kinderdirndl, um 1950 — *Baumwolle, rosa-weiß (Kleid), blau-weiß (Schürze) kariert, Leinwandbindung, Bänder Baumwolle, Knöpfe Kunststoff, Druckknöpfe* — VL/RL 42 cm — Erworben 1983 als Geschenk aus Privatbesitz.

BLEYLE

T 7533 (Abb. 136) Knabenhose »Weimar«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1940 — *Wolle, blaumeliert (»metallblau«), Maschenware, Futter Baumwolle, Textilgummiband, Knopf Metall, Etikett »Bleyle 120«, Firmenschild, Stopfwole* — SL 33 cm, Größe 120 — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: Selheim, in: Anzeiger GNM 1999, S. 325–326.

T 7531 Knabenhose »Wetzlar«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1940 — *Wolle/Cellulose regenerat, dunkelblau (»blau«), Maschenware, Futter Baumwolle, Knöpfe Metall, Etikett »Bleyle 134«, Firmenschild, Stopfwole* — SL 36 cm, Größe 134 — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: wie T 7533.

T 7534 Knickerbocker »Kempton«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1954 — *Wolle/Cellulose regenerat/Polyamid, braun (»brasil«), Maschenware, Futter Baumwolle, Knöpfe Kunststoff, Etikett »Bleyle 120«, Firmenschild, Stopfwole* — SL 76 cm, Größe 120 — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: wie T 7533.

T 7528 (Abb. 137) Knabenpullover »Martin«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1940 — *Wolle/Cellulose regenerat, blaumeliert (»metallblau«), blau, weiß, Maschenware, Knöpfe Kunststoff, Etikett »Bleyle 130«, Firmenschild, Stopfwole* — VL/RL 47 cm, Größe 130 — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: wie T 7533.

T 7529 Knabenpullover »Fritz«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1940 — *Wolle/Cellulose regenerat, blaumeliert (»torpedo«), Maschenware, Reißverschluss Metall, Firmenschild, Stopfwole* — VL/RL 48 cm, Größe 140 — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: wie T 7533.

T 7527 Knabenjacke »Folker«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1940 — *Wolle/Cellulose regenerat, blaumeliert (»torpedo«), Maschenware, Futter Baumwolle, Knöpfe Kunststoff, Reißverschluss Metall, Etikett »Bleyle 120«, Firmenschild, Stopfwole* — VL/RL 41 cm, Größe 120 — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: wie T 7533.

T 7530 Knabenpullover »Fritz«, Fa. Bleyle, Stuttgart, um 1940 — *Wolle/Cellulose regenerat, braunmeliert (»küm-mel«), Maschenware, Reißverschluss Metall, Firmenschild, Stopfwole* — VL/RL 48 cm — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: wie T 7533.

FOCUS MITTELALTER

Z 373, Z 372 Wams und Barett der Preisfahrenträger, 1826 — a) Wams: Wolle, gelb, Körperbindung, Futter Leinen, naturfarben, Schlitzunterlegung Baumwolle, weiß, Wattierung, Band Baumwolle, Haken, Ösen, VL 48 cm, RL 46 cm — b) Barett: Wolle, türkis, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, braun, Bänder Baumwolle, weiß, Kokarde Seide, weiß, blau, Knopf Metall, Kartonverstärkung, Dm 28 cm — Erworben 1868, Leihgabe der Stadt Nürnberg.

Z 254, Z 253 Wams und Barett der Beutler, Entwurf: Carl Alexander Heideloff, um 1832 — a) Wams: Wolle, gelb, Körperbindung, Futter Baumwolle, naturfarben, Schlitzunterlegung Wolle, rot, Wattierung, Besätze Baumwolle, Wolle, Haken, Ösen, VL 80 cm, RL 84 cm — b) Barett: Baumwolle, braunrot, Samt, Futter Baumwolle, bedruckt, Besätze Wolle, Baumwolle, Leder, Kartonverstärkung, Dm 30 cm — Erworben 1868, Leihgabe der Stadt Nürnberg — Lit.: Kat. Nürnberg 1986, Nr. 186.

Z 1354, Z 1359, Z 1363 (Abb. 141) Kostüm des Hans Sachs, 1832/68 — a) Schaub: Baumwolle, braun, Samt, Futter Baumwolle, braun, Pelz, VL/RL 126 cm — b) Leibrock: Wolle, braun, Körperbindung, Baumwolle, braun, Samt, Futter Baumwolle, braun, Wattierung, Besätze Baumwolle, Haken, Ösen, VL/RL 106 cm — c) Barett: Baumwolle, braun, Samt, Futter Baumwolle, braun, Kokarde Seide, blau, weiß, Band Seide, Kartonverstärkung — Erworben 1868, Leihgabe der Stadt Nürnberg — Lit.: Deneke 1978, S. 878. — Kat. Nürnberg 1986, Nr. 188. — Kat. Nürnberg 1981, Nr. 34.

T 7729 (Abb. 142) Ehrensuh für Hans Sachs, Nürnberg, 1876 — Ziegenleder, rot, schwarz, Futter Seide, gelbgrün, Aufschrift Stickerei, Leinen: »ZUR ERINNERUNG AN DIE ENTHÜLLUNG DES HANS SACHS=DENKMALS 1874.« L. 62 cm, Br. 21 cm — Erworben 1876, Geschenk des Schuhmachermeisters Kilian, Nürnberg — Lit.: Kat. Nürnberg 1981, Nr. 48.

Z 841b, Z 840b (Abb. 143) Wams und Barett der Kammacher, um 1832/68 — a) Wams: Baumwolle, violett, rot, Samt, Ärmel Wolle, cremefarben, gelb, Körperbindung, Futter Baumwolle, naturfarben, Wattierung, Band Seide, Schließe, Knöpfe, Haken, Ösen Metall, VL/RL 72 cm — b) Barett: Baumwolle, violett, Samt, Futter Baumwolle, gelb, Kartonverstärkung, Dm 36 cm — Erworben 1868, Leihgabe der Stadt Nürnberg.

Z 1022, Z 1021 (Abb. 144) Wams und Barett der Metzger, um 1832/68 — a) Wams: Baumwolle, rot, braun, Samt, Ärmel Wolle, gelb, rosa, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, naturfarben, Einsatz Seide, gelb, Pailletten Kupfer, vergoldet, Stickfaden Silber, vergoldet, Wattierung, Haken, Ösen, VL 84 cm, RL 82 cm — b) Barett: Baumwolle, rot, braun, Samt, Futter Baumwolle, braun, Dm 31 cm — Erworben 1868, Leihgabe der Stadt Nürnberg.

FASZINATION TIROL

Kling K 332 (Abb. 146) Weinberghüter (»Meraner Saltner«), um 1825/1905 — Weste Leder, braun, Hemd Baumwolle, Leinen, weiß, Hose Leder, schwarz, Hosenträger, Gürtel, Hut Wollfilz, Federn, Bälge, Halstuch, Gamaschen, Strümpfe, Schuhe, Kette, Hellebarde — H. 211 cm (mit Hellebarde) — Erworben 1899 — Lit.: Flüggen 1899, Nr. 20. — Helm 1932, S. 132–134, 143, Taf. 48. — Deneke 1978, S. 914. — Deneke 1979, Nr. 20. — Ramming 1997, S. 116–119. — Martius, Streiter 1998, S. 211. — GNM 2001, S. 246.

T 6596 (Abb. 148) Karnevals-kostüm »Tiroler«, getragen in Köln, 1912 — a) Jacke, Hose: Leinen, blau, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, grau, Knöpfe Bein, Horn (?), Jacke: VL 37 cm, RL 42 cm, Hose: L. 36,5 cm — b) Hemd: Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Knöpfe Perlmutter, Kunststoff, L. 46,5 cm — c) Hosenträger: Ziegenleder, grün, Wollfilz, grün, Stickerei Seide, Futter Wolle, weiß, Schnallen Metall, L. 60 cm — d) Wadenstrümpfe: Wolle, grau, grün, Handstrickerei, L. 15,5 cm — e) Halstuch: Wolle, blau, Leinwandbindung, mehrfarbig bedruckt, Ring Horn, geschnitten, L. 40,5 cm, Br. 39 cm — f) Hut: Wollfilz, grün, Kordel Baumwolle, schwarz, Schweißband Kunstleder, Textilgummiband, Federn, H. 17,5 cm — Erworben 1982 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7581 (Abb. 149) Damenmantel im Trachtenstil, Mittelfranken, 1947 — Wolle, schwarz, Körperbindung, Wollfilz, grün, Futter Baumwolle, schwarz, grau-weiß gestreift, Stickerei Cellulose regenerat, Seide, mehrfarbig, Platt-, Stil-,

Knötchenstich, Paspelierung, Knöpfe Horn — VL 104 cm, RL 103 cm — Erworben 1986.

T 7718 Trachtenstrickjacke, um 1940 — Celluloseregenerat/Wolle, naturfarben, Handstrickerei, Stickerei, Cellulose-regenerat, Baumwolle, mehrfarbig, Platt-, Kettenstich, Knöpfe Kunststoff — VL 49 cm, RL 46 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7216 (Abb. 151) Lederhose, um 1955 — Wildleder, grau, grün, Chromgerbung, Futter Leinen, naturfarben, Knöpfe Kunststoff, Horn — SL 43 cm — Erworben 1990 aus Privatbesitz.

BAUERNWELTEN

KLING K 225 (Abb. 155) Braut aus dem Klettgau, um 1800/1905 — Jacke Wolle, schwarz, Körperbindung, Vorhemd Baumwolle, Halsbinde Seide, Brautkrone Metallfolie, Flitter, Perlen, Seidenbänder, Federzeichnung, koloriert H. 89 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: GNM 2001, S. 246. — Selheim 2002, S. 101–102. — Selheim Cloppenburg 2002, S. 151–152.

KLING K 22 (Abb. 156) Kopfschmuck aus Alkmaar, um 1800/1905 — Hauben Seide, blau, Dreherbindung, Baumwolle, weiß, Tüll, Seide, schwarz, Kopfschmuck, bestehend aus Ohreisen, Haubennadeln, Stirnketten, Haarband, Stirnlocken, Halskette — H. 40 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Selheim 1998, S. 186–187.

KLING K 156 (Abb. 158) Braut aus Eichenfürst, 1850/1905 — Jacke Wolltuch, blau, Mieder Seide, Baumwolle, violett, Leinwandbindung, Rock Wolle, blau, Körperbindung, Schürze Baumwolle, violett, Brusttuch, Unterrock, Strümpfe, Schuhe, Brautkrone Metallfolie, Flitter, Glasperlen, Seidenbänder, Ohrringe, Fingerring, Halsgehänge, Gebetbuch, Kunstblumen — H. 180 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 26. — Meyer-Heisig 1954, Taf. 54.

KLING K 157 (Abb. 159) Bräutigam aus Eichenfürst, 1850/1905 — Rock, Weste Wolltuch, blau, Hose Leder, weiß, Dreispitz Wollfilz, schwarz, Halstuch, Strümpfe, Strumpfbänder, Schuhe, Uhrkette, Pfeife, Kunstblume — H. 179 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 85–87, Taf. 20. — Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 26. — Meyer-Heisig 1954, Taf. 54. — GNM 2001, S. 246. — Selheim 2002, S. 99–101. — Selheim Cloppenburg 2002, S. 148–150.

KLING K 18 (Abb. 160) Frauentracht aus Hindeloopen, 1750/1905 — Mantel Baumwolle, Leinwandbindung, bedruckt (Chintz), Rock, Mieder Wolle, Baumwolle, schwarz, Schürze Baumwolle, Leinwandbindung, kariert, Unterrock, Haube, Kopftuch, Haarbänder, Haarlocken, Kragen, Halstuch, Gürteltasche, Schere, Nadelkissen, Strümpfe, Pantoffeln H. 173 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 3. — Nienholdt 1961, S. 221–224.

KLING K 20 (Abb. 161, 282) Mädchentracht aus Hindeloopen, 1750/1905 — Kleid Baumwolle, Leinwandbindung, bedruckt (Chintz), Schürze Baumwolle, Leinwandbindung, kariert, Kragen, Haube, Kopftuch, Strümpfe, Schuhe, Halskette Glasperlen — H. 116 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 3.

MANNEQUINS

KLING K 77 (Abb. 163) Frau aus der Gegend von Weimar, 1830/1905 — Kleid Baumwolle, Wolle, Leinwandbindung, braun, schwarz, Schürze Baumwolle, Seide, Leinwandbindung, schwarz, braun, gestreift, Unterrock, Haube, Kopftuch, Halstuch, Strümpfe, Schuhe, Halskette mit Kreuzanhänger, Buch — H. 163 cm — Erworben vor 1905.

KLING K 234 (Abb. 164) Frauentracht aus Knonau/Schweiz, um 1800/1905 — Miederrock Leinen, blau, Leinwandbindung, Futter Leinen, Bänder Seide, Baumwolle, Miederhaken, Hemd Leinen, Leinwandbindung, weiß, Unterrock, Haube Baumwolle, Piqué, weiß, Spitze, Bänder, Kragen, Schürzenband, Strümpfe, Schuhe, Beutel Leinen, bestickt H. 161 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten, 1932, Taf. 46.

KLING K 229/II (Abb. 165) Frauentracht aus dem Saatal/Wallis, um 1860/1905 — Kleid Wolle, braun, Körperbindung, Futter Baumwolle, Unterrock, Strümpfe, Schuhe, Hut Roggenstroh, Leinen, Leinwandbindung, Bänder Seide, Wolle, Leinen, Spitze, Verstärkung Papier — H. 168 cm — Erworben vor 1905.

KI 14595/96 (Abb. 166) Kopf mit sogenannter Deutscher Haube (»Duitse Muts«), Westfriesland, um 1800/1905 — Haube Leinen, weiß, Leinwandbindung, Klöppelspitze Leinen, weiß, Band Leinen, Bild Gouache auf Karton, gerahmt,



282



283

Haubenkopf Gips, schwarz, Draht — H. 35 cm, Bild H. 16 cm — Erworben vor 1905.

KLING K 318 (Abb. 7) Kopf für eine Frauenhaube aus der Krain, vor 1905 — Gips, modelliert, farbig gefasst, Sockel schwarz, Emailschild — H. 46 cm — Erworben vor 1905.

KLING K 179 Kopf einer Männerfigurine aus Pfahlheim, vor 1905 — Holz, geschnitzt, farbig gefasst, Sockelplatte ergänzt — H. 38 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 86, 91, Taf. 22.

O.Nr. (Abb. 283) Hände naturalistischer Figurinen, vor 1905 — Holz, geschnitzt, farbig gefasst — Erworben vor 1905.

TRACHTENBILDER

KLING K 193 (Abb. 167) »Junge Frau« aus Betzingen, um 1850/1905 — Mieder Wolltuch, rot, grün, Futter Leinen, Einsatz, Borte, Miederhaken, Rock Wolle, blau, Körperbindung, Borte, Hemd Baumwolle, weiß, Schürze Baumwolle, weiß, Spitze, Bänder, Kragen, Haube Baumwolle, violett, weiß bedruckt, Seidenband, Strümpfe, Schuhe, Halsschmuck, Kunstblumen — H. 168 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 37. — Meyer-Heisig 1954, Taf. 58. — Deneke 1979, Nr. 12.

KLING K 194 (Abb. 167) »Bursch« aus Betzingen, um 1850/1905 — Rock Leinen, weiß, Leinwandbindung, Knöpfe Messing, Weste Wolltuch, rot, Futter Leinen, Knöpfe Metall, Hemd Leinen, Baumwolle, weiß, Hose Hirschleder, weiß, Futter Leinen, Knöpfe Horn, Hosenträger, Kappe Leder, schwarz, Halstuch, Silberspange, Strümpfe, Schuhe — H. 185 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 92–95, Taf. 23. — Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 37. — Meyer-Heisig 1954, Taf. 58. — Deneke 1979, Nr. 12.

KLING K 192 (Abb. 167) »Büble« aus Betzingen, um 1850/1905 — Rock Leinen, weiß, Leinwandbindung, Knöpfe Messing, Weste Wolltuch, rot, Baumwolle, bedruckt, Futter Leinen, Knöpfe Metall, Hemd Baumwolle, weiß, Hose Leinen, weiß, Leinwandbindung, Knöpfe Metall, Hosenträger, Kappe Leder, schwarz, Halstuch, Strümpfe, Strumpfbänder, Schuhe, Kunstblume — H. 112 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 92–94, 95, Taf. 23. — Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 37. — Meyer-Heisig 1954, Taf. 58. — Deneke 1979, Nr. 12.

TSb 1302a-i (Abb. 170) — Betzinger Fastnachtstracht, um 1904 — Kleid Wolle, rot, Leinwandbindung, Wolle, blau, Körperbindung, Futter Baumwolle, Bänder Seide, Metallborten, Schnürhaken Metall, Schürze Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Klöppelspitze, Monogramm »Anna.Mreile. 1876«, gestickt, Bänder Seide, Einsatz Wolltuch, schwarz, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, Stickerei, Bänder Seide, Baumwolle, Hemd Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Klöppelspitze, Leinen, weiß, Monogramm »A.M.P.«, gestickt, Kragen Wolle, rot, Leinwandbindung, bedruckt, Futter, Bänder, Haube Baumwolle, violett, Leinwandbindung, weiß bedruckt, Futter, Bänder, Zöpfe Bastfaser, Textilgummiband — L. 70 cm — Erworben 1990 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Deneke, in: Monatsanzeiger 103, 1989, S. 828.

T 7650.1–3 (Abb. 172) Faschingskostüm »Betzinger Bäuerin«, Fürth/Bayern, 1905 und um 1925/40 — Mieder Baumwolle, schwarz, Samt, Baumwolle, rot, Atlasbindung, Futter Baumwolle, Pailletten, Glasperlen, Band Seide, Haken, Ösen, Rock Cellulose regenerat, rot, Atlasbindung, Borte, Textilgummiband, Haube Baumwolle, schwarz, Samt, Futter Baumwolle, Pailletten, Glasperlen, Band Seide, Textilgummiband — L. 92 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

NOTKLEIDUNG

T 6306 (Abb. 174) Damenwintermantel, Obermaterial um 1914, Verarbeitung Würzburg, Schneiderei Gebr. Mitzlaff, 1946 — Baumwolle/Wolle, gelbbraun, Körperbindung, Futter Acetat, grau, Baumwolle, gelb, hellblau, weiß, Cellulose regenerat, lila, Knopf Holz, Druckknöpfe Metall — VL 113,5 cm, RL 118 cm — Erworben 1978 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7466 a,b (Abb. 175) Damentiefel, um 1914, geändert um 1940 — Rindsleder, schwarz, Futter Leder, braun, Laufsohle Leder, Kunststoff, Zugschlaufe — L. 25 cm, H. 36,5 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1998, S. 241–242.

T 7465 (Abb. 176) Damenpullover aus Wollresten, Selb, um 1944 — Wolle, schwarz, schwarz-weiß meliert, Hand-

strickerei, Knöpfe Kunststoff — VL 48 cm, RL 44 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1998, S. 241–242.

T 7468 a,b (Abb. 177) Fausthandschuhe, München, um 1940 — Wolle, rot, blau, Handstrickerei, Wolle/Baumwolle, braun meliert, Körperbindung, Futter Wolle, Maschenware, braun, Stickerei Wolle, blau, Hexenstich — L. 26 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1998, S. 241–242.

T 7314 (Abb. 178) Damenkleid, 1943, spätere Änderungen — Celluloseregenerat, braun, Leinwandbindung, bemalt, Rockverlängerung Baumwolle, rosa, Leinwandbindung, Reißverschluss Metall — VL 102 cm, RL 108,5 cm — Erworben 1991 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7457 (Abb. 179) Haushaltsschürze, Nürnberg, um 1940 — Baumwolle, weiß, rot, blau, Leinwandbindung, Stickerei Baumwolle, rot, Träger, Band Baumwolle rot, blau, geknüpft — VL 68 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1998, S. 241–242.

T 7464 (Abb. 179) Damenschürze, Rheinland, um 1940 — Leinen, weiß, Leinwandbindung, Träger, Band, Besatz Baumwolle, rot — VL 91 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1998, S. 241–242.

T 7028 (Abb. 180) Kindermantel, 1946 — Wolle, blau, Kreuzkörper, Wolle, weiß-blau meliert, Körperbindung, Futter Baumwolle, rosa, Knöpfe Aluminium — VL 49,5 cm, RL 45,5 cm — Erworben 1986 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Monatsanzeiger 190, 1997, S. 6–7.

T 7463 (Abb. 181) Mädchenkleid, getragen in Nürnberg, 1939–1946 — Baumwolle/Celluloseregenerat, Celluloseregenerat, Leinen, weiß, Celluloseregenerat, blau, Leinwandbindung, Stickerei Baumwolle, Seide, Celluloseregenerat, mehrfarbig, Baumwollkordel, Druckknöpfe — VL 76 cm, RL 75 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Zander-Seidel, in: Anzeiger GNM 1998, S. 241–242.

T 7720 (Abb. 284) Kinderjacke mit Herzen, um 1945 — Baumwolle/Celluloseregenerat, braun, Maschenware, Ärmelbündchen Wolle, braun, gehäkelt, Futter Celluloseregenerat, Baumwolle, bedruckt, Applikation Baumwolle, rot, Stickerei, mehrere Farben und Qualitäten, Druckknöpfe — VL 30,5 cm, RL 29,5 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz.



284

KLEIDUNG UND POLITIK

T 3597 (Abb. 182) Knopf mit Emblemen der französischen Revolution, 1792/99 — Bronze, gegossen — Dm 2,3 cm — Erworben 1919 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7062 (Abb. 183) Schwarz-rot-goldene Schärpe, um 1848 — Seide, schwarz, rot, Metallfaden, goldfarben, Gros de Tours, Metallborte, goldfarben — L. 207 cm, Br. 10 cm — Erworben 1987 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Kat. Nürnberg 1989, Nr. 552. – Kat. Frankfurt 1998, Nr. 557. – Kat. Nürnberg 1998/2, Nr. 90.

T 1751 (Abb. 183) Frack, um 1840 — Wolltuch, schwarz, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, weiß, braun, Wattierung, Knöpfe Posamentierarbeit, Kantenbesatz Rosshaar — VL 51 cm, RL 103 cm — Erworben vor 1900.

T 7353 (Abb. 183) Weste, um 1840 — Seide, cremefarben, Louisine, Kettmusterung, Rücken, Futter Leinen, weiß, Knöpfe Obermaterial — VL 53 cm, RL 47 cm — Erworben 1993 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 3740 (Abb. 183) Hose (Stegpantalon), um 1840 — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, weiß, Stege Textilgummiband, Knöpfe Bein, Obermaterial — SL 115 cm — Erworben 1931 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 4853 (Abb. 183) Krawatte, um 1840 — Seide, schwarz, Atlasbindung, Leinwandbindung, Verstärkung, Futter Baumwolle, braun, Band Baumwolle, Schließe — H. 8,5–12 cm, L. 45 cm — Erworben 1954 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7633, T 7634, T 7636 (Abb. 185) Matrosenanzug »Zeppelin«, um 1925/30 — a) Bluse: Baumwolle, weiß, Piqué faux, Baumwolle, blau, Körperbindung, Bänder Baumwolle, weiß, Knöpfe Perlmutter, Textilgummiband, VL 45 cm, RL 42 cm — b) Hose mit Leibchen: Wolle, blau, Körperbindung, Futter Baumwolle, schwarz, Leibchen Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, VL 63 cm, RL 65 cm — c) Krawatte: Baumwolle, schwarz, Körperbindung, Band Celluloseregenerat,

schwarz, weiß, gelb, rot, Leinwandbindung, Motive, Aufschrift »ZEPPELIN« broschiert — Erworben 2000 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7707 Matrosenmütze »Deutschland«, um 1910 — Wolltuch, blau, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, Seide, blau, Band Seide, Mützenband Baumwolle, Metallfaden, Seide, schwarz, braun, Leinwandbindung, Aufschrift »DEUTSCHLAND«, broschiert — H. 8 cm — Erworben 2001 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6606 (Abb. 186) »Jungmädels«-Bluse, um 1935/40 — Celluloseregenerat, weiß, Leinwandbindung, Band Baumwolle, Knöpfe Kunststoff, Prägung »BDM-JM« — VL 48 cm, RL 50 cm — Erworben 1982 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7715 (Abb. 188) Damenwintermantel, Deutschland, um 1940 — Wolle, schwarz, Körperbindung, Futter Celluloseregenerat, schwarz, Etikett »ADEFA« (Arbeitsgemeinschaft deutsch-arischer Fabrikanten der Bekleidungsindustrie), Firmenetikett »Stalf Modehaus München« — VL 112 cm, RL 111 cm — Erwerb unbekannt.

T 7716 (Abb. 189) Uniformkleid der DDR, um 1983 — Polyester, hellblau, Maschenware, Futter Celluloseregenerat, grau, Epauletten Stickerei Celluloseregenerat, grün, Metallfaden, Metallsterne, Knöpfe Metall, silberfarben, Reißverschluss — VL 113 cm, RL 110 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

TRACHT UND IDEOLOGIE

KI 8686 (Abb. 190) »Bamberger Haube«, um 1875/1905 — Seide, Baumwolle, Metallfäden, Goldlamé, Bänder Seide, schwarz, Versteifung Baumwolle, Draht, Klöppelspitze, Seide, schwarz, Metall-, Perlenstickerei — L. 79 cm, Br. 60 cm — Erworben vor 1905.

KLING K 181 (Abb. 191) Frauenbüste aus Burgbernheim, um 1830/1905 — Jacke Seide, lachsfarben, Körperbindung, Futter Leinen, Baumwollband, Stäbchen, Haken, Ösen, Halstuch Seide, mehrfarbig, Haube Baumwolle, weiß, Dreherbindung, Spitze, Seidenband, Draht — H. 86 cm — Erworben 1905.

KLING K 258 (Abb. 192) Frauentracht aus Schonach/Schwarzwald, um 1830/1905 — Jacke Baumwolle/Wolle, grün, Leinwandbindung, Baumwollsamt, Futter Wolle, Band Wolle, Knöpfe Glas, Miederrock Baumwolle, rot, blau, weiß kariert, Körperbindung, Leinen, blau, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, Miedereinsatz, Schürze Baumwolle, blau, Leinwandbindung, Bänder Seide, Baumwolle, Hemd Leinen, weiß, Leinwandbindung, Halstuch, Kragen, Gürtel, Haube Silberlamé, Bänder Seide, Baumwolle, Flitter, Pailletten, Glassteine, Zylinder Stroh, gelb bemalt, Bänder Seide, Strümpfe, Schuhe, Strohgeflecht — H. 176 cm — Erworben 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten 1932, Tafel 41. — Deneke 1979, Abb. 14.

T 7504 Männertracht aus dem Ochsenfurter Gau, 1859 und später — Jacke Wolle, schwarz, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, naturfarben, Knöpfe Metall, Weste Wolltuch, rot, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, grau, naturfarben, Stickerei, Seide, mehrfarbig, Platt-, Stiel-, Kettenstich, Monogramm »AH 1859«, Metallborte, Knöpfe Metall, Hose Wildleder, weiß, Futter Baumwolle, naturfarben, Stickerei Leinen, naturfarben, Knöpfe Metall, Bänder Wolle, Hut Wollfilz, schwarz, Metallkordel, Schweißband Leder, Schuhe Leder, schwarz, Schnallen Metall — Jacke: VL 50 cm, RL 47 cm, Weste: VL 45 cm, RL 50 cm, Hose: SL 64 cm — Erworben 1998 aus Privatbesitz — Lit.: Selheim, in: Anzeiger GNM 1999, S. 306–307.

T 7722.1–20 (Abb. 194) Spendenabzeichen des »Winterhilfswerkes«, 1938 — Celluloseregenerat, mehrfarbig, Leinwandbindung, broschiert, Aluminium, farbig lackiert, Pappe, Anstecknadel — H. 4,4 cm, Br. 3,3 cm — Erworben 2002.

T 7485.1–7 (Abb. 195) Knöpfe für das »Deutsche Dirndl«, Grottau/Hrádek, 1938 — Kupfer-Nickel-Zinn-Legierung (Neusilber/Alpaka), geschlagen — Dm 2,1 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.

TSb 1294 a (Abb. 196) Kniestrümpfe einer Egerländer Tracht, um 1950 — Baumwolle, weiß, Handstrickerei, Knöpfchen-, Lochmuster, Textiltummiband — L. 67 cm — Erworben 1981.

TSb 952 (Abb. 198, 285) Frauentracht aus Siebenbürgen, um 1900 — Mieder Baumwolle, rot, Samt, Futter Baumwolle, Stickerei Celluloseregenerat, mehrfarbig, Platt-, Stielstich, Besätze Baumwolle, schwarz, Tüll, bestickt, Knöpfe Glas, Haken, Ösen, Rock Baumwolle, blau, rot, Samt, Applikationsstickerei, Schürze Baumwolle, schwarz, Tüll, be-



stickt, Hemd Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Stickerei, Smoknäherei, Haube Baumwolle, schwarz, Samt, Futter Baumwolle, Papier, Kunstblumen, Schmucknadeln Metall, Glas, Anhänger, Schmucksteine, Bänder — H. 134 cm, Haube L. 176 cm — Leihgabe der BRD seit 1954 — Lit.: 97. Jahresbericht GNM, 1951–1954, S. 23. – Deneke 1978, S. 939.
TSb 1193 (Abb. 199) Jacke einer Egerländer Männertracht, um 1945 — Wolle, braun, Körperbindung, Besätze Baumwolle, Wolle, grau, braun, rot, Knöpfe Obermaterial, Abzeichen Metall, rot, schwarz lackiert, Aufschrift: »Sudetendeutscher-Tag-Nürnberg/1945 1955« — VL 70 cm, RL 69 cm — Erworben 1960.

WEISSE BRAUT – SCHWARZE BRAUT

T 6143 (Abb. 201) Brautkleid, getragen in Chrudim/Böhmen, 1830 — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Weißstickerei, Nadelspitze Baumwolle, weiß, Haken, Ösen — VL 142 cm, RL 139 cm — Erworben 1976 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1977, S. 153.

T 6752 (Abb. 202) Brautkleid, getragen in Heidelberg, 1881 — Wolle, hellgrün, Körperbindung, Futter Baumwolle, weiß, Besatz Seide/Baumwolle, weiß, Atlasbindung, Seide, weiß, plissiert, Maschinenspitze Baumwolle, weiß, Knöpfe Holz, Obermaterial, Haken, Ösen — VL 138,5 cm, RL 187,5 cm, Taillenumfang 58 cm — Erworben 1984 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1985, S. 108.

KLING K 132 (Abb. 203) Brauttracht aus Pohlhös/Hessen, um 1875/1905 — Jacke Wolltuch, schwarz, Futter Baumwolle, Bänder Seide, Baumwolle, Maschinenspitze, Knöpfe Seide, Mieder Wolltuch, schwarz, Leinen, naturfarben, Rock Wolltuch, schwarz, Baumwolle, braun, Futter Leinen, Schürze Baumwolle, Seide, schwarz, Atlasbindung, Seidenbänder, Metallapplikationen, Hemd Baumwolle, weiß, 3 Unterröcke, Kragen, Halstücher, Gürtel, Zierschleifen, Strümpfe, Schuhe, Brauttuch, Brautkrone — H. 172 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm, Volkstrachten 1932, Taf. 25. – Deneke 1979, Nr. 10.

T 5583 (Abb. 205) Zweiteiliges Brautkleid, getragen 1901 — Seide, schwarz, Atlasbindung, Futter Leinen, schwarz, Baumwolle, grau, Stäbchen, Haken, Ösen, Saumbesatz innen Baumwolle, weiß, Klöppelspitze, Pailletten, schwarz, Draht — Oberteil: VL/RL 48,5 cm, Rock: VL 103,5 cm, RL 110,5 cm — Erworben 1964 aus Privatbesitz — Lit.: von Wilckens, in: Anzeiger GNM 1965, S. 197.

T 7717 (Abb. 286) Ländliches Brautkleid, getragen in Eismannsberg bei Nürnberg, 1903 — Baumwolle, schwarz, Satin liseré, Futter Baumwolle, braun, Oberteil Besatz Seide/Baumwolle, schwarz, Posamentenborte, Haken, Ösen, Stäbchen, Schürze Seide/Baumwolle, schwarz, Atlasbindung, Maschinenstickerei, Samt, Seide, mehrfarbig, Maschinenspitze, Bänder — Jacke: VL 48 cm, RL 51 cm, Rock L. 83 cm, Schürze 77,5 cm — Erworben 1996 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7280 (Abb. 206) Brautkleid, gekauft in Frankfurt a.M. 1922 — Seide, cremefarben, Atlasbindung, Seide, cremefarben, Maschinentüll, Maschinenspitze Seide, cremefarben — VL 142,5 cm, RL 134,5 cm — Erworben 1990 als Geschenk aus Privatbesitz.

DER SCHÖNSTE TAG

Hochzeitsausstattung, getragen in Hornbach/Pfalz, 1936:

T 7710 (Abb. 207) Brautkleid — Acetat, weiß, Leinwandbindung, Maschinenspitze Seide, Celluloseregenerat, weiß, Druckknöpfe — VL 141,5 cm, RL 139 cm.

T 7711 Brautschleier — Seide, weiß, Maschinentüll, bestickt, Draht, Buchs.

T 7708.1–3 Anzug des Bräutigams — Wolltuch, schwarz, Leinwandbindung, Westenrücken Baumwolle, schwarz, Atlasbindung, mehrere Futterqualitäten, Verstärkung, Knöpfe Kunststoff, Schnalle — Jacke: VL 71 cm, RL 72,5 cm Weste: VL 59 cm, RL 52 cm, Hose: SL 105 cm.

T 7709.1 Zylinder — Seide, Baumwolle, schwarz, Atlasbindung, Futter Baumwolle, Seide, Verstärkung, Hutband, Firmenetikett: »Aug. Leiner Nachflg./Inh. A. Goebes/Zweibrücken« — H. 14 cm.

T 7713 Blumen — Papier, Draht, Schleierkraut, Buchs — H. 16 cm, Br. 8 cm.



286

T 7712.1–2 Tischkarten des Brautpaares — *Karton, bedruckt, Aufschrift: »Martha«, »Rupert«* — H. 4 cm, Br. 10 cm
Hochzeitsfoto (Reproduktion), Trauringe (ergänzt) — Erworben 1996 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7469 (Abb. 208) Brautkleid aus Fallschirmseide, getragen 1949 — *Celluloseregenerat, weiß, Leinwandbindung, Knöpfe Metall, Obermaterial, Druckknöpfe* — VL 139 cm, RL 138 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6467 (Abb. 210) Brautschleier, Nürnberg, Nürnberger Werkstätte, 1951 — *Seide, weiß, Maschinentüll, Kappe Wollfilz, cremefarben, Kunstblumen Baumwolle, Acetat, weiß, Cellulose, grün, Papier, Draht, Metallbügel* — L. 300 cm
Erworben 1981 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Thesing, in: Anzeiger GNM 1982, S. 122.

MODENSCHAU

T 7676.1–2 (Abb. 211, 212) Jackenkleid, Pierre Cardin, Paris, 1963 — *Wolle/Polyester (Diolen®), grün, schwarz, Körperbindung, Futter Seide, grün, Knöpfe Leder, Druckknöpfe, Reißverschluss, Etikett: »Pierre Cardin PARIS«* — Jacke: VL 43 cm, RL 45 cm, Rock: VL 56,5 cm, RL 57,5 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7675.1–2 (Abb. 211) Jumperkleid, Emilio Pucci, Florenz, 1963 — *Wolle/Polyester (Diolen®), orange, Körperbindung, Unterkleid Celluloseregenerat, rostbraun, Futter Seide, lachsfarben, Verstärkung, Haken, Ösen, Reißverschluss* — VL 101 cm, RL 98 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7703 (Abb. 214, 215) Cocktailkleid, Roberto Capucci, Paris, 1963 — *Wolle/Polyester (Diolen®), schwarz, Maschenware, Futter Seide, schwarz, Reißverschluss* — VL/RL 101,5 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7674.1–2 (Abb. 216, 217) Bermuda-Anzug, Bessie Becker, München, 1963 — *Wolle/Polyester (Diolen®), orange, Maschenware, Futter Polyester, beige, Ärmelbund Wollfilz, schwarz, Borte Polyacryl, schwarz, Reißverschluss, Firmenetikett »bessie becker«* — Oberteil: VL/RL 60 cm, Hose: VL 54 cm, RL 57 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.

KASCHMIR-SHAWLS

T 6294 (Abb. 218) Kaschmirschawl, Europa, um 1860/70 — *Wolle, mehrfarbig, Jacquardgewebe, lanciert* — L. 336 cm, Br. 165,5 cm — Erworben 1978 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 5077 (Abb. 287) Kaschmirschawl, Europa, um 1870 — *Wolle, schwarz, mehrfarbig bedruckt* — L. 314 cm, Br. 150 cm
Erworben 1956 aus Privatbesitz.

T 5510 (Abb. 221) Hauskleid aus »türkischem Stoff«, um 1893 — *Baumwolle, gelb, rot, Wolle, blau, Jacquardgewebe, Futter Baumwolle, beige, Besatz Wolle/Baumwolle, Gürtel Seidenband, Knöpfe Messing, gestanzt, lackiert, Eisenblech, Knöpfe Seide* — VL 134 cm, RL 144 cm — Erworben 1961 als Geschenk aus Privatbesitz.

LGA 4216 (Abb. 222) Shawlmusterbuch der Firma Emil Thieben, Wien, 1873 — *Karton, Goldschnitt, Einband Leder, Goldprägung, Stoffmuster Baumwolle/Seide, mehrfarbig, Jacquardgewebe, lanciert, Musterskizze Gouache* — H. 49 cm, Br. 64 cm, Stoffmuster H. 21 cm, Br. 27,5 cm — Erworben 1876 als Geschenk der Firma Emil Thieben — Lit.: Kat. Nürnberg LGA 1989, Nr. 9.

KOPFBEDECKUNGEN

T 1667 (Abb. 224) Dreispitz, um 1770 — *Wollfilz, schwarz, Futter Leinen, dunkelbraun, gehintzt* — H. 9 cm, Dm 29 cm
Erworben vor 1900.

T 1656 (Abb. 225) Chapeaubras, um 1780 — *Wollfilz, schwarz, Futter Leinen, dunkelbraun, gehintzt* — H. 7 cm, Dm 29–30 cm — Erworben vor 1900.

KI 756 (Abb. 227) Dreispitz einer Männertracht aus Unterfranken, um 1850/75 — *Haarfilz, schwarzbraun, Futter Baumwolle, bedruckt, Schweißband Leder, Metall-, Textilfäden, Kordel, Borte, Troddel, Knopf, Bordierung Samt* — H. 10 cm, Dm 36 cm — Erworben vor 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 85, 88, Taf. 21. – Helm, Volkstrachten, 1932, Taf. 27. – Erich 1934, S. 50–52. – Spamer 1935, S. 247, Abb. 1. – Meyer-Heisig 1954, Abb. 55.

T 1626 (Abb. 228) Zweispitz, um 1800 — *Haarfilz, schwarzbraun, Futter Seide, gelb, Schweißband Leder, Seidenbouillon, Knopf Holz, Seide, Posamentierarbeit* — H. 45 cm, Br. 52,5 cm — Erworben vor 1900.



T 1806 (Abb. 230) Zylinder, um 1820 — Feinstroh, naturfarben, geflochten, Seide, grün, Futter Seide, beige, Schweißband Leder — H. 23 cm, Dm 35 cm — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1898 — Lit.: Meilensteine 1997, S. 168.

KI 13044 (Abb. 229) Zylinder einer Männertracht aus dem Schwarzwald, Waldkirch, Joseph Faller, um 1900 Wollfilz, schwarzbraun, Futter Baumwolle, naturfarben, Schweißband Leder, Hutband Seide/Baumwolle, Bordierung Samt — H. 15 cm, Dm 36 cm — Erworben 1905 — Lit.: Helm 1932, S. 110, Nr. 248.

T 7387, T 7388 (Abb. 229, 288) Chapeau Claque mit Etui, Rom, Fa. Alfredo Radiconcini, um 1920 — Obermaterial, Futter Seide, Baumwolle, schwarz, Leinwandbindung, ripsartig, Kartonverstärkung, Hutband, Bordierung Seide, Klappmechanismus Metall, Firmenaufdruck, Schachtel Karton, Papier, bedruckt — H. 14,5 cm, Br. 25,5 cm — Erworben 1993 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 2101 (Abb. 233) Schirmmütze, um 1840 — Baumwolle, braun, Samt, Futter Seide, braun, Papierverstärkung, Schirm Leder, außen schwarz gefärbt, innen grün lackiert, Messingfassung, Schweißband Leder — H. ca. 15 cm, Br. 27 cm — Erworben vor 1900 als Geschenk eines Kunstmalers — Lit.: Kat. Nürnberg 1998/2, Nr. 76.

T 7701 (Abb. 231) Herrenhut (Bowler), Wien, P. & C. Habig, um 1930 — Wollfilz, schwarz, Futter Seide, weiß, Schweißband Leder, Hutband, Bordierung Seide, Firmenaufdruck, Trägerinitialen »DW« — H. 15 cm, Br. 28 cm — Erworben 2001 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7070 (Abb. 232) Herrenhut (Homburg), Fa. Mayser für Hut Brömme, Nürnberg, um 1958 — Wollfilz, grau, Futter Celluloseregenerat, weiß, Kunststoffolie, Schweißband Leder, Hutband, Bordierung Seide, Firmenaufdruck, Trägerinitialen »HF« — H. 14 cm, Br. 27 cm — Erworben 1987 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7723 (Abb. 235) Barett eines katholischen Geistlichen, Landshut, Hagn & Wiedemann, um 1905 — Wolle, schwarz, Köperbindung, Futter Seide, rot, Kartonverstärkung, Schweißband Leder, Quaste Seide — H. 17 cm, Br. 18 cm — Erworben 1996 aus dem Firmennachlass.

T 7583 (Abb. 235) Barett eines Professors der philosophischen Fakultät, Würzburg, Universitätsschneiderei Zöltsch, 1964 — Baumwolle, blau, Samt, Futter Celluloseregenerat, schwarz, Kartonverstärkung, Schweißband Kunstleder, Firmenschild, eingeschrieben Trägername: »Prof. Goetz, Nov. 64« — H. 13,5 cm, Br. 23 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6987 (Abb. 235) Barett eines Richters am Oberlandesgericht Köln, um 1950 — Celluloseregenerat, schwarz, Köperbindung, Baumwolle, schwarz, Samt, Futter Celluloseregenerat, schwarz, Kunststoffolie, Schweißband Leder, Borte Metallfäden — H. 7 cm, Br. 32 cm — Erworben 1986 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 2418 (Abb. 229, 289) Zylinder, Nürnberg, Chr. Fr. Maurer, um 1840 — Seide, schwarz, Baumwolle, braun, Plüsch (Velpel), Futter Baumwolle, beige, Kartonverstärkung, Schweißband Leder, Hutband, Seide, Schnalle, Firmenschild — H. 21 cm, Br. 23 cm — Erworben 1900 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Kat. Nürnberg 1998/2, Nr. 75. — Kat. München 2000, Abb. 98.

KI 4292, KI 8581 (Abb. 236) Schwarzwälder Bollenhut, um 1890 — Strohborte, genäht, geweißt, Kopfteil schwarz bemalt, Bollen Wolle, rot, Bänder Seide, Unterhaube Seide, schwarz, Damast, Futter Baumwolle, naturfarben, Spitze, Bänder Seide — Hut: H. 17 cm, Dm 39 cm — Haube: H. 18 cm — Erworben vor 1905.

KI 214 (Abb. 237) Linzer Goldhaube, um 1840 — Goldlamé, Futter Seide, gelb, Draht, Goldstickerei, Tüllspitze, Seide, Kurbelstickerei — H. 30 cm, Br. 16 cm — Erworben vor 1905.

TSb 964 (Abb. 237) Riegelhaube, um 1840 — Goldlamé, Futter Baumwolle, rosa bedruckt, weiß, Karton, Draht, Goldstickerei, Metallspitze — H. 14 cm, Br. 11 cm — Erworben 1954 aus Privatbesitz.

TSb 965 (Abb. 237) Riegelhaube, um 1840 — Silberlamé, Futter Baumwolle, rosa bedruckt, weiß, Karton, Silberstickerei, Baumwollspitze, weiß, Draht — H. 17 cm, Br. 14 cm — Erworben 1954 aus Privatbesitz.

T 7656 (Abb. 290) Studentenmütze der Burschenschaft »Bubenruthia« mit Schachtel, Erlangen, um 1910 — Woll-



288



289

290



tuch, rot, Leinwandbindung, Baumwolle, schwarz, Samt, Futter Baumwolle, rostfarben, Metallstickerei, Schirm Leder, schwarz lackiert, Schweißband, Kordel, Schachtel Pappe, Papier, Firmenaufdruck: »Friedrich Lippold Erlangen« — H. 7,5 cm, Dm 21 cm — Erworben 1996, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung.

T 7728 (Abb. 291) Offiziersmütze aus dem Ersten Weltkrieg, Nürnberg, Fa. Globus, um 1917/18 — Wolltuch, grau, rot, Körperbindung, Futter Baumwolle, grün, Schirm Leder, schwarz lackiert, Kokarden schwarz-rot-gold (später verändert), weiß-blau, Schweißband Leder, Firmenaufdruck — H. 11 cm, Br. 23 cm — Erwerbung unbekannt.

T 7035 (Abb. 238) Dienstmütze eines Aufsehers des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, Fa. Globus, um 1950/1960 — Wolltuch, blau, Körperbindung, Paspelierung gelb, Futter Celluloseregenerat, grau, Schirm, Band, Kunststoff, schwarz, Schweißband Leder, Firmenschild — H. 12,5 cm, Br. 24 cm — Erworben 1987 aus Museumsbeständen.

T 7036 (Abb. 238) Dienstmütze eines Aufsehers des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, Fa. Globus, um 1960/80 — Wolle, grau, Körperbindung, Futter Celluloseregenerat, grau, Schirm Kunststoff, schwarz, Schweißband Leder, Kordel, Firmenschild — H. 13 cm, Br. 23 cm — Erworben 1987 aus Museumsbeständen.

T 7732 (Abb. 239) Schachthut eines Bergmannes, um 1900 — Wolltuch, schwarz, Leinwandbindung, Futter Baumwolle, blau, Schirm, Kinnriemen Leder, schwarz lackiert, Schweißband Leder, Embleme Messing, gestanzt, versilbert, lackiert, Federbusch — H. 13,5 cm, Br. 15 cm — Erwerbung unbekannt.

T 7734 Baseballkappe, Taiwan für Fa. Adidas, um 1998 — Baumwolle, weiß, Körperbindung, Maschinenstickerei, Aufschrift »adidas/TRAINING/AUTHENTIC SPORTS«, Kunststoff — H. 10 cm — Erworben 2002 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 196 (Abb. 292) Frauenhaube, Ende 18. Jahrhundert — Baumwolle, weiß, Leinwandbindung, Streifenmuster, Klöppelspitze, Band, Leinen, weiß — H. 29 cm, Br. 15 cm — Erworben vor 1900.

T 2349 (Abb. 292) Frauenhaube, Ende 18. Jahrhundert — Seide, weiß, Leinwandbindung, Futter Bastfaser, naturfarben, Stickerei Metallfäden, Anlegetechnik, Seide, mehrfarbig, Nadelmalerei, Metallspitze, Borte Seide — H. 17 cm, Br. 15 cm — Erworben vor 1900.

291



292

T 3822, T 2716 (Abb. 240, 241) Haubenkopf mit Strohhut, um 1840 — Papiermaché, geleimt, weiß grundiert, farbig gefasst, Holzplatte, Hut Feinstroh, naturfarben, Seide, weiß, geflochten, genäht, Futter, Bänder Seide, Kunstblumen Baumwolle, Draht, Papier — Haubenkopf: H. 42 cm, Br. 16 cm — Hut: H. 30 cm, Br. 23,5 cm — Erworben 1935 und 1903.

T 5998 (Abb. 242) Damenhut (Capote), Paris, um 1870 — Lammvelours, braun, Maschinenspitze, Seide, schwarz, Strass, Straußenfedern, Draht, Bänder Seide/Baumwolle, Firmenetikett: »Mme Virot. Paris« — H. 24 cm — Erwerbung unbekannt.

T 5318 (Abb. 293) Damenhut (Capote), um 1870 — Seide, grün, Samt, Futter Seide, beige, Federn, schwarz, gelb, braun, Strass, Draht, Pailletten, Kunstblumen, Bänder Seide/Baumwolle — H. 22 cm — Erworben 1959 aus Privatbesitz.

T 5567 (Abb. 243) Damenhut, Nürnberg, um 1910 — Baumwolle, dunkelblau, Samt, Futter Seide, schwarz, Straußenfedern, schwarz, Tüllspitze, Hutband Seide, Firmenaufdruck »Putz- und Mode-Magazin J. Aufseesser, Nürnberg, Josephsplatz 11 Hefnersplatz 4« — H. 14 cm, Dm 42 cm — Erworben 1964 aus Privatbesitz.

T 7661, T 7662 (Abb. 244) Damenstrickmütze und Schal, um 1925 — Wolle, schwarz, rot, Handstrickerei — Mütze: H. 16,5 cm, Schal: L. 100 cm, Br. 8,5–13 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 5433 (Abb. 245) Damenhut, um 1938 — Feinstroh, braun, Panamabindung, Hutband Celluloseregenerat, mittelblau, Samt — H. 12 cm, Dm 28 cm — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1961.

T 7545 (Abb. 246) Damenhut, um 1953 — Seide, rot, Leinwandbindung, schwarz bedruckt, Futter, Garnitur Maschenware, Celluloseregenerat, schwarz — H. 9 cm, Br. 24 cm — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1998.

T 7546 (Abb. 246) Damenhut, Nürnberg, um 1953 — Wollfilz, graublau, Seidengarn, Firmenetikett: »Eschenbach Nürnberg« — H. 8 cm, Br. 22 cm — Leihgabe aus Privatbesitz seit 1998.

293



T 7298 (Abb. 247) Damenhut, um 1955 — Celluloseregenerat, weiß, Leinwandbindung, Futter Acetatfaser, weiß, Maschinentüll Polyamid, weiß — Dm 42 cm — Erworben 1991 als Geschenk aus Privatbesitz.

SCHUHE

T 2574/75 (Abb. 248) Damenschuhe, um 1720 — Seide, weiß, Leinwandbindung, Stickerei, Metallfäden, goldfarben, Anlegetechnik, Sprengarbeit, Band Seide, Futter Seide, weiß, Decksohle Glacéleder, weiß, Laufsohle Leder, Bindebänder L. 22,5 cm, Absatz 10,5 cm — Erworben vor 1900.

T 4262 – (Abb. 294, vor der Restaurierung) Damenschuhe, um 1720 — Seide, lachsrot, Damast, Stickerei Metallfäden, silberfarben, Sprengtechnik, Seide, mehrfarbig, Nadelmalerei, Band Seide, Futter Glacéleder, weiß, Laufsohle Leder — L. 23 cm — Erworben 1943 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 2662/63 (Abb. 249) Damen-Überschuhe, um 1720 — Seide, rosa, Damast, Lederverstärkung, Seidenband, Futter Glacéleder, weiß, Absatz, Laufsohle Kalbsleder, Bindebänder ergänzt — L. 19,5 cm — Erworben um 1900.

T 1015/16 (Abb. 251) Miniaturschuhe, um 1710 — Kalbsleder, gelb, Bänder Seide, Seide/Metallfäden, Decksohle Glacéleder, weiß, Absatz Ziegenleder, rot, Laufsohle Kalbsleder, Schnalle Metall — L. 13 cm — Erworben 1895 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 2262/63 (Abb. 251) Miniaturschuhe, um 1710 — Seide, weiß, Damast, Stickerei Chenillefaden grün, Band, Seide, Futter Glacéleder, weiß, Absatz Ziegenleder, rot, Laufsohle Kalbsleder — L. 12 cm — Erworben um 1900.

T 3032/33 (Abb. 250) Damenschuhe, um 1760 — Seide, rosa/weiß, Leinwandbindung, lanciert, Band Seide, Futter Glacéleder, weiß, Absatz Leder, geweißt, Laufsohle Leder — L. 23 cm — Erworben vor 1900.

T 2245/46 (Abb. 250) Miniaturpantoffeln, um 1760 — Seide, braun, weiß, Leinwandbindung, lanciert, Band Seide, Lasche Kalbsleder, rot, Decksohle, Absatz Glacéleder, weiß, Laufsohle Ziegenleder — L. 11 cm — Erworben um 1900.

T 2409/10 (Abb. 252) Damenschuhe, um 1790/1800 — Seide, blaugrün, Atlasbindung, Stickerei Metallfaden, silberfarben, Sprengtechnik, Bouillon, Pailletten, goldfarben, Anlegetechnik, Band Seide, Futter Glacéleder, weiß, Leinen, naturfarben, Laufsohle Leder — L. 30 cm — Erworben 1898 von einem Würzburger Antiquar.

T 457 (Abb. 253) Herrenstiefel, um 1810 — Leder, schwarz, lackiert, Futter Leder, gelb, braun, Zugschlaufen Leinen, Absatz Leder, Holz, Laufsohle Leder — L. 25 cm, H. 53 cm — Erworben 1883 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 779/80 (Abb. 254) Damenschuhe, um 1830 — Feinstroh, naturfarben, geflochten, Borte Feinstroh/Baumwolle, Futter Seide, blau, Laufsohle Kalbsleder — L. 22,5 cm — Erworben 1891 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 5534 (Abb. 255) Damenschuhe, Wien, Franz Pulter, um 1828 — Seide, grün, Atlasbindung, Futter Glacéleder, weiß, Seide, rosa, Firmenschild, Laufsohle Kalbsleder — L. 24 cm — Erworben 1963 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6044 (Abb. 256) Damenschuhe mit Dekorsohle, um 1840 — Saffianleder (Ziege), braun, geprägt, Stickerei Metallfaden, Bouillon, Formpailletten, goldfarben, Seide, schwarz, Anlegetechnik, Futter Seide, rot, Wattierung, Laufsohle Kalbsleder, braun, rot, schwarz — L. 25,5 cm — Erworben 1904 aus Privatbesitz.

T 5815 (Abb. 257) Damenstiefeletten, um 1830/40 — Seide, weiß, Atlasbindung, Futter Baumwolle, weiß, Seide, rosa, Decksohle Glacéleder, weiß, Laufsohle Kalbsleder, Schnürband Seide, Ösen genäht — L. 22,5 cm — Erworben 1968 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 7730 (Abb. 258) Brautstiefeletten, aus dem Schuhgeschäft der Brautmutter Rosa Schneider, Nördlingen, 1906 Glacéleder (Schaf), weiß, Futter Baumwolle, weiß, Seide, rosa, Laufsohle Kalbsleder, Schnürband Celluloseregenerat, Ösen Metall — L. 28 cm — Erworben 1995 als Geschenk aus Privatbesitz.

T 6045 (Abb. 259) Damenstiefeletten, um 1830/40 — Seide, schwarz, Atlasbindung, Futter Baumwolle, weiß, Decksohle Glacéleder, weiß, Laufsohle Kalbsleder, Schnürband Seide, Ösen genäht — L. 24 cm — Erworben vor 1900.

Kl 9714 (Abb. 260) Damenschuh, um 1780/90 — Leder, braun, Band Leinen, Decksohle, Absatz, Laufsohle, Leder, braun, beschriftet: »Hochzeitsschuh Loetschthal Canton Wallis« — L. 23 cm, Absatz H. 6,5 cm — Erworben vor 1905.



294



295

- KI 910** (Abb. 261) Herrenschuhe, 2. Hälfte 19. Jahrhundert — *Leder, braun, Futter Baumwolle, naturfarben, Absatz, Laufsohle, Leder, genagelt, Schnalle Messing* — L. 28,5 cm — Erworben vor 1905.
- T 5338** (Abb. 262) Kinderstiefel, um 1900 — *Ziegenleder, braun, Futter Baumwolle, naturfarben, bedruckt, Decksohle Papier, Baumwolle, Laufsohle Leder, Knöpfe Metall* — L. 12 cm — Erworben 1961 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 6079** (Abb. 262) Kinderhalbschuhe, um 1922 — *Ziegenleder, braun, Futter Schafleder, braun, Laufsohle Leder, Knöpfe Metall* — L. 14 cm — Erworben 1974 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 5573** (Abb. 263, 295) Damentennisschuhe mit Spannern, um 1900 — *Rauhleder, weiß, geschliffen, Futter Glacéleder, weiß, Decksohle Leder, braun, Laufsohle Rindsleder, chromgegerbt, Schnürband Seide, Ösen Metall, Spanner Holz* — L. 24 cm — Erworben 1964 als Geschenk aus Privatbesitz.
- LGA 8969/1–2** (Abb. 264) Herrenhalbschuhe, 1905 — *Leder, schwarz, lackiert, Glacéleder, weiß, Futter Ziegenleder, braun, Laufsohle Leder, Schnürband Seide, Ösen Metall* — L. 28 cm — Erworben 1906 als Geschenk eines Nürnberger Antiquars.
- T 7250** (Abb. 265) Abendpumps aus Goldleder, um 1910 — *Kalbsleder, goldfarben, Schnalle Metall, goldfarben, Futter Glacéleder, weiß, Laufsohle Leder* — L. 25 cm — Erworben um 1990 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 7553.1–2** (Abb. 266) Damensandaletten, um 1938 — *Kalbsleder, Ziegenleder, braun, Futter Leder, grau, Baumwolle, beige, Decksohle Kunstleder, Kalbsleder, braun, Laufsohle Rindsleder, Schnürband Cellulose regenerat* — L. 22 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 7561.1–2** (Abb. 267) Damenskistiefel, um 1938 — *Leder, hellbraun, dunkelbraun, Futter Leder, chromgegerbt, Zugschlaufen Baumwolle, Aufschrift »HANDARBEIT«, Laufsohle Leder, Metallbeschläge, Schnürband Baumwolle* — L. 27 cm — Erworben 1999 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 7346** (Abb. 268) Fußballschuhe, 1948 — *Kalbsleder, schwarz, Fersenverstärkung Rauhleder, Zunge filzunterlegt, Decksohle Pappe, Laufsohle Leder, 7 Lederstollen, genagelt, Schnürband Baumwolle, Ösen Metall* — L. 30,5 cm — Erworben 1993 als Geschenk aus Privatbesitz — Lit.: Heinrichs-Schreiber, in: Anzeiger GNM 1993, S. 197.
- T 7551.1–2** (Abb. 269) Abendpumps, USA, um 1960 — *Seide, rosa, Atlasbindung, Futter Leder, rosa, Decksohle Kunstleder, Aufdruck »QualiCraft«, Laufsohle Kunststoff* — L. 25 cm, Absatz H. 9,5 cm — Erworben 1997 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 7575.1–2** (Abb. 270) Damenschuhe mit Plateausohle, um 1973 — *Schlangenleder, braun, beige, schwarz, Futter Kunstleder, braun, Absatz, Plateausohle Kunststoff, Lederstreifen, Laufsohle Kunststoff* — L. 22 cm, Sohle 2,6 cm — Erworben 1998 als Geschenk aus Privatbesitz.
- T 7733** (Abb. 271) Damenschuhe, Kollektion »MEI YY NUBUCK«, Fa. Adidas/Yohji Yamamoto, China, 2001 — *Rauhleder, Leder, Kunststoff, weiß, schwarz, Decksohle Leder, Kunststoff, Aufdruck »Yohji Yamamoto«, »adidas«, Laufsohle Kunststoff, weiß, Schuhbeutel* — L. 29 cm, Gr. 8 — Erworben 2002.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

- Anzeiger GNM** — *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1852–
- Bausinger 1985** — Hermann Bausinger (Hrsg.): *Jeans. Beiträge zu Mode und Jugendkultur*. Tübingen 1985.
- Bausinger 1993** — Hermann Bausinger u.a. (Hrsg.): *Grundzüge der Volkskunde*. Darmstadt 1993.
- Bentz 1985** — Gisela Bentz: Vom Fischbeinkorsett zum Gymnastikanzug. Die Rolle der Frau in der Turnbewegung. In: Herbert Neumann: *Deutsche Turnfeste. Spiegelbild der deutschen Turnbewegung*. Bad Homburg 1985, S. 31–38.
- Böth, Mentges 1989** — Gitta Böth, Gaby Mentges (Hrsg.): *Sich Kleiden. Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 25, 1989.
- Bringemeier 1980** — Martha Bringemeier: *Mode und Tracht. Beiträge zur geistesgeschichtlichen und volkskundlichen Kleidungsforschung*. Münster 1980.
- Bringemeier 1981** — Martha Bringemeier: *Ein Modejournalist erlebt die Französische Revolution*. Münster 1981.
- Brückner 1987** — Wolfgang Brückner: *Mode und Tracht. Ein Versuch*. In: Klaus Beitzl, Olaf Bockhorn (Hrsg.): *Kleidung – Mode – Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz*. Wien 1987, S. 15–43.
- Brückner 1991** — Wolfgang Brückner: *Mannequins. Von Modepuppen, Traggestellen, Scheinleibern, Schandbildern und Wachsfiguren*. In: Kat. Ausst. *Traumwelt der Puppen*. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München 1991, S. 1–23.
- Brückner 1998** — Wolfgang Brückner: *Zu Theisen über die Männerunterhosen im 19. Jahrhundert*. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 225–227.
- Brückner 2000** — Wolfgang Brückner: *Menschen und Moden. Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen*. Würzburg 2000.
- Brückner, Unterhose 2000** — Wolfgang Brückner: *Die Symbolik der Unterhose*. In: Ders.: *Menschen und Moden. Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen*. Würzburg 2000, S. 357–387.
- Carter 1962** — Alison Carter: *Underwear. The Fashion History*. London 1962.
- Corvinus 1715** — Gottlieb Siegmund Corvinus (Amaranthes): *Nutzbares, galantes und curioses Frauenzimmerlexikon*. Leipzig 1715.
- Deneke 1965** — Bernward Deneke: *Zu zwei Schnürmiedern des 18. Jahrhunderts*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 7, 1965, S. 14–23.
- Deneke 1973** — Bernward Deneke: *Zur Rezeption historisierender Elemente in volkstümlichen Festlichkeiten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Anzeiger GNM* 1973, S. 107–135.
- Deneke 1978** — Bernward Deneke: *Die volkskundlichen Sammlungen*. In: Deneke, Kahsnitz 1978, S. 885–947.
- Deneke, Kahsnitz 1978** — Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*. München, Berlin 1978.
- Deneke 1979** — Bernward Deneke: *Volkskunst. Führer durch die volkskundlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums*. München 1979.
- Deneke 1987** — Bernward Deneke: *Bemerkungen zur Geschichte vorgefertigter Kleidung*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 29, 1987, S. 68–73.
- Deneke 1991** — Bernward Deneke: *Modekritik und ›deutsches‹ Kleid in der Zeit der Weimarer Republik. Zur Vorgeschichte der Trachtenpflege im Nationalsozialismus*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1991, S. 55–78.
- Deneke 1998** — Bernward Deneke: *Kleidung und technische Innovation im 19. Jahrhundert*. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 199–202.
- Durian-Ress 1991** — Saskia Durian-Ress: *Schuhe. Vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991.
- Erich 1934** — Oswald A. Erich: *Deutsche Volks-trachten*. 2. Aufl., Leipzig 1934.
- Fendl 2000** — Elisabeth Fendl: *Erinnerungen auf dem Beipackzettel. Zum Wert der Dinge aus ihrer Geschichte*. In: Hermann Heidrich (Hrsg.): *Sach Kultur Forschung. Schriften und Kataloge des Fränkischen Freilandmuseums* 32. Neustadt a.d. Aisch 2000, S. 107–116.
- Flüggen 1899** — Katalog der bedeutenden Kostüm- und Antiquitäten-Sammlung aus dem Besitze des Kgl. Professors und Historienmalers Herrn Josef Flüggen in München. Auktion Hugo Helbing, München, 12.–14. Juni 1899. München 1899.
- Forrer 1898** — Robert Forrer: *Die Kunst des Zeugdrucks*. Straßburg 1898.
- Frey 1997** — Manuel Frey: *Der reinliche Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760–1860*. Göttingen 1997.
- Fries 1926** — Walter Fries: *Die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums. Besprochen aus Anlaß ihrer Neuauftellung im Jahre 1924*. In: *Anzeiger GNM* 1926, S. 3–65.
- Gieske 1997** — Sabine Gieske: *Männer – Körper – Feminismus. Die Unterhose im Diskurs*. In: Rolf Wilhelm Brednich, Heinz Schmitt (Hrsg.): *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. Münster – New York – München – Berlin 1997, S. 338–344.
- Glaser 1986** — Silvia Glaser: *Zur Schuh Schnallenmode im 18. Jahrhundert*. In: *Monatsanzeiger* 66, 1986, S. 526–527.
- GNM 1994** — Germanisches Nationalmuseum. *Führer durch die Sammlungen*. 4. Auflage, München 1994.
- GNM 2001** — G. Ulrich Großmann und die Sammlungsleiter (Bearb.): *Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen*. Nürnberg 2001.
- Griebel 1991** — Armin Griebel: *Tracht und Folklorismus in Franken. Amtliche Berichte und Aktivitäten zwischen 1828 und 1914*. Würzburg 1991.
- Grimm 1885/Grimm 1935/Grimm 1951** — Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6, Leipzig 1885/Bd. 11, Berlin 1935/Bd. 12, Berlin 1951.
- Grönwoldt 1993** — Ruth Grönwoldt: *Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg, Solitude und Monrepos*. München 1993.
- Halle, Leinwandhandel 1788** — Johann Samuel Halle: *Der Leinwandhandel*. In: *Schauplatz der*

- Künste und Handwerke, Bd. 16, Berlin 1788.
- Halle, Schneiderhandwerk 1788 — Johann Samuel Halle: *Das Schneiderhandwerk*. In: *Schauplatz der Künste und Handwerke*, Bd. 16, Berlin 1788.
- Hampel 1960 — Lucie Hampel: *Zwei Linzer Schnittbücher aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts*. In: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1960, S. 243–300.
- Hansjakob 1892 — Heinrich Hansjakob: *Unse-re Volkstrachten. Ein Wort zu ihrer Erhaltung*. Freiburg i. Br. 1892.
- Hauff 1840 — Hermann Hauff: *Moden und Trachten. Fragmente einer Geschichte des Costüms*. Stuttgart und Tübingen 1840.
- Heidrich 1986 — Hermann Heidrich: *Kleidung in einem fränkischen Dorf*. Bad Windsheim 1986.
- Heierli 1928 — Julie Heierli: *Die Volkstrachten der Schweiz*. Bd. 3, *Die Volkstrachten von Bern, Freiburg und Wallis*. Zürich 1928.
- Heierli 1930 — Julie Heierli: *Die Volkstrachten der Schweiz*. Bd. 4, *Die Volkstrachten von Zürich, Schaffhausen, Graubünden und Tessin*. Zürich 1930.
- Helm 1932 — Rudolf Helm: *Die bäuerlichen Männertrachten im Germanischen Nationalmu-seum zu Nürnberg*. Heidelberg 1932.
- Helm Volkstrachten 1932 — Rudolf Helm (Hrsg.): *Deutsche Volkstrachten aus der Sam-mlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg*. München 1932.
- Hempel 1939 — Carl Friedrich Hempel: *Sitten, Gebräuche, Trachten, Mundart, häusliche und landwirtschaftliche Einrichtungen der Altenbur-gischen Bauern*. Altenburg 1939.
- Hoffmann 1988 — Hilmar Hoffmann: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. *Propaganda im NS-Film*. Frankfurt a.M. 1988.
- Jaacks 1982 — Gisela Jaacks: *Modechronik, Mo-dekritik oder Modediktat? Zu Funktion, Thematik und Berichtstil früher deutscher Modejournale am Beispiel des »Journal des Luxus und der Moden«*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 24, 1982, S. 34–59.
- Jacobeit 1989 — Sigrid Jacobeit: *Aspekte der Kleidungs-geschichte im faschistischen Deutsch-land*. In: Gitta Böth, Gaby Mentges (Hrsg.): *Sich kleiden. Hessische Blätter für Volks- und Kultur-forschung* 25, 1989, S. 153–170.
- Jedding-Gesterling 1988 — Maria Jedding-Ge-sterling u.a. (Hrsg.): *Die Frisur. Eine Kulturge-schichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg 1988.
- Jeggle, Korff 1974 — Utz Jeggle, Gottfried Korff: *Zur Entwicklung des Zillertaler Regional-charakters. Ein Beitrag zur Kulturökonomie*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 70, 1974, S. 39–57.
- Kat. Ansbach 1996 — *Bayern entsteht. Montge-las und sein Ansbacher Mémoire von 1796*. Eine Ausstellung des Hauses für Bayerische Ge-schichte in Zusammenarbeit mit dem Bayeri-schen Hauptstaatsarchiv in Ansbach und Mün-chen. Augsburg 1996.
- Kat. Berlin 1993 — *Mode der 20er Jahre*. Berlin Museum. Tübingen–Berlin 1993.
- Kat. Berlin 2001 — *Berliner Chic. Mode aus den Jahren 1820–1990*. Stadtmuseum Berlin. Berlin 2001.
- Kat. Bonn 1999 — *Künstliche Versuchung. Ny-lon–Perlon–Dederon*. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln 1999.
- Kat. Braunschweig 1990 — Mechthild Wiswe (Bearb.): *Brautkleidung im Wandel. 220 Jahre re-gionale Identität und internationale Mode*. Braunschweigisches Landesmuseum. Braun-schweig 1990.
- Kat. Bremen 1984 — *Ein Hauch von Eleganz. 200 Jahre Mode in Bremen*. Bremer Landesmuse-um für Kunst- und Kulturgeschichte. Bremen 1984.
- Kat. Frankfurt 1988 — *Die zweite Haut. Zur Ge-schichte der Unterwäsche 1700–1960*. Histori-sches Museum Frankfurt. Frankfurt a.M. 1988.
- Kat. Frankfurt 1989 — *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760–1830*. Historisches Museum Frankfurt. Marburg 1989.
- Kat. Frankfurt 1998 — Lothar Gall (Hrsg.): *Auf-bruch zur Freiheit*. Eine Ausstellung des Deut-schen Historischen Museums und der Schirn Kunsthalle Frankfurt zum 150jährigen Jubiläum der Revolution 1848/49. Frankfurt a.M. 1998.
- Kat. Frankfurt 1999 — *Frankfurt Macht Mode 1933–1945*. Historisches Museum Frankfurt. Frankfurt/M. 1999.
- Kat. Hamburg 1986 — *Saison am Strand. Bade-leben an Nord- und Ostsee, 200 Jahre*. Altonaer Museum Hamburg. Herford 1986.
- Kat. Heidelberg 1998 — *Endlich wieder chic. Damenmode der 50er Jahre*. Textilmuseum Max Berk und Kurpfälzisches Museum Heidelberg. Heidelberg 1998.
- Kat. Hohenems 1991 — *Kleider und Leute*. Vor-arlberger Landesausstellung 1991 im Renais-sance-Palast Hohenems. Lochau 1991.
- Kat. Jever 1994 — *Korsett und Nylonstrümpfe. Frauenunterwäsche als Spiegel von Mode und Ge-sellschaft zwischen 1890 und 1960*. Schlossmu-seum Jever. Oldenburg 1994.
- Kat. Köln 1991 — *200 Jahre Mode. Kleider vom Rokoko bis heute*. Museum für angewandte Kunst Köln. Köln 1991.
- Kat. Kornwestheim 1999 — *Auf Schritt und Tritt ... Schuhe*. Galerie Kornwestheim und Schloß Neu-Augustusburg, Weißenfels. Korn-westheim 1999.
- Kat. Krefeld 1992 — *Sportswear. Zur Geschichte und Entwicklung der Sportkleidung*. Deutsches Textilmuseum Krefeld. Krefeld 1992.
- Kat. Krefeld 2002 — *Nach Rang und Stand. Deutsche Ziviluniformen im 19. Jahrhundert*. Deutsches Textilmuseum Krefeld. Krefeld 2002.
- Kat. Mannheim 1999 — *Lebenslust und Fröm-migkeit. Kurfürst Carl Theodor 1724–1799*. Reiss-Museum Mannheim. Regensburg 1999.
- Kat. München 1986 — *Anziehungskräfte. Varié-té de la Mode 1786–1986*. Münchner Stadtmu-seum. München 1986.
- Kat. München 2000 — *Hüte, Hüte, Hüte ... Von Kopf bis Hut. Kopfbedeckungen aus der Mo-desammlung im Münchner Stadtmuseum von 18. Jahrhundert bis 2000*. Wolfratshausen 2000.
- Kat. Nürnberg 1981 — *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute*. Germanisches Natio-nalmuseum. Nürnberg 1981.
- Kat. Nürnberg 1982 — *Ländlicher Schmuck. Aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Ger-manisches Nationalmuseum. Nürnberg 1982.
- Kat. Nürnberg 1985 — *Spiel, Spiele, Kinderspiel*. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1985.
- Kat. Nürnberg 1986 — »Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...«. *Geschichte, Politik und Kultur unter Ludwig I. (Bd. 8)*. Germanisches Nationalmuseum. München 1986.
- Kat. Nürnberg 1987 — *Deutsche Goldschmiede-kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Eine Ausstel-lung des Germanischen Nationalmuseums in Verbindung mit dem Deutschen Goldschmie-dehaus Hanau. Berlin 1987.

- Kat. Nürnberg 1989** — *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland*. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1989.
- Kat. Nürnberg LGA 1989** — *Das Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg 1989.
- Kat. Nürnberg 1998** — *Von deutscher Not zu höfischer Pracht. 1648–1701*. Germanisches Nationalmuseum. Köln 1998.
- Kat. Nürnberg 1998/1** — 1848: *Das Europa der Bilder. Der Völker Frühling*. Germanisches Nationalmuseum u.a. Nürnberg 1998
- Kat. Nürnberg 1998/2** — 1848: *Das Europa der Bilder. Michels März*. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1998.
- Kat. Paris 1989** — *Modes & Révolutions 1780–1804*. Musée de la Mode et du Costume Palais Galliera. Paris 1989.
- Kat. Paris 1992** — *Au paradis des dames. Nouveautés modes et confections 1810–1870*. Musée de la Mode et du Costume Palais Galliera. Paris 1992.
- Kat. Reutlingen 1990** — Stadt Reutlingen (Hrsg.): *Museum ›Im Dorf‹ Betzingen*. Außenstelle des Heimatmuseums Reutlingen. Führer durch das Museum. Reutlingen 1990.
- Kat. Waldenbuch 1994** — *Auf und Zu. Von Knöpfen, Schnüren, Reißverschlüssen*. Waldenbuch, Schloß. Veröffentlichungen des Museums für Volkskultur in Württemberg, Außenstelle des Württembergischen Landesmuseums, Heft 4, Stuttgart 1994.
- Kat. Wien 2000** — *Des Kaisers teure Kleider. Festroben und Ornate, Hofuniformen und Livreen vom frühen 18. Jahrhundert bis 1918*. Wien, Palais Harrach. Wien 2000, S. 229–245.
- Keubke, Kunz 1990** — Klaus-Ulrich Keubke, Manfred Kunz: *Uniformen der Nationalen Volksarmee der DDR 1956–1986*. Berlin 1990.
- Kiesewetter 1908** — Doris Kiesewetter: *Kleidung, Schönheit, Gesundheit*. Berlin 1908.
- Kleinert, Wagner 1989** — Annemarie Kleinert, Gretel Wagner: *Mode und Politik. Die Vermarktung der französischen Revolution in Frankreich und Deutschland (1789 bis 1793)*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 31, 1989, S. 24–38.
- Kluge 1989** — Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Auflage, Berlin–New York 1989.
- Knüttel 1983** — Barbara Knüttel: *Manns- und Weibskleider in Unterfranken. Nachlassinventare aus den Gerichtsbezirken Dettelbach, Kitzingen, Ochsenfurt und Sommerhausen als Quellen zur Bekleidungsforschung*. Würzburg 1983.
- Koch-Mertens 2000** — Wiebke Koch-Mertens: *Der Mensch und seine Kleider. Teil 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900*. Düsseldorf–Zürich 2000.
- Köhle-Hezinger 1993** — Christel Köhle-Hezinger, Gaby Mentges (Hrsg.): *Der neuen Welt ein neuer Rock*. Stuttgart 1993.
- Könenkamp 1985** — Wolf-Dieter Könenkamp: *Jeans – Mode und Mythen*. In: Bausinger 1985, S. 99–179.
- Krünitz** — Johann Georg Krünitz: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung*. Bd. 1–205, Brünn 1787 ff.
- Kuhn, Kreutz 1989** — Robert Kuhn, Bernd Kreutz: *Der Matrosenanzug. Kulturgeschichte eines Kleidungsstücks*. Dortmund 1989, S. 43.
- Leucorande 1717** — Eleonora Charlotta Leucorande: *Die dem lieben Frauenzimmer sehr angenehmen auch commoden Contusche und Reiffen-Röcke wider etliche Verächter*. Leipzig–Meissen 1717.
- Lévi-Strauss 1987** — Monique Lévi-Strauss: *Cashmere. Tradition einer Textilkunst*. Frankfurt a.M. 1987.
- Löneke 1996** — Regina Löneke, Ira Spieker (Hrsg.): *Reinliche Leiber – Schmutzige Geschäfte. Körperhygiene und Reinlichkeitsvorstellungen in zwei Jahrhunderten*. Göttingen 1996.
- Loreck 1993** — Hanne Loreck: *Das Kunstprodukt ›Neue Frau‹ in den zwanziger Jahren*. In: Kat. Berlin 1993, S. 12–19.
- Loschek 1987** — Ingrid Loschek: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. Stuttgart 1987.
- Lühr 1960/61** — Dora Lühr: *Matrosenanzug und Matrosenkleid. Entwicklungsgeschichte einer Kindermode von 1700 bis 1920*. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 5, 1960/61, S. 19–42.
- Martius, Streiter 1998** — Sabine Martius, Anneliese Streiter: *Zur Problematik der Ausstellung von Kleidung aus konservatorischer Sicht*. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 211–215.
- Meilensteine 1997** — Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.): *Schätze und Meilensteine deutscher Geschichte aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg 1997.
- Mentges 1989** — Gaby Mentges: *Erziehung, Dressur und Anstand in der Sprache der Kinderkleidung*. Frankfurt a.M. 1989.
- Mentges, Strategien 1989** — Gaby Mentges: *›Gesund, bequem und praktisch‹ oder die Ideologie der Zweckmäßigkeit. Strategien der Konfektionsindustrie zu Anfang des 20. Jahrhunderts am Beispiel der württembergischen Firma Bleyle*. In: *Sich Kleiden. Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung* 25, 1989, S. 131–152.
- Meyer-Heisig 1954** — Erich Meyer-Heisig: *Deutsche Volkskunst*. München 1954.
- Monatsanzeiger** — *Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg – Gerhard Bott, 1981–1993; – Kurt Löcher, 1994; – G. Ulrich Großmann, 1994–
- Moritz 1994** — Marina Moritz: *Dörfliche Alltagskultur in Thüringen um 1800*. In: Jürgen John (Hrsg.): *Kleinstaat und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert*. Weimar–Köln–Wien 1994.
- Moritz 1997** — Marina Moritz: *Trachten machen Leute. Ländliche Kleidungsstile im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Erfurt 1997.
- Motte Fouqué 1988** — Caroline de la Motte Fouqué: *Geschichte der Moden 1785–1829*. Nach dem Original von 1829–30 hrsg. und mit einem Nachwort von Dorothea Böck. Berlin (Ost) 1988.
- Mühlbacher 1995** — Eva Mühlbacher: *Europäische Stickereien vom Mittelalter bis zum Jugendstil aus der Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Berlin 1995.
- Museum für Volkskunde 1989** — Museum für Volkskunde (Hrsg.): *Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989*. Berlin (Ost) 1989.
- Neumann 1995** — Christina Neumann: *›Das Neueste zu billigen Preisen ...‹. Produktion, Handel und Konsum von Textilien im Herzogtum Oldenburg von 1814 bis 1860 in Inseraten der ›Oldenburgischen Anzeigen‹*. Phil.Diss. Kiel 1995.
- Nienholdt 1961** — Eva Nienholdt: *Kostümkunde. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*. Braunschweig 1961.
- Nuzinger 1897** — Richard Nuzinger: *Die Erhaltung der Volkstrachten. Eine Warnung*. Heidelberg 1897.

- Ottenjann 1984** — Helmut Ottenjann: *Lebensbilder aus dem ländlichen Biedermeier. Sonntagskleidung auf dem Lande*. Museumsdorf Cloppenburg. Cloppenburg 1984.
- Ottenjann 1985** — Helmut Ottenjann (Hrsg.): *Mode, Tracht, Regionale Identität. Historische Kleidungsforschung heute*. Cloppenburg 1985.
- Ottenjann 1998** — Regionalkleidung – Kleidung in der Region. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 195–198.
- Ramming 1997** — Jochen Ramming: *Weinbergshüter und Heimatwächter. Der »Meraner Saltner« zwischen Amt und Emblem*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1997, S. 116–141.
- Ramming 2001** — Jochen Ramming: *Staatsdiener in Uniform. Bayerische Verordnungen zum Verhältnis von Beamtenbekleidung und Nationalstaat zwischen 1799 und 1848*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 2001, S. 221–232.
- Reinhard 1757** — Christian Tobias Ephraim Reinhard: *Satyrische Abhandlung von den Krankheiten der Frauenspersonen, welche sie sich durch ihren Putz und Anzug zuziehen*. Glogau und Leipzig 1757.
- Ribeiro 1988** — Aileen Ribeiro: *Fashion in the French Revolution*. London 1988.
- Roche 1989** — Daniel Roche: *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe–XVIIIe siècle)*. Paris 1989.
- Schmitt 1991** — Heinz Schmitt: *Zwischen Protest und Loyalität. Die politische Dimension badi-scher Volkstrachten im 19. und 20. Jahrhundert*. In: *Beiträge zur Volkskunde in Baden-Württemberg* 4, 1991.
- Schneider 1986** — Jenny Schneider: *Der Kaschmir-Schal*. In: *Waffen- und Kostümkunde* 28, 1986, S. 64–71.
- Seidenspinner 1991** — Wolfgang Seidenspinner: *Unterschichtliche Alltagskleidung. Steckbriefe als Quellen zur Kleidung und zum Kleidungsverhalten der vagierenden Bevölkerung*. In: *Anzeiger GNM* 1991, S. 185–215.
- Selheim 1994** — Claudia Selheim: *Das textile Angebot eines ländlichen Warenlagers in Süddeutschland 1778–1824*. 2 Bände, Würzburg 1994.
- Selheim 1997** — Claudia Selheim: *Oskar Kling und die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1997, S. 106–115.
- Selheim 1998** — Claudia Selheim: *Oskar Kling – Sammler zwischen zwei Welten*. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 186–189.
- Selheim 2002** — Claudia Selheim: *»Eine große und sehr planvoll angelegte Sammlung von Volkstrachten aller deutschen Stämme«. Sammlung und Sammlungsstrategie des Dr. Oskar Kling*. In: *Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen*. Nürnberg 2002, S. 95–103.
- Selheim Cloppenburg 2002** — Claudia Selheim: *Sammler und Strategien. Das Beispiel Oskar Kling und die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums*. In: Uwe Meiners (Hrsg.): *Materielle Kultur. Sammlungs- und Ausstellungsstrategien im historischen Museum*. Cloppenburg 2002, S. 145–155.
- Sichart 1926** — Emma von Sichart: *Praktische Kostümkunde. In 600 Bildern und Schnitten*. Zweiter Halbband: Von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Jahre 1870. München 1926.
- Sömmering 1788** — Samuel Thomas von Sömmering: *Über die Schädlichkeit der Schnürbrüste*. Zwey Preisschriften durch eine von der Erziehungsanstalt zu Schnepfenthal aufgegeben Preissfrage veranlast. Leipzig 1788.
- Spamer 1935** — Adolf Spamer (Hrsg.): *Die deutsche Volkskunde*. 2. Band, Leipzig 1935.
- Sultano 1995** — Gloria Sultano: *Wie geistiges Kokain. Mode unterm Hakenkreuz*. Wien 1995.
- Svoboda 1993** — Christa Svoboda: *»Bilder wie im hitzigen Fieber«. Herrengilets des 18. Jahrhunderts aus der Kostümsammlung des SMCA*. In: *Weltkunst* 63, 15. März 1993, S. 649–652.
- Swann 1981** — June Swann: *Shoe Buckles. Catalogue of Shoe and other Buckles in Northampton Museum*. Northampton 1981.
- Swann 1982** — June Swann: *Shoes. The Costume Accessories Series*. London 1982.
- Szeibert-Sützenfuhs 1997** — Rita Szeibert-Sützenfuhs: *Die Münchnerinnen und ihre Tracht*. Dachau 1997.
- Ter Meer 1929** — Edith ter Mer: *Die Frauenkleidung im Rokoko*. In: *Zeitschrift für Historische Waffen- und Kostümkunde NF* 3, 1929, S. 232–242, 261–268, 291–296.
- Völker 1996** — Angela Völker: *Biedermeierstoffe. Die Sammlungen des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien und des Technischen Museums Wien*. München 1996.
- Volz 1984** — Gunther Volz: *Trümmernode und New Look. Kleidung und Mode in München 1945–1949*. In: *Kat. Ausst. Trümmerzeit in München. Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945–1949*. Münchner Stadtmuseum. München 1984, S. 303–311.
- Waugh 1954** — Norah Waugh: *Corsets and Crinolines*. London 1954.
- Weber 1894** — Karl Weber: *Neue Gesetz- und Verordnungen-Sammlung für das Königreich Bayern*. Anhangband, München 1894.
- Weber-Kellermann 1985** — Ingeborg Weber-Kellermann: *Der Kinder neue Kleider. 200 Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung*. Frankfurt a.M. 1985.
- Weber-Kellermann 1987** — Ingeborg Weber-Kellermann: *Lebenszyklus und soziale Schichtung*. In: *Ethnologia Europaea* 17, 1987, S. 107–126.
- Wegweiser** — *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Nationalmuseums. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg 1872–1917/18.
- Wertheim 1903/04** — *Mode-Katalog 1903/1904* Warenhaus A. Wertheim Berlin. Reprint Olms Presse, Hildesheim–Zürich–New York 2000.
- Westphal 1985** — Uwe Westphal: *Berliner Konfektion und Mode, 1836–1939. Die Zerstörung einer Tradition*. Berlin 1985.
- von Wilckens 1978** — Leonie von Wilckens: *Textilien und Kostüme*. In: Deneke, Kahsnitz 1978, S. 791–813.
- Wilcox 1998** — Claire Wilcox: *Handtaschen. Moden & Designs im 20. Jahrhundert*. Niederhausen/Ts. 1998.
- Wörner 1999** — Martin Wörner: *Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*. Münster 1999.
- Zander-Seidel 1990** — Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650*. Berlin–München 1990.
- Zander-Seidel 1998** — Jutta Zander-Seidel: *Die Kostüm- und Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums im Spiegel ihrer Aufstellungen*. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 182–185.
- Zedler** — Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 1–64, Halle und Leipzig, 1732–1750.

Die Definition der französischen Gewebebezeichnungen erfolgt in Anlehnung an die deutsche Ausgabe des Vokabulars des »Centre International d'Etudes des Textiles Anciens« (CIETA), das die Grundlage der derzeit gültigen technologischen Textilterminologie bildet.

GLOSSAR

Acetat, Chemiefaser auf Basis von Cellulose.

Ajourstickerei, durch Zusammenziehen bestimmter Fäden im Grundstoff entstehendes Füllmuster mit spitzenartiger Wirkung.

Anlegetechnik, Sticktechnik, bei der Lahn, Metallfäden und andere dicke Stränge auf der Oberseite eines Stickgrundes angelegt und durch Überfangstiche fixiert werden.

Atlasbindung, textile Grundbindung, Rapportbildung durch mindestens fünf Kettfäden und die gleiche oder mehrfache Anzahl von Schussfäden; die Bindungspunkte berühren sich nicht.

Barchent, Leinen/Baumwolle- oder Baumwollgewebe, meist in Körperbindung und einseitig geraut, häufig als Futterstoff verwendet.

Bastfaser, Faserbündel und isolierte Fasern aus Stengeln von Pflanzen wie Flachs, Hanf, Jute, auch als Stengelfaser bezeichnet.

Baumwolldrell, dichtes strapazierfähiges Baumwollgewebe in Körperbindung.

Bayadère, Gewebe mit Streifenmuster in Schussrichtung durch wechselnde Bindungen.

Bordierung, Einfassung des Hutrandes mit Band oder Borte.

Boteh-Motiv, Ornament des Kaschmirschals, stilisiertes Blattmotiv orientalischen Ursprungs; auch Paisley-Motiv genannt, nach der englischen Stadt Paisley, in der europäische Kaschmirschals produziert wurden.

Bouillon, dichte Spirale aus Draht oder Lahn, durch Aufwickeln um einen Metalldorn gebildet; Seidenbouillon: mit Seide übersponnener und zu Bouillon verarbeiteter Draht.

Breeches, Kniehose.

Broschiert, bezeichnet Gewebe mit zusätzlichem Musterschuss, der auf die Form des Motivs begrenzt ist.

Celluloseacetobutyrat (CAB), Kunststoff auf Cellulosebasis.

Celluloseregenerat, Chemiefaser auf Basis von

Cellulose, Unterscheidung nach Herstellungsverfahren in Viskose, Cupro, Modal.

Châtelaine, an Hose oder Weste getragener Männerschmuck des 18./19. Jahrhunderts, Kettengehänge, meist mit Uhr, Uhrenschlüssel und Petschaft.

Chemisett(e), siehe Vorhemd.

Chenillefaden, raupenartiger Faden mit samtähnlichem Effekt; Herstellung durch Weben, Zwirnen oder Beflocken.

Crêpe Georgette, leinwandbindiges Gewebe aus Fäden mit sehr hoher Drehung in unterschiedlicher Richtung; körnige Struktur, leicht transparent.

Cul, im 18./19. Jahrhundert Polster oder Gestell zur modischen Betonung der weiblichen Gesäßpartie.

Damast, Gewebe mit einem Kett- und einem Schusssystem. Die Musterung entsteht entweder durch den Wechsel von Kett- und Schusswirkung derselben Bindung oder durch die Anwendung von zwei verschiedenen Grundbindungen.

Decksohle, Futter des Schuhs im Bereich der Sohle.

Diolen®, Markenname für Fasern aus Polyester.

Dreherbindung, **Halbdreherbindung**, Gewebe, bei dem sich zwei Kettfadensysteme gegenseitig umschlingen. Es entstehen transparente Stoffe mit schiebefest eingebundenen Schüssen, z.B. Gaze.

Filet, mit unverschiebbaren Knoten geknüpft textiles Netz; Seidenfilet: Netz aus Seidenfäden.

Filz, Oberbegriff für gefilzte Materialien aus Tierhaaren wie Ziege, Kanin, Hase (Haarfilz) oder Schafwolle (Wollfilz).

Fischbein, Bezeichnung der Gaumenplatten (»Barten«) des Bartenwals; das dunkle bis schwarze Fischbein diente bis zur Verfügbarkeit leichter biegsamer Stahlfedern wegen sei-

ner Härte und Elastizität u.a. zur Versteifung von Miedern, Reifröcken, Korsetts.

Fischgratkörper, abgeleitete Körperbindung, bei der die Gratrichtung wechselt.

Flinder, **Flitter**, aus Metall oder Metallfolie geschlagene Plättchen in vielerlei Formen und Reliefs.

Gechintzt, mit einem Ausrüstungsverfahren zur Erzeugung glatter, glänzender Oberflächen behandelte Gewebe.

Glacéleder, feines weiches, meist weißes Leder, alaungegerbt, oft als Futterleder verwendet.

Goller, über Kleid oder Hemd getragenes, die Brust bedeckendes Kleidungsstück, als Spätform Schmuckkragen zahlreicher Frauentrachten des 19. Jahrhunderts.

Gros de Tours, abgeleitete Leinwandbindung, zwei Schüsse werden im gleichen Fach eingetragen (Rippenbildung).

Harlekinsaum, Randmotiv europäischer Kaschmirschals; mehrfarbiger, durch partielles Einfärben der Kettfäden erzielter Randstreifen mit Fransen an den Webkanten, seit 1819 nachzuweisen, später an Breite zunehmend.

Hohlschussbindung, verstärktes, in Längsrippen gemustertes Gewebe, meist auf Basis von Leinwandbindung.

Incroyable (frz. = unglaublich), im ausgehenden 18. Jahrhundert Bezeichnung für einen extrem modisch und auffallend gekleideten Mann.

Jabot, ein- oder beidseitig am Vorderschlitz des Herrenhemdes angebrachte Zierrüsche, aus feinem Leinen, Spitze oder Weißstickerei.

Jacquardgewebe, Sammelbezeichnung für alle mit der Jacquardmaschine gefertigten gemusterten Gewebe.

Kattun, Bezeichnung des 18./19. Jahrhunderts für leinwandbindige, für den Stoffdruck bestimmte Baumwollgewebe, auch Bezeichnung des bedruckten Stoffes.

Körperbindung, textile Grundbindung auf der Basis von drei oder mehr Kett- und Schussfäden. Die Bindungspunkte berühren sich, es entstehen diagonale Grate.

Kokarde, Bandrosette, seit der Französischen Revolution politisches Zeichen in den Nationalfarben, im Uniformwesen auch farbkennzeichnendes Metallabzeichen.

Kreuzkörper, abgeleitete Körperbindung, bei der die Grate kreuzweise versetzt sind und die Diagonalwirkung aufheben.

Kunstseide, Sammelbegriff für Gewebe aus chemisch erzeugten seidenähnlichen Fäden, vorwiegend auf Cellulosebasis, s. Acetat, Cellulose-Regenerat.

Kurbelstickerei, maschinelle Methode zur Herstellung von Stickereien oder Spitzen auf Basis des Kettenstichs.

Lahn, schmaler flacher Metallstreifen, aus Draht geflacht oder aus Folie geschnitten.

Lamé, Gewebe mit überwiegendem Anteil von Metallfäden unterschiedlicher Art, z.B. Gold- und Silberlamé.

Lampas, Gewebe mit zwei (selten drei) Kett- und zwei oder mehreren Schussystemen. Auf der Oberseite bindet die Hauptkette mit dem Grundschnitt den Grund, die Bindekette mit den Musterschnitten das Muster.

Lancier, bezeichnet Gewebe mit zusätzlichem Musterschnitt, der von Webkante zu Webkante verläuft.

Leinwandbindung, textile Grundbindung mit Rapport aus zwei Kett- und zwei Schussfäden. Die Kettfäden verlaufen abwechselnd über und unter einem Schussfaden; ripsartige Leinwandbindung: hier wird ein Fadensystem von dem anderen teilweise oder vollständig überdeckt.

Louisine, abgeleitete Leinwandbindung, in der die Kettfäden in Gruppen zu zwei oder mehr binden.

Manteau, vorne offenes Oberkleid der Robe à la française des 18. Jahrhunderts, über Rock und Mieder getragen.

Maschenware, Oberbegriff für textile Flächen, die auf unterschiedliche Weise aus Maschen gebildet werden (Wirk- und Strickware).

Metallfaden, allgemeine Bezeichnung für zu- meist mit dünnem Lahn umwickelte Seiden-, Leinen- oder Baumwollfäden, heute auch aus Chemiefasern.

Mi-parti, aus Streifen oder Teilen in zwei oder mehr Farben zusammengesetzte Kleidung des Mittelalters (»geteilte Kleidung«), entstanden aus der Übertragung herrschaftlicher Wappenfarben auf die Kleidung der Untergebenen.

Montur, den Kopfkappenartig umschließender Träger der Haare einer Perücke.

Musselin, locker gewebtes, leicht transparentes Baumwollgewebe in Leinwandbindung.

Nadelmalerei, Stickerei in schattierend wirkenden, ineinandergreifenden Sticharten, meist in Flachstich.

Négligé, halboffizielle oder häusliche Kleidung des 18. Jahrhunderts, im Gegensatz zur höfischen Zeremonialkleidung.

Nylon, amerikanischer Gattungsname für Chemiefasern und Gewebe aus Polyamid.

Ohreisen, von Ohr zu Ohr verlaufender Metallbügel zur Befestigung der Haube, von den Niederlanden ausgehend v.a. im 18./19. Jahrhundert als dekorativer Frauenkopfschmuck ausgebildet.

Pailletten, kleine gelochte Plättchen aus Metall, Gelatine oder Kunststoff; Formpailletten: aus Blech oder Folie geschlagene, reliefierte Pailletten unterschiedlicher Form.

Panamabindung, abgeleitete Leinwandbindung, bei der Kette und Schuss in Gruppen zu zwei oder drei Fäden binden (würfelartiger Effekt).

Pékin, Gewebe mit Streifenmuster in Kettrichtung durch unterschiedliche Bindungen.

Perlon®, deutscher Markenname für Chemiefasern und Gewebe aus Polyamid.

Piqué, **Piqué faux**, reliefartig gemusterte Gewebe mit zwei Kett- und Schussystemen. Die Wirkung wird durch ein straff gespanntes Kettssystem hervorgerufen; Piqué faux nur mit einem Kett- und Schussystem, Reliefwirkung durch geeignete Bindungen.

Piquéstickerei, Stickerei mit Stickgrund aus zwei Gewebeschichten, meist mit dazwischenliegender reliefgebender Einlage.

Plüsch, Bezeichnung für Samte mit hohem Flor. **Polymethylmethacrylat (PMMA)**, glasartig harter Kunststoff, u.a. mit dem Markennamen Plexiglas.

Posamentierarbeit, durch Verschlingen, Verknoten, Überflechten und ähnliche Techniken gefertigte Borten, Schnüre, Knöpfe, Fransen, Kor- deln, Quasten und dergleichen.

Redingote, Mantelform des späten 18. Jahrhunderts, mit tiefem Ausschnitt, schmaler Taille und zurückgeschnittenen Schößen.

Saffianleder, meist Ziegenleder, unter Verwendung von Sumachpflanzen gegerbt.

Satin, siehe Atlasbindung.

Satin liseré, Atlasgewebe mit Musterbildung durch Überspringen von Kettfäden (Flottierungen) durch den Grundschnitt.

Scha(p)pel, Haarkranz oder –reif, seit dem Mittelalter Kopfschmuck heiratsfähiger Jungfrauen und –männer.

Schneppe, als Spitze ausgebildete Zierform, besonders die spitz zulaufende Taillenlinie von Frauenoberteilen und die Stirnspitze von Hauben.

Schute, modischer Frauenhut der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit breitem, dem Kopfteil horizontal angesetztem Gesichtsschirm und Kinnband.

Smok, Verzierungstechnik, bei der zuvor gezogene Falten mit Rückstichen mustermäßig fixiert werden.

Sprengarbeit, Sticktechnik mit reliefartiger Wirkung, bei der Lahn, Metall- oder andere Fäden über Pappe- oder Pergamentstücke gelegt und entlang der Konturen fixiert werden.

Stecker, zeitgenössisch »Latz«, Bruststeinsatz der Frauenkleidung des 18. Jahrhunderts, über oder unter der Miederschnürung getragen.

Tresse, Zwischenprodukt der Perückenherstellung, Haarfransenborte mit eingeknüpften Haaren.

Tüll, netz- oder spitzenartiges Erzeugnis, das heute meist maschinell, etwa durch Weben auf der Bobinet-Tüllmaschine, hergestellt wird.

Vorhemd, Bruststeinsatz mit Kragen und kurzem Rückenteil, der ein vollständiges Hemd vortäuschen soll.

Werg, bei der Aufbereitung und Verarbeitung von Flachs und Hanf abfallender Kurzfaserteil.

Wolltuch, Wollgewebe in Leinwand-, Körper- oder Atlasbindung, verfilzte Oberfläche durch Ausrüstungsverfahren wie Walken, Rauhen, Streichen und Scheren.

PERSONEN-, ORTS- UND SACHREGISTER

- ADEFA 183–184, 256
 Adenauer, Konrad 220
 Adidas 239, 241
 Alkmaar 155, 253
 Altenburg 78, 79, 128, 246, 247
 Altes Land 27
 Altmutter, Jacob Placidus 148
 Antikenmode 36, 59–64, 213, 234
 Anzug 31–37, 68, 126, 180, 246, 247
 Artland 37
 Aufklärung 23, 24, 59, 107, 125, 131
 August von Sachsen-Gotha,
 Herzog 78
 Bad Homburg 220
 Badekleidung 115–120, 249,
 s. auch *Bikini*
 Badeordnung 119
 Barett 222–223, 252, 259
 Basedow, Johann Bernhard 48
 Becker, Irmgard (Bessie Becker)
 120, 210, 258
 Behrendtsohn, S., Fa. 87
 Berk, Max 210
 Berlin 34, 67, 81, 84, 88, 112, 124,
 160, 183, 214
 Bernhard II. von Meiningen,
 Herzog 79
 Betzingen 128, 165–169, 189,
 236, 254
 Beutelperücke 24, 243
 Biedermeier 78, 127, 228, 235
 Bikini 120
 Bleyle 137, 181, 251
 Bogner, Fa. 151
 Bohlen und Halbach,
 Anneliese von 91
 Bollenhut 224, 259
 Bowler 220, 259
 Brämer, Heinrich 254
 Brautkleid s. *Hochzeitskleidung*
 Bruoch 107
 Bürkli, Karl 69
 Burgbernheim 64, 186, 188, 256
 Busenformer 105–106, 248
 Capucci, Roberto 207, 210, 258
 Cardin, Pierre 207, 258
 Castan, Gustav und Louis 160
 Chanel, Coco 208
 Chemise 60
 Chintz 157
 Chodowiecki, Daniel 59
 Chrudim 197
 Cocktailkleid 91, 209, 258
 Comenius, Johann Amos 108
 Corvinus, Gottlieb Siegmund 53, 56
 Culotte s. *Kniehose*
 Dada 84
 Dagover, Lil 120
 Dassler, Adolf 239
 Defoe, Daniel 232
 Defregger, Franz 148
 Dilly, Caspar 37
 Diolen 207–208, 258
 Dior, Christian 91, 92
 Dirndl 134, 147, 251, 256
 – Deutsches Dirndl 191, 256
 Dreispitz 26, 217, 243, 258
 Dresden 48
 Duller, Eduard 76, 165
 Dürer, Albrecht 102
 Edinburgh 214
 Edward VII., König 69, 220
 Egerland 192, 257
 Egermann, Magda 204
 Ernst I. von Altenburg, Herzog 79
 Fallhut 125, 250
 Festkultur s. *Historische Festzüge*,
 Trachtenfeste
 Figurinen 17, 19–21, 160–164,
 254, 260
 Flüggen, Josef 148
 Folklorismus 128, 147, 152
 Forrer, Robert 41
 Frack 34–35, 68, 127, 244, 255
 Französische Revolution 23, 26,
 141, 177, 219, 255
 Frauenbewegung 81
 Freiheitsmütze 179
 Frey, Johann Georg, Fa. 150
 Friedrich der Große, Kurfürst 24
 Friedrich II. von Gotha, Herzog
 24, 31
 Gängelband 124–125, 250
 Garsault, François Alexandre
 Pierre de 29, 36, 108
 Gehrock 68–69, 246
 Gilet 39, 41, 77, 244
 Glarus 214
 Goethe, Johann Wolfgang 34
 Graflinger Winkel 65, 66, 246
 Grimm, Ludwig Emil 128
 Güntersleben 219
 Guthmuths, Johann C. F. 108
 Habit à la française 32, 34, 126, 244
 Halbfabrikat 42, 244
 Halbschuhe 238
 Halle, Johann Samuel 24, 29, 32,
 53, 108
 Hambacher Fest 179
 Handtasche 94, 247, 248
 Handschuhe 172, 255
 Hansjakob, Heinrich 109, 189
 Haube 163, 188, 226, 227, 260
 – Bamberger Haube 188, 256
 – Deutsche Haube 162–163, 253
 – Linzer Goldhaube 224, 259
 – Riegelhaube 224, 226, 259
 Hauff, Hermann 69, 180
 Haute Couture 93
 Hefner-Altenneck, Jakob H. von 75
 Heideloff, Carl Alexander 142, 143
 Heierli, Julie 77
 Heimatgedenkstätten 192–193
 Heinzelmännchen, Fa. 110
 Hemd 101, 243, 248
 Hemdhose 104–105, 248
 Hemdkragen 111–112, 249
 Hempel, Carl Friedrich 78
 Henlein, Konrad 192
 Hermann, Fa. 97
 Heuss, Theodor 193
 Hindeloopen 157, 253
 Historische Festzüge 141–145,
 188–189
 Historismus 12, 77, 141, 156
 Hochzeitskleidung 195–201,
 203–205, 253, 257–258, 261
 Höch, Hannah 83, 84, 247
 Homburg 220, 259
 Hose 68, 69, 133, 180, 251, s. auch
 Kniehose, *Pantalons*
 Hottenroth, Friedrich 75
 Hut s. *Kopfbedeckungen*
 Hygiene (Gesundheit) 101, 108, 138
 Jacke 68, 245, 247, s. auch *Frack*,
 Gehrock, *Männerrock*
 Jacquardwebstuhl 67, 214
 Jaeger, Gustav 103, 138
 Jeans 94–97, 248
 Jostes, Franz 161
 Julien, Rose 168
 Justaucorps 31, 244
 Kalasiris, Fa. 111
 Kapotthut 228, 260
 Karnevalskostüm 79, 93, 145, 150,
 166–167, 252, 254
 Karoline von Hessen-Darmstadt,
 Landgräfin 132
 Kaschmirschal 213–216, 258
 Kattun 41, 63

- Keun, Irmgard 84
- Kinderkleidung 123–129, 131–136, 138–140, 151, 250–251, 253, 255, s. auch *Fallhut, Gängelband, Matrosenanzug, Russenkittel*
- Kinderschuhe 233, 237, 262
- Kittel 134
- Kleid 91, 127, 131–132, 207–210, 245, 247, 250, 255
- Kleiderordnungen 15, 27, 42
- Kleiderpuppen s. *Figurinen*
- Kleidung 9–10
- Kleidungsforschung 9, 13, 15
- Kleidungsreform 81, 103, 118, 124, 131, 234
- Das Kleine Schwarze 208–210
- Klettgau 154, 253
- Kling, Oskar 15, 17, 37, 64, 76–79, 128, 153, 154, 157, 162, 165, 188, 198, 219, 236
- Kniehose 23, 35, 244
- Knöpfe 192, 255, 256
- Knonau 160–161, 253
- Koch, Joseph Anton 26
- Köhler, Carl 75
- Königsberg 87
- Konfektionskleidung 67, 137, 208
- Kopfbedeckungen 217–230, 258–261, s. auch *Barett, Bowler, Dreispitz, Freiheitsmütze, Homburg, Kapotthut, Schirmmütze, Schwarzwälder Bollenhut, Zweispitz, Zylinder*
- Korsett 65, 102, 110–111, 248, 249
- Kostüm 12–13, 249, 258
- Kostümforschung, -geschichte, -kunde 12–13
- Krain 17, 254
- Kretschmer, Albert 76
- Krinoline 48–50, 65, 245
- Kronbiegel, Carl Friedrich 78
- Krönitz, Johann Georg 26, 29, 47, 125
- Kübler, Fa. 140
- Künzelsau 97
- Lahmann, Heinrich 103, 104, 138
- Landshut 222, 259
- Lechnitz (Siebenbürgen) 193
- Lederhose 147, 151, 253
- Lehr, Valentin 120
- Leibchen 133
- Leiner, August, Fa. 203
- Lichtenberg, Georg Christoph 59
- Liotard, Jean Etienne 56, 77
- Liselotte von der Pfalz 231
- Livree 72, 246
- Locke, John 131
- Lötschental 77, 246
- Loferl 150, 252
- London 49, 67, 215
- Lyon 34, 42, 214
- Männerrock 31, 32, 36, 39, 244
- Mailand 34, 42
- Mangelwirtschaft 87–88 s. auch *Notkleidung*
- Mannheim 28
- Mantel 67, 246, 252, 254, 255, 256
- Marktheidenfeld 156
- Matrosenanzug 132–133, 138, 180–181, 250, 251, 255–256
- Meran 148
- Mey & Edlich, Fa. 111
- Mieder 51–57, 123, 245, 250
- Miniaturschuhe 233, 261
- Minirock 97–99, 248
- Mittelalterrezeption 141
- Mittelfranken 188
- Mitzlaff, Fa. 171
- Mode 10–11, 75
- Möckel, Fa. 220
- Moroder, Joseph Theodor 160
- Motte Fouqué, Caroline de la 47, 60
- Mügge, Ludwig Christopher 28
- München 148, 156, 184, 188, 210
- Mulvagh, Jane 208
- Museen
- Berlin, Kunstgewerbemuseum 56
- Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde 153
- London, Victoria & Albert Museum 179
- München, Bayerisches Nationalmuseum 62, 153
- München, Stadtmuseum 62
- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 108
- Nähmaschine 137
- Nationalfarben 179–180
- Nationalknöpfe 177–178
- Nationalsozialismus 87, 133, 151, 181–183, 190–192, 256
- Nationaltracht 151, 181–183
- Nehring, Johann Christoph 11
- New York 49, 95
- Nîmes 214
- Norwich 214
- Notkleidung 120, 171–176, 203–204, 254–255
- Nürnberg 27, 82, 109, 141–144, 173, 239
- Nürnberger Werkstätte 204
- Nylon 203
- Oberfranken 188
- Ochsenfurt 190, 256
- Oelßner, Gottlieb 53
- Oldenburg 108
- Paisley 214
- Pantalons 35, 37, 62, 68, 255
- Pantoffeln 234, 261
- Paris 88, 91, 126, 155, 157, 160, 179, 214
- Perücke 23–26, 243, s. auch *Beutelperücke*
- Petticoat 92–93, 247
- Pfahlheim 254
- Plenzdorf, Ulrich 95
- Pohlgöns (Hessen) 198, 257
- Popowitsch, Johann 57
- Poschen 47, 244
- Pucci, Emilio 207, 208, 258
- Pullover 138–139, 172–173, 251, 254–255
- Pulter, Franz 235
- Quant, Mary 98
- Reebok, Fa. 239
- Reifrock 45–48, 65, 244
- Reinhart, Joseph 154
- Repräsentation 28, 68, 127
- Reutern, Gerhardt von 128
- Reutlingen 110, 165
- Revolution 1848/49 187, 224
- Rheingrafenanzug 31
- Riehl, Wilhelm Heinrich 189
- Robespierre, Maximilien François Isidor 36
- Roche, Daniel 10
- Röhm, Otto 94
- Rouen 214
- Rousseau, Jean Jacques 131
- Ruf, Sep 16
- Rundstrickmaschine 137
- Russenkittel 134, 251
- Saastal 162, 253
- Sachs, Hans 143, 252
- Saltner 148, 252
- Salzburg 42
- Sans-Culotte 23, 35, 68
- Satinade 35
- Schärpe 179, 255
- Schaffhausen 154
- Schapbach (Baden) 189
- Schirmmütze 222, 226, 259, 260
- Schleier 198, 257, 258
- Schleswig 77–78, 246
- Schmitz, Gerda 161
- Schuhe 231–241, 252, 261–262, s. auch *Halbschuhe, Kinderschuhe, Miniaturschuhe, Sportschuhe, Stiefel, Trachtenschuhe, Überschuhe*
- Schuhman, Adam & Co., Fa. 69
- Schuhschnallen 27–28, 236, 243
- Schürze 134, 251, 255
- Schwäbisch Hall 48
- Schwalm 128, 189, 250
- Schwarzwald 189, 224, 256, 259
- Schweiz 77, 154, 162, 214, 236
- Semper, Gottfried 214
- Siebenbürgen 193, 256–257
- Sinner, Paul 166
- Smok 132
- Sömmering, Samuel Thomas von 110, 123
- Spencer 63, 77, 188, 246
- Spessart 156
- Sportkleidung 81, 85, 109, 238, 247, s. auch *Badekleidung, Turnkleidung*
- Sportschuhe 239, 262
- Ständegesellschaft 23, 39, 187
- Sterzing 154
- Stickmuster 40, 41
- Stiefel 172, 234, 254, 261
- Stoffdruck 41, 65–66, 157, 158, 213
- Storch, Ludwig 188
- Strauss, Levi & Company, Fa. 95, 97
- Strickkleidung 137, 140, 172, 192, 228, 253, 255, 260, s. auch *Bleyle, Pullover*
- Stuttgart 137
- Swann, June 233
- Synthetik 93, 94, 98

- Thieben, Emil, Fa. 216
 Thomson, Fa. 49
 Thurm, Martha 82
 Tirinanzi, Joseph 42
 Tirol 147–152, 252
 Tourismus 148, 165
 Tracht, Trachten 11–12, 27, 36, 55, 68, 75, 128, 150, 153–158, 187–193, 198, 236–237
 Trachtenfeste, -umzüge 12, 77, 78, 156, 166, 188
 Trachtenforschung 13
 Trachtensammlungen 12, 15, 76, 156
 Trachtenschuhe 236
 Traditionalismus 12, 15, 187, 205
 Trenck, Friedrich von der 177
 Trevira 207
 Turnkleidung 81–82, 247
 Turnüre 65, 245, 246
 Überschuhe 232, 261
 Uniform 28, 36, 68, 69–72, 127, 183, 184–185, 226, 246, 250, 256
 Unterfranken 42, 102, 258
 Unterhosen 102–104, 107–110, 248
 Unterwäsche s. *Busenformer, Hemd, Hemdhose, Korsett, Unterhosen*
 Venedig 42
 Verdugado 45
 Vettermann, Fa. 93
 Volkstracht s. *Tracht*
 Vorhemd 111, 249
 Wallis 77, 162, 236
 Wams 144–145, 252
 Weimar 160–161, 253
 Wentke 158
 Weltausstellungen 49, 67, 155, 157, 160, 215, 216
 Wertheim, Kaufhaus 112
 Weste 32, 39–42, 180, 244, 255
 Wien 214
 Wildfeuer, Elfi 151
 Winterhalter, Franz Xaver 132
 Würzburg 108, 171, 223, 259
 Yamamoto, Yohij 241
 Zedler, Johann Heinrich 24, 48
 Zeitschriften
 – Allgemeine Muster-Zeitung 48, 102
 – Der Bazar 213, 214
 – Blätter für Volksgesundheitspflege 110
 – Die Dame 84
 – Elegante Welt 120
 – Eulenspiegel 180
 – Europäische Modenzeitung für Herren-Garderobe 68
 – Illustrierte Frauen-Zeitung 104, 115, 150, 168, 215
 – Illustrierte Wäschezeitung 103, 111
 – Journal des Dames et des Modes 197
 – Journal des Luxus und der Moden 34, 41, 59, 62, 179, 234
 – La belle Assemblée 110
 – Spiegel 180
 – Vogue 98
 Zillertal 147
 Zlatá Koruna 108
 Zweispitz 219, 258
 Zylinder 180, 219–220, 224, 259

BILDNACHWEIS

— S. 208 Berlin, Kunstbibliothek, *Abb.* 213 — S. 55 Berlin, Kunstgewerbemuseum, *Abb.* 47 — S. 107 Český Krumlov (Krumau), Schloß, *Abb.* 99 — S. 76 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, *Abb.* 67 — S. 180 Hamburg, Altonaer Museum, *Abb.* 184 — S. 222 Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, *Abb.* 234 — S. 147 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, *Abb.* 145 — S. 109, 132, 134, 200, 214 Fotoarchiv Ellen Maas, Frankfurt a.M., *Abb.* 102, 126, 133, 204, 220 — S. 152 Privatbesitz, *Abb.* 153 — *Alle anderen Fotos Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Jürgen Musolf.*

I M P R E S S U M DIE SCHAUSAMMLUNGEN DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS, BD. 1

HERAUSGEBER: *Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*

Generaldirektor G. Ulrich Großmann

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN BIBLIOTHEK

*Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.*

ISBN 3-926982-90-x

KATALOG: *Jutta Zander-Seidel*

REDAKTION: *Christine Kupper, Manfred Knedlik*

GESTALTUNG, SATZ UND HERSTELLUNG: *fernkopie, Berlin, Elizabeth Roberts, Matthias Wittig*

DRUCK: *Jütte-Messedruck Leipzig GmbH, Leipzig*

SCHRIFT: *Scala* **PAPIER:** *Westminster 130 g/m², 1,2 faches Volumen*

KONZEPTION DER AUSSTELLUNG: *Jutta Zander-Seidel, Claudia Selheim*

RESTAURIERUNG, FIGURINEN, PRÄSENTATION: *Maria Ellinger, Ada Hinkel, Petra Kress, Sabine Martius, Klaudia Pontz und Bettina Zwirner unter Mitwirkung der Praktikantinnen Carola Berriola, Andrea Dirr, Institut für Kunsttechnik und Konservierung, Textilrestaurierung, sowie Mitarbeiter weiterer Abteilungen*

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR: *Jürgen Wolff, Claudia Zirra, Staatliches Hochbauamt Nürnberg I*

VERLAG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS, NÜRNBERG 2002





