

A close-up photograph of a historical garment, likely a sleeve or shoulder area, featuring intricate embroidery and a row of decorative buttons. The fabric is a light, textured material, possibly silk or cotton, with a pattern of small, dark, vertical lines. The buttons are small, round, and appear to be made of a dark material, possibly wood or metal, and are arranged in a neat row along the edge of the garment. The background is a solid, vibrant pink color.

# In Mode

Kleider und Bilder  
aus Renaissance und  
Frühbarock







# In Mode

Kleider und Bilder aus  
Renaissance und Frühbarock







# In Mode

Kleider und Bilder aus  
Renaissance und Frühbarock

Herausgegeben von Jutta Zander-Seidel

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg  
vom 3. Dezember 2015 bis 6. März 2016



## Autoren

	Anna C. Fridrich	IW	Ingrid Wambsganz
AKe	Anke Keller	JP	Johannes Pommeranz
AKr	Anja Kregeloh	JZS	Jutta Zander-Seidel
AS	Annemarie Stauffer		Kerstin Riepenhausen
BS	Birgit Schübel	LP	Laura Peters
DB	Dieter Bishop	MEG	Maria Ellinger-Gebhardt
DH	Deborah Heinrich	PK	Petra Kress
DHi	Dagmar Hirschfelder	RS	Ralf Schürer
FH	Frank Heydecke	SM	Sabine Martius
FMK	Frank Matthias Kammel	TE	Thomas Eser
	Gabriele Mentges		Verena Kühler
IS	Ilona Stein	YD	Yasmin Doosry



## Wir danken den Leihgebern für die großzügige Unterstützung der Ausstellung

Bremen, Bremer Dommuseum, Stiftung Bremer Dom e.V.  
Bremen, Landesarchäologie Bremen  
Detmold, Lippisches Landesmuseum Detmold  
Halle (Saale), Stiftung Moritzburg Halle (Saale) –  
Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt  
Hannover, Landesmuseum Hannover  
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Karlsruhe  
Köln, Kölnisches Stadtmuseum  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud  
London, The British Library  
London, Victoria and Albert Museum  
München, Bayerische Staatsbibliothek  
München, Bayerisches Nationalmuseum  
New York, The Metropolitan Museum of Art; Brooklyn  
Museum Costume Collection at  
The Metropolitan Museum of Art  
Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg,  
Kunstsammlungen  
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen  
Scheurl-Bibliothek und Archiv  
Stockholm, Livrustkammaren  
Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie  
Wien, Wien-Museum  
Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv  
der Zentralbibliothek Zürich

### sowie den Dauerleihgebern

Bundesrepublik Deutschland  
Freiherren von Loeffelholz  
Freiherrlich von Kressische Vorschickung, Kraftshof  
Freiherrlich von Scheurlsche Familienstiftung  
Friedrich von Praun'sche Familienstiftung  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
Stadt Nürnberg  
Stadtbibliothek Nürnberg  
und den Leihgebern, die nicht genannt werden wollen.

### Für finanzielle Unterstützung danken wir



K U L T U R  
S T I F T U N G · D E R  
L Ä N D E R



# Inhalt

- 8 Vorwort  
G. Ulrich Großmann

- 10 Die Lesbarkeit  
frühneuzeitlicher Kleidung  
Jutta Zander-Seidel

## Kleider-Schicksale

- 22 Original und Überlieferung  
Jutta Zander-Seidel
- 28 Historische Modenschauen  
Anja Kregeloh
- 32 Vom Künstleratelier ins Museum
- 37 Grabfunde
- 40 Original oder Konstrukt
- 44 Renaissance und Haute Couture

## Kleidung und Kulturgeschichte

- 50 Frühneuzeitliche Kleidung im Germanischen Nationalmuseum  
Anja Kregeloh
- 56 Die Kostümsammlung „in Mappen“
- 60 Entdeckung der Schriftquellen
- 63 Erste Sachzeugnisse und Geschichte der Sammlung

## Kleider und Bilder

- 68 Der gesellschaftliche Auftritt:  
Kleidung und Porträt  
Dagmar Hirschfelder
- 78 „Weiter Rock“: Festkleid der Frauen
- 84 Das Wams: Repräsentation und Schutz
- 104 Das gestrickte Kamisol:  
Pracht im Verborgenen
- 110 Manneszier: Die Hose
- 114 Mäntel: Vielfalt der Moden
- 126 Barett und Hut: Signale der neuen Zeit
- 134 „Gute Ordnung“ und Welterfahrung:  
Kleidung als Bildzeichen  
Jutta Zander-Seidel
- 140 Mühlsteinkragen – Zur Terminologie  
frühneuzeitlicher Halskrausen  
Anna C. Fridrich
- 144 Mode, Städte und Nationen:  
Die Trachtenbücher der Renaissance  
Gabriele Mentges
- 152 Die Halskrause
- 164 „Verkehrte Welt“
- 171 Wir und die Anderen



## **Kleideralltag**

- 184 **Überreste einer Bremer Schneiderwerkstatt des frühen 17. Jahrhunderts**  
Dieter Bischof
- 190 **Die Bremer Textilfunde**  
Annemarie Stauffer
- 192 **Kostümbilder im Alltag**
- 194 **Gestricke**
- 196 **Dekore**
- 199 **Verschlüsse**
- 202 **Gewebe**
- 206 **Zuschnitte**
- 208 **Das Schneiderhandwerk**  
Anke Keller
- 212 **Alltag und Repräsentation**
- 220 **Kleiderpflege**  
Anja Kregeloh
- 226 **Waschen und Bürsten**

## **Fokus Restaurierung**

- 234 **Zwei Wämser, zwei Schicksale**  
Maria Ellinger-Gebhardt
- 238 **Überreste einer glänzenden Pracht**  
Laura Peters
- 242 **Zur Sicherung von Posamentenknöpfen**  
Laura Peters

- 244 **Verarbeitungstechnische Merkmale an Kamisolen**  
Sabine Martius
- 248 **Mantelschnitte – nicht immer eine runde Sache**  
Maria Ellinger-Gebhardt
- 252 **Die ungemusterten Samte**  
Sabine Martius
- 256 **Die Form wahren: Einlagen und Polster**  
Petra Kress
- 260 **Umbetten archäologischer Samtfragmente**  
Kerstin Riepenhausen
- 262 **Die Präsentation der Wämser**  
Verena Kühler

## **Anhang**

- 268 **Materialangaben und Techniken**
- 286 **Literaturverzeichnis**
- 299 **Personenregister**
- 302 **Impressum**
- 304 **Bildnachweis**

# Vorwort

Zum ersten Mal in seiner über 160-jährigen Geschichte zeigt das Germanische Nationalmuseum eine große Sonderausstellung zum Thema Kleidung und Mode. Ausgangspunkt ist die eigene Sammlung zur Kleidung aus Renaissance und Frühbarock, die nicht allein zu den ältesten, sondern wegen der Vielfalt ihrer Objekte und herausragender Unikate zu den bedeutendsten ihrer Art zählt. Nur einzelne Kostüme waren bisher in anderen Zusammenhängen zu sehen, die meisten 1952, als das Museum sein 100-jähriges Bestehen feierte und mit der Ausstellung „Aufgang der Neuzeit“ ein alle Sammlungsbereiche umfassendes Panorama der Epoche präsentierte. Die wohl bekanntesten Stücke der Sammlung, die Praunsche Pilgerkleidung von 1571, sind in die Dauerausstellung integriert.

Die Ausstellung „In Mode“ macht sich die kleidungs- und kulturhistorische Erschließung der Sammlung zur Aufgabe und stellt zusammen mit dem vorliegenden Katalog einen weiteren Bereich aus dem Kernbestand des Germanischen Nationalmuseums zur Frühen Neuzeit vor. Alle Kleidungsstücke wurden wissenschaftlich neu bearbeitet, zum großen Teil erstmals restauriert und in Material und Technik analysiert, so dass sich für die Besucher das Erlebnis der über 400 Jahre alten Kostüme, Stoffe und Dekore mit Einblicken in die moderne Kleidungs-, Bild- und Restaurierungsforschung verbindet.

Die bis auf wenige spätere Zugänge zwischen 1859 und 1902 angelegte Sammlung dokumentiert damals wie heute die alle Lebensbereiche umfassende, kulturhistorische Ausrichtung des Germanischen Nationalmuseums. Gleichwohl unterscheiden sich die Fragen früherer Generationen an die Sammlung von heutigen Forschungsinteressen. In dem Maße, wie sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kleidung von der kunsthistorischen Hilfswissenschaft der „Kostümkunde“ emanzipierte, wurde der Blick frei für das der Kleidung eigene Potenzial zur Einordnung und Bewertung kultureller, politischer, wirtschaftlicher und ästhetischer Prozesse. Nach der Kleiderkultur des 18. bis 20. Jahrhunderts, die seit 2002 in der Dauerausstellung präsent ist, vermittelt die Ausstellung „In Mode“ vielfach fremd gewordene Bedeutungen und Botschaften der Kleidung des 16. und 17. Jahrhunderts.

Die „Kleider“ und „Bilder“, die sich in der Ausstellung ergänzen, aber auch Bild- und Lebenswirklichkeit voneinander abgrenzen, beleuchten überlieferungsbedingt vor allem die obergesellschaftliche Kleidungskultur. Demgegenüber bietet eine Auswahl von rund 30 archäologischen Textilfunden aus einer Bremer Schneiderwerkstatt des frühen 17. Jahrhunderts, die dank einer Kooperation mit der Landesarchäologie Bremen gezeigt werden kann, Einblick in die Kleidung breiterer städtisch-bürgerlicher Kreise. Den originalen Seidenwämsern und ihren gemalten Pendants stehen Überreste von Oberteilen aus einfachen Wollstoffen gegenüber. Zierformen, die im höfischen Kontext aus Gold- und Seidenborten



gefertigt waren, begegnen aus schlichten Wolltressen und bereichern das Wissen über die frühneuzeitliche Kleidung zumal im Hinblick auf die Alltagskultur.

Die Ausstellung ist wie immer das Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit, für die ich allen Beteiligten danke. Die Projektleitung lag bei der Leiterin der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums Jutta Zander-Seidel, die zugleich für das Ausstellungskonzept verantwortlich zeichnet und der ich an dieser Stelle besonders herzlich danken möchte. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin war Anja Kregeloh von Anfang an eingebunden und hat an Konzeption und Realisierung wesentlichen Anteil. An der Auswahl der Porträts wirkte Dagmar Hirschfelder mit. Die restauratorische Betreuung lag wie immer in den Händen der zuständigen Fachabteilungen des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung, wobei insbesondere die Textilrestaurierung bis an die Grenzen der Belastbarkeit gefordert war. Mein besonderer Dank gilt daher den Textilrestauratorinnen Maria Ellinger-Gebhardt, Petra Kress und Sabine Martius sowie den Praktikantinnen und Hilfskräften, die sie tatkräftig unterstützten. Die Förderung des Projekts durch die Ernst von Siemens Kunststiftung ermöglichte es, das hauseigene Team durch die Textilrestauratorin Laura Peters zu verstärken, die nicht minder zur Bewältigung des enormen Pensums beitrug. Die Ausführung der Figurinen übernahm die Restauratorinnen-Partnerschaft Beier, Freund und Kühler, Köln, wobei wir das hervorragende Ergebnis vor allem Verena Kühler verdanken. Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen verfassten Beiträge für den Ausstellungskatalog. Als externe Autoren konnten Gabriele Mentges, Universität Dortmund, Annemarie Stauffer, Fachhochschule Köln, sowie Dieter Bischof, Landesarchäologie Bremen, gewonnen werden. Mein Dank gilt ferner dem Technischen Büro mit seinen Handwerksabteilungen, dem Fotoatelier, dem Registrarbüro, den Referaten für Marketing- und Presse sowie dem Verlag des Germanischen Nationalmuseums und hier vor allem Christine Kupper für ihren Einsatz bei der Realisierung der Begleitpublikation. Jessica Mack-Andrick und Regina Rudebusch vom Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrum sind Konzeption und Organisation der Ausstellungsvermittlung durch Führungen und Beiprogramm zu verdanken, für das unter anderem der Jugendclub des Staatstheaters Nürnberg und die Hochschule Hof, Lehrstuhl Textildesign, gewonnen werden konnten. Mit der architektonischen Umsetzung der Ausstellung war das Büro „neo.studio neumann schneider architekten“ in Berlin betraut, die Kataloggestaltung lag bei „Fine German Design“, Frankfurt am Main.

Wenngleich die eigene Kostümsammlung den Kern der Ausstellung bildet, danken wir vielen Museen und Sammlungen, die das Projekt mit wertvollen Leihgaben unterstützten und damit die Realisierung des Ausstellungskonzepts erst ermöglichten. Mein Dank gilt ferner der Ernst von Siemens Kunststiftung, der Kulturstiftung der Länder sowie der Rudolf Wöhr AG und der Stiftung „Wöhr for kids“, ohne deren Förderung die Restaurierung der Kostüme, der Ausstellungskatalog sowie das Begleitprogramm nur mit empfindlichen Abstrichen hätten umgesetzt werden können. Alle Genannten haben entscheidend dazu beigetragen, dass das Germanische Nationalmuseum seinen bisher vor allem der Fachwelt bekannten, einzigartigen Bestand frühneuzeitlicher Kleidung erstmals in dieser Breite vorstellen kann. Wir freuen uns daher auf viele interessierte Besucher.

G. Ulrich Großmann

# Die Lesbarkeit frühneuzeitlicher Kleidung

Jutta Zander-Seidel

**A**lles schon mal dagewesen? Man könnte meinen ja, wenn man einer „destroyed Jeans“ unserer Tage „zerhackte“ und „zerschnittene“ Stoffe gegenüberstellt, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert Mode waren. Auch damals erzeugten Schnitte und Risse Muster, die auf der partiellen Zerstörung intakter Gewebe basierten. Man setzte auf das Wechselspiel von Drunter und Drüber, wenngleich statt nackter Haut weitere Stofflagen oder das Hemd aus den Schlitzten hervorblitzten. Und selbst die Wahrnehmung der Schnitte und Löcher zeigt Gemeinsamkeiten, indem sie des einen Stolz und Statussymbol, des andern Ärgernis waren (Abb. 1 – 3).

Trotz solcher Parallelen ist beim Vergleich der frühneuzeitlichen Kleidungskultur mit der Mode des 20. und 21. Jahrhunderts Vorsicht geboten. Als „soziales Totalphänomen“<sup>1</sup> sind und waren Kleidung und Mode niemals nur äußere Form, sondern Ausdruck gesellschaftlicher, ökonomischer, anthropologischer, psychologischer, ästhetischer und kommunikativer Prozesse. Ihre Analyse offenbart die Andersartigkeit des heutigen gegenüber dem vormodernen Kleidungsverhalten und ist Voraussetzung jeder Bewertung. Schon die Herstellung, die den Schneidern allein auf Bestellung der Kunden erlaubt war, schränkte in vor-konfektioneller Zeit die Verfügbarkeit von Kleidung und damit die Erwerbsmöglichkeiten entscheidend ein. Dazu kam der generell hohe materielle Wert, den Kleidung und die dazu erforderlichen Materialien darstellten. Dies führte einerseits dazu, dass selbst in wohlhabenden Kreisen Samtbesätze, Knöpfe und Pelzfutter von abgetragenen Kleidungsstücken abgetrennt und wieder verwendet wurden. Die unteren Stände waren dagegen häufig darauf angewiesen, ihre Kleidung auf Altkleidermärkten zu erwerben, sie mussten auf Erbschaften und Geschenke hoffen, und sogar der Diebstahl von



1 Destroyed Jeans, anonyme Fotografie aus dem Internet, 2015



2 „Zerhackte“ Seide, um 1580, Detail Kat. 39

Kleidung war eine Praxis der Bedarfsdeckung. Schließlich machte eine für alle Schichten verpflichtende Kleidergesetzgebung den Zugang zu bestimmten Materialien, Farben und Kleidungsstücken vom gesellschaftlichen Rang der Träger abhängig, so dass Anlässe und Konventionen, Stand und Vermögen das Kleidungsverhalten weit mehr bestimmten als persönliche Vorlieben.

Auch die geschlitzte Kleidung war daher kein Angebot, dessen sich jeder nach Belieben hätte bedienen können. Die „zerhackten“ Muster waren einerseits Zeichen sozialer Distinktion, da ihre Fertigung anspruchsvoll war und die Kosten für ein Kleidungsstück in die Höhe trieben. Gleichzeitig standen zumal „zerschnittene Bloderhosen“ als „unzimbliche“, „unflätige“ oder „schändliche“ Tracht bei den städtischen und landesherrlichen Obrigkeiten in der Kritik, da sie den sozialen, religiösen und moralischen Normen widersprachen.<sup>2</sup> Je länger und wilder die Schlitzte, desto mehr galten sie einer christlich motivierten Mode-

kritik als Teufelswerk. Streitschriften mit entsprechender Polemik begleiteten die Zeitmode bis zu ihrem Versiegen am Ende des 16. Jahrhunderts. Bereits 1529 hatte ein Basler Reformationsmandat die Besitzer geschlitzter Kleidung aufgefordert, die Schnitte in Hosen und Wamsern zuzunähen oder sich von den inkriminierten Kleidungsstücken zu trennen.<sup>3</sup> Zudem wurden ökonomische Motive ins Feld geführt, indem man die Zerstörung der Stoffe an sich und üppige Füll- und Unterlegstoffe als Materialverschwendung tadelte.

Eine Ausstellung zur Kleidungskultur der Frühen Neuzeit kann überlieferungsbedingt nur eine Annäherung an die damaligen Verhältnisse erreichen. Sachzeugnisse sind auf den historischen Bestand hin gesehen lediglich in einer verschwindend geringen Zahl erhalten. Überdies repräsentieren sie fast ausschließlich die Garderoben der gesellschaftlichen Spitzen. Aber auch diese Kleidungsstücke bleiben stumm oder können zu falschen Schlüssen führen, wenn nicht Bild- und Schriftzeugnisse hinzukommen, die ursprüngliche Funktionen erschließen und historische Kontexte rekonstruieren. Der Notwendigkeit, die Realien selbst hinsichtlich späterer Veränderungen und Manipulationen zu befragen und



3 Wamsärmel, in Stege und Schlitzte aufgelöst, um 1645, Detail Kat. 50



damit ihren Quellenwert auszuloten, trägt die Ausstellung mit der einführenden Sektion „Kleider-Schicksale“ Rechnung. Als Ganzes verfolgt sie das Ziel, mit ihren aus der Zusammenschau unterschiedlicher Quellen gewonnenen Resultaten ein Vokabular zur Verfügung zu stellen, das die Kleidung der Frühen Neuzeit für heutige Betrachter wieder lesbar macht.

## Kleider und Bilder

Kleidung trug in der Ständegesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts entscheidend dazu bei, den Platz eines Menschen im sozialen Gefüge zu definieren und sichtbar zu machen. Über die Kleidung teilten sich Geschlecht, Alter und Standeszugehörigkeiten mit. Den Gebrauch regelten städtische und landesherrliche Gesetze, „damit man ein yedes nach seinem stannt erkennen mög“.<sup>4</sup> Dass dies oft genug bereits durch die Macht der Verhältnisse gegeben war, zeigt das Beispiel Straßburger Bettelkinder von 1532, die wegen ihrer ärmlichen, sozial stigmatisierenden Kleidung in bürgerlichen Haushalten keine Anstellung fanden: „und ob sie schon einen dienst finden, so sind sie nit bekleidet dernocho, das eines burgers frau ir ließ ein solchen äschengründel nachgon“.<sup>5</sup> Am anderen Ende der sozialen Hierarchie machte der Mantel den „Herrn“ gegenüber dem nur mit Wams und Hose bekleideten „Mann“ (Abb. 4); das mehrteilige, stoffreiche Kleid unterschied die vornehme „Frau“ von den einfachen „Weibern“ in Rock und Oberteil (Kat. 33).



4 „Mann“ in Wams und Hose, „Herr“ im Mantel, Kupferstich aus dem ABC-Buch für Kinder: Neu erfundener Lustweg zu allerley schönen Künsten und Wissenschaften. Nürnberg 1700

Aber nicht nur mit der realen Kleidung verbanden sich vielfältige Botschaften, die den Zeitgenossen vertraut waren. Auch als Bildzeichen war sie Teil eines differenzierten visuellen Instrumentariums zur Interpretation der Welt, das in vielfältiger Weise zum Einsatz kam. Ihrem Titel gemäß fokussiert die Ausstellung insbesondere die Codes von „Kleidern“ und „Bildern“, die im Gegensatz zur traditionellen Zusammenführung beider Medien in ihrem aufeinander bezogenen, jedoch autonomem Quellen- und Stellenwert dargelegt werden. Seit den Anfängen der Kostümgeschichte im 19. Jahrhundert diente die auf Kunstwerken dargestellte Kleidung als Ersatz nicht (mehr) vorhandener Sachzeugnisse,<sup>6</sup> und auch im Museum war die Verbindung histo-

rischer Kostüme und Bildnisse seit je her populär. 1905, als die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums im „Saal der deutschen Standesherrn“ eine repräsentative Neuaufstellung erfuhr, sollten die „an den Treppenwänden des Augustinerbaues ausgestellten Gemälde [...] die Geschichte der Tracht illustrieren.“<sup>7</sup> Und beim Umzug der Sammlung 1924 in den großen Oberlichtsaal im damaligen Friedrich-Wilhelm-Bau waren wiederum „neben und über den Schränken Kostümbilder angebracht, welche die in der Folge der originalen Trachten bestehenden Lücken ohne weiteres schließen“ (Abb. 5).<sup>8</sup>



5 Ausstellungssaal der Kostümsammlung im Germanischen Nationalmuseum, Fotografie, 1924

Dies leisteten die hoch über den Vitrinen hängenden Porträts jedoch nur auf einer methodisch extrem dünnen Basis. „Kleider“ und „Bilder“, die einander ergänzen sollten, stammten bestenfalls aus dem gleichen Jahrhundert. Die Zusammenführung von realer und gemalter Kleidung blieb rein illustrativ, da die für die Analyse zentrale Frage nach dem Verhältnis von Lebens- und Bildwirklichkeit weder ein Parameter der „Kostümkunde“ noch der damaligen Kunstgeschichte war. Beide Disziplinen standen unter dem Primat der Stil- und Formgeschichte, seit der kulturhistorische Blick auf die Kleidung obsolet und die Geschichte der Kleidung zur „Kunstgeschichte der Tracht“ geworden war.<sup>9</sup> Die Kostümkunde verstand sich als Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte, die ihre Grundlagen weitgehend anhand von Gemälden und Grafiken gewann, und die per se zu Originalen erklärten Sachzeugnisse wurden ebenfalls vor allem stilistisch gewürdigt.

In dem Maße, wie sich der wissenschaftliche Blick auf die Kleidung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vom Diktat der Stilgeschichte befreite, gewannen vestimentäre Bildsprachen, Codes und Symbole an Bedeutung. Ihre Rekonstruktion gehört hinsichtlich der materiellen wie der bildkünstlerischen Überlieferung zu den zentralen Aufgaben moderner Kleidungsforschung, die dafür auch von anderen Disziplinen profitierte. So war es der französische Philosoph Roland Barthes, der im Rahmen seiner kultursemiotischen Forschungen als erster zwischen „abgebildeter“, „geschriebener“ und „realer“ Kleidung unterschied. Am Beispiel einer Modezeitschrift definierte er die Fotografie eines Kleides als

dessen ikonische, seine Beschreibung als verbale und das Kleid selbst als technologische Struktur, letztere ablesbar an den „Spuren der einzelnen Fertigungsschritte“.<sup>10</sup> Auf die historische Kleidungsforschung übertragen, entsprechen den drei Strukturen Bild-, Text- und Sachquellen, die auf nachprüfbar Fakten und Wechselwirkungen zu befragen sind. Bei den Sachquellen bilden dafür Materialien, Zuschnitte und Technologien die Erkenntnisbasis. Die Befragung bildkünstlerischer Zeugnisse, archivalischer und literarischer Dokumente erfolgt im Rahmen der für das jeweilige Fach entwickelten Methodik.

In jüngerer Zeit erkennen vor allem Vertreter der Kunstwissenschaft in der gemalten Kleidung ein bislang zu wenig genutztes Werkzeug der Bildanalyse. Für Emilie Gordonker, die in ihrer Untersuchung zur Porträtmalerei van Dycks besonders die Rolle der Kleidung fokussiert, bietet das Verständnis des Kostüms und besonders der Art und Weise, wie ein Künstler Kleidung darstellt und manipuliert, „a unique set of tools“ für Untersuchungen zu Maler und Werk.<sup>11</sup> Die Dissertation von Marieke de Winkel über die Kleidung bei Rembrandt ist ein eindrucksvolles Plädoyer, die gemalte Kleidung vermehrt gleichermaßen für die Bildanalyse und die historische Kleidungsforschung zu nutzen, während Philipp Zitzlsperger dem Kostüm eine Schlüsselstellung für die „richtige“ Lesart eines Kunstwerks zuerkennt, um nachdrücklich eine Stärkung der „Kleiderkunde“ als Methode der Kunstgeschichte einzufordern.<sup>12</sup> In der Ausstellung machen besonders die Werke der frühneuzeitlichen Bildniskunst die hohen und höchsten Ansprüche deutlich, die sich neben dem tatsächlichen Kleidungsaufwand mit der gemalten Kleidung verbanden. Die Lesbarkeit der Bildnisse aber steht und fällt mit dem Wissen um die historische Bedeutung der dargestellten Kleidungsstücke, Stoffe und Schmuckstücke. Sie wurden vom Maler nicht „fotografisch“ abgebildet, sondern die Realität interpretierend bis verfremdend, zur Inszenierung von Persönlichkeit und Status des Auftraggebers eingesetzt.<sup>13</sup>

Beispielhaft für weitere Bildgattungen, die textile und kleidungsbezogene Ikonografien zur Vermittlung ihrer Inhalte nutzten, stehen Trachtenbücher und illustrierte Flugblätter. Das Nebeneinander der unterschiedlichen Medien, in denen kontextabhängig dasselbe Kleidungsstück oder modische Accessoire völlig unterschiedliche Bewertungen erfahren konnte, führt die ambivalente Wahrnehmung der Kleidung als Bildzeichen an konkreten Beispielen vor Augen.

## Nationalstile und europäische Mode

Seit Beginn des 16. Jahrhunderts nahmen in Chroniken, Traktaten und Kleiderordnungen die Klagen zu, ausländische Moden verdrängten die heimischen Sitten;<sup>14</sup> tatsächlich verbanden sich mit bestimmten Kleidungsarten zunehmend Nationalbezeichnungen. Erasmus von Rotterdam schenkte Albrecht Dürer auf seiner Reise in die Niederlande 1520 ein „spanioleinsmentelle“;<sup>15</sup> auch der Augsburger Matthäus Schwarz präsentierte sich in seinem die eigene Kleidung von 1519 bis 1560 reflektierenden „Kleidungsbüchlein“ am 2. November 1524 „auf hispanisch“ gekleidet.<sup>16</sup> 1528 tadelte Baldassare Castiglione in seinem „Libro del Cortegiano“ italienische Höflinge, die französische, spanische, deutsche und türkische Kleidungsformen übernahmen.<sup>17</sup> Für den Luzerner Apotheker und Stadtschreiber Renward Cysat wurde „welscher Falsch“ zum verschwenderischen Gegenpol heimischer Schlichtheit.<sup>18</sup>

Als Beispiel für die Besitzerin einer wahrhaft europäischen Garderobe kann Königin Elizabeth I. von England gelten. Seit 1554 verzeichneten die königlichen Inventare französische, spanische, italienische, flämische, holländische und polnische Kleider, die jedoch in ihren Nationalstilen nur bedingt rekonstruierbar sind. Die Verwirrung perfekt machen „a frenche Gowne with a longe traine [...] and great pendaunte slevis of the spanishe facion“ (1576),<sup>19</sup> „a frenche Gowne of blak vellat with double bodies of the Italion fation“ (1568),<sup>20</sup> „A flaunders gowne of black Wrought Vellatt with A Frenche sleve“ (1570),<sup>21</sup> und „a Dou[t]che Gowne of blak vellat with spanyshe slevis with white taphata“ (1569).<sup>22</sup> Ein Kleid aus schwarzem Samt in „polony fation“ wurde 1568 vom Hofschneider geändert und länger gemacht.<sup>23</sup> Neben Formen und Stilen bezeugen die verwendeten Materialien gleichfalls europäische Dimensionen, wenn eine „spanische“ Halskrause aus feinstem holländischem Leinen unter Verwendung italienischer und flämischer Spitzen gefertigt wurde. Dass die Zuordnung der einzelnen Nationalstile jedoch sogar für Zeitgenossen mitunter schwierig war, wird deutlich, wenn 1611 der Venezianer Marc Antonio Correr seine Regierung davon in Kenntnis setzte, dass der englische Prinz Henry seine französische Modekleidung zugunsten der italienischen abgelegt habe, während der spanische Botschafter dies als einen Wechsel zur spanischen Mode kommentierte.<sup>24</sup> Derartige Berichte waren freilich nicht frei von politischen Motiven, wie das Beispiel des Herzogs von Modena Francesco I. d'Este zeigt, der bei Verhandlungen mit französischen und spanischen Bündnispartnern seine Kleidung bewusst anpasste und zwischen französischem Spitzenkragen und spanischer Halskrause wechselte.<sup>25</sup>

Die Schwierigkeit, den nationalen Benennungen aus heutiger Warte konkrete Kleidungsformen zuzuordnen, wird vor diesem Hintergrund evident. Auch wenn dies nur im Einzelfall gelingen mag, kennzeichnet die real sowie in Wort und Bild nachweisbare Durchdringung landesspezifischer Moden das 16. und 17. Jahrhundert als Epoche, deren – nicht nur vestimentäre – Ausstattungskultur eine starke europäische Komponente besaß.

## Frau oder Mann?

Während beim Blick auf ein frühneuzeitliches Porträt in der Regel kein Zweifel besteht, ob wir eine Frau oder einen Mann vor uns haben, und sich somit die Frage nach der Zuweisung der dargestellten Kleidung an das eine oder andere Geschlecht gar nicht erst stellt, wird bei den im Museum isolierten Sachzeugnissen selbst eine so grundsätzliche Kategorisierung mitunter zum Problem. Wurde ein Oberteil, bei dem der zugehörige Rock oder die zugehörige Hose fehlen, vor über 400 Jahren von einer Frau oder von einem Mann getragen? Gehörte ein Ärmel oder ein Ärmelpaar zu einem Frauen- oder Männerwams? Und wie steht es mit Hüten, Krägen, gestrickten Kamisoln oder Mänteln, die real und erst recht in ihrer überlieferungsbedingten Vereinzelung geschlechtsspezifische Merkmale vermissen lassen? Unter dem Leitmotiv der Lesbarkeit von Kleidung subsumiert die Ausstellung auch diese Fragen, die nicht nur im Nachhinein für Museumskuratoren von Bedeutung sind, sondern zudem den Cross-Gender-Diskursen der Frühen Neuzeit eine dezidiert objektbezogene Komponente hinzufügen.





6 Hausmagd beim Bäcker, Miniatur aus dem Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, 1567. Nürnberg, Stadtbibliothek, Sign. Amb. 317b.2°, fol. 23r

Nicht zufällig wurden mehrere in der Ausstellung gezeigte Kleidungsstücke im Laufe ihrer Forschungsgeschichte abwechselnd der Frauen- oder der Männerkleidung zugeordnet (Kat. 1, 48, 82). Mit Stehkragen, flacher Brust und eng besetzter Knopfleiste besaß das Wams einen auffällig maskulinen Charakter. Getragen wurden die Obertheile von beiden Geschlechtern mit Ärmelstulpen, großen Leinen- oder Spitzenkrägen, bisweilen auch von Frauen mit einem hohen, traditionell der Männerkleidung assoziiertem Hut, so dass erst das Gesamtbild mit Rock oder Hose eine eindeutige Gender-Ausrichtung bewirkte. Während im Porträt weder Wams noch Hut die ständische Repräsentation der Dargestellten schmälerten, nahm die Modekritik beides zum Anlass, ihre weiblichen Träger der Überschreitung angestammter Geschlechterrollen und damit dem Angriff auf die gottgewollte Ordnung zu bezichtigen (Kat. 85 – 90).

Als weiterer Faktor, der im Museum die Geschlechterzuweisung frühneuzeitlicher Kleidung erschwert, erweist sich mitunter deren Größe. Als das Germanische Nationalmuseum 1874 ein grünes Seidenwams mit Schlitzmuster erwarb (Kat. 35), bezeichneten es die damals Verantwortlichen laut Inventarbuch als „seidene Pagenjacke“. Dies geschah zweifellos wegen

der auffällig kleinen Abmessungen des Oberteils, für das man einen ausgewachsenen Mann als Besitzer ausschloss. Allein im Hinblick auf die Größe aber wäre grundsätzlich ebenso ein junges Mädchen als Trägerin denkbar, wie etwa das auf einer 1567 datierten Zeichnung im Mendelschen Zwölfbrüderbuch dargestellte, das beim Bäcker Brot holt – selbst wenn im konkreten Fall der „Pagenjacke“ die aufwendig geschlitzte Seide gegen einen Gebrauch des Wamses im Milieu der Dienstboten spricht (Abb. 6). Ebenfalls die Größe dürfte den Ausschlag gegeben haben, einen rotseidenen, bestickten Mantel als „angeblich das Mäntelchen eines Ansbacher Hofnarren“ einzuordnen (Kat. 61). Zwar statteten Fürsten ihre Hofnarren vielfach mit reichen, in der Pracht den eigenen nahekommenen Gewändern aus,<sup>26</sup> jedoch hätte der halbkreisförmig geschnittene Umhang mit einer Länge von 51 cm und einem Durchmesser von 118 cm durchaus einem zierlichen Mann, einer Frau oder einem Jüngling gepasst. Kurze, kaum über die Taille reichende Mäntel waren modern, auch wenn sie als Modetorheit verpönt waren.<sup>27</sup> Und selbst die Stickereien geben keinen Hinweis auf eine Trägerin oder einen Träger, nachdem Schmuckfreudigkeit die Oberschichtlichen Gewänder beider Geschlechter auszeichnete. So wird es zunächst offen bleiben müssen, wem das Mäntelchen ehemals wirklich gehörte, zumal weder die Notiz der Zuschreibung an einen Ansbacher Hofnarren erhalten ist, noch der wohl um 1870 erfolgte Zugang zeitgleich dokumentiert wurde.



7 Bildnis des Humanisten Christoph Scheurl, Lucas Cranach d.Ä., 1509. GNM, Gm 2332, Leihgabe der Freiherrlich von Scheurl'schen Familienstiftung

## Nutzerperspektiven

Eine für die Erschließung frühneuzeitlicher Kleidung noch zu wenig genutzte Quellen-  
gruppe sind Dokumente, in denen Trägerinnen und Träger Angaben zum individuellen  
Gebrauch ihrer Garderoben machen. Diese Daten fügen dem heute naturgemäß von außen  
auf das historische Kleiderregime gerichteten Blick subjektive, zeitgenössische Innensich-  
ten hinzu, die neue Perspektiven auf die vestimentäre Ausstattungskultur ermöglichen.

Es ist vor allem das maßgeblich durch die Porträtmalerei überlieferte Bild einer jederzeit  
verfügbaren Oberschichtenkleidung in Samt und Seide, das durch Äußerungen zur eigenen

Kleidung Korrekturen erfährt. Auf der einen Seite bestätigen Kleiderinventare wie das des Augsburger Handelsherrn Octavian Secundus Fugger von 1600 mit allein 85 repräsentativen Überröcken, 29 Hosen, 27 Mänteln und 85 Kopfbedeckungen unterschiedlichster Materialien und Moden das gefestigte Bild.<sup>28</sup> Auf der anderen Seite sind es Äußerungen wie die des Juristen, Professors der Universität Wittenberg und Beraters des Nürnberger Rates Dr. Christoph Scheurl, die den anhand der Bildnisse gewonnenen Eindruck relativieren. Während uns der berühmte Humanist auf dem Porträt Lucas Cranachs d.Ä. von 1509 standesgemäß in pelzgefüttertem Damastrock und Goldhaube entgegentritt (Abb. 7), verzeichnete Christoph Scheurl 1537 in seinem akribisch geführten Haushaltsbuch (Kat. 27) nicht nur die Anfertigung eines neuen pelzgefütterten Rocks aus schwarzem Wolltuch und Marderfellen, sondern setzte am Ende kommentierend hinzu: „Also das ich itzun hinfüro zwen gut marderen rock hab, das bis in das 56 Jar meins alters nit besehn ist.“<sup>29</sup>

Auch über Tragedauer und Weiterverwendung einzelner Kleidungsstücke geben vergleichbare Dokumente Aufschluss. Am 11. November 1514 vermerkte der Nürnberger Patrizier Anton Tucher in seinem Haushaltsbuch, dass er zu diesem Zeitpunkt einen ungefütterten braunen Rock vier Jahre lang getragen habe und er ihn daher nun seinem Mühlenverwalter überlasse.<sup>30</sup> Als Christoph Scheurls gleichnamiger Sohn 1579 das Haushaltsbuch seines 1542 verstorbenen Vaters rückwirkend ab 1543 weiter führte und für das Jahr 1562 die Neuanfertigung eines gefütterten Ehrrocks vermerkte, fügte er im Abstand von nunmehr 17 Jahren hinzu: „den trag Ich noch“.<sup>31</sup> Die sehr persönliche Wertschätzung eines Kleidungsstücks dagegen klingt an, wenn Christoph Scheurl den Eintrag über eine neue schwarze Schaub mit Pelzfutter von 1568 – und somit wiederum im Abstand von mehr als zehn Jahren – mit dem Zusatz versah, „di ich gern trag.“<sup>32</sup>

Einen sparsamen Umgang mit den textilen Ressourcen selbst in besten Kreisen überliefern Schneiderrechnungen (Kat. 28). Liegt es noch nahe, dass für heranwachsende Töchter immer wieder Röcke länger und Oberteile weiter gemacht wurden, erstaunt es schon mehr, dass von 20 Wämsern, die der Schneider Karl Busereuth zwischen 1590 und 1592 für Andreas Schmidtmayer von Schwarzenbruck in Rechnung stellte, nur fünf Neuanfertigungen waren und es sich bei allen anderen um Umarbeitungen und Reparaturen handelte. Bei 21 im gleichen Zeitraum verrechneten Hosen stehen nur sechs neuen 16 zum Teil modisch umgearbeitete Beinkleider gegenüber.<sup>33</sup> Und selbst fürstliche Kleidungsgeschenke wurden nicht notwendigerweise unversehrt in Ehren gehalten, wie erneut das Scheurl'sche Haushaltsbuch für einen mit Marderpelz gefütterten Damastrock überliefert, den Herzog Georg der Bärtige von Sachsen Christoph Scheurl 1537 aus dem Besitz seines im gleichen Jahr verstorbenen Sohnes Johann schenkte. Aus dem Damast ließ sich Scheurl ein Wams und einen „seyon“, also einen über dem Wams zu tragenden Rock, schneiden; den Marderpelz verwendete er zum Füttern einer neuen Schaub.<sup>34</sup>

Weitere Einblicke in das frühneuzeitliche Kleidungsverhalten gewähren private Briefe, die auffällig oft das Thema Kleidung berühren. In einem Brief der österreichischen Adligen Anna von Schaunberg an ihren Ehemann Erasmus von Starhemberg betreffen sie etwa das Verhältnis von Wahlfreiheit und Konvention, wenn Anna 1536 im Vorfeld der Hochzeit ihrer Nichte Elisabeth von Starhemberg, dem Mündel ihres Gatten, mit diesem diskutiert, ob die Braut zum roten Samtrock ein schwarzes oder ein rotes Barett tragen solle.<sup>35</sup> 1591 berichtete die Nürnbergerin Magdalena Paumgartner ihrem geschäftlich in Lucca weilenden

den Ehemann begeistert von „nagelneien“ Anzügen aus gelben und weißen Atlashosen und -wämsern, die sie soeben auf einer patrizischen Hochzeit bewundern konnte. Abschließend kommentierte sie die neuartigen Kleider des Bräutigams und seiner Freunde mit dem Worten „Ist also die alte welt wider ney worn“ und bezeugt damit ungeachtet aller obrigkeitlichen Modekritik ein positiv empfundenes, von Wechsel und Innovation lebendes „Modebewusstsein“.<sup>36</sup>

- 1 René König übernimmt in seiner grundlegenden Modeanalyse „Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess“. München, Wien 1985 (S. 7) die Formulierung des französischen Soziologen Marcel Mauss zur Kennzeichnung der gesamtgesellschaftlichen Bezüge modischer Phänomene.
- 2 Zahlreiche Belege u.a. bei Zander-Seidel 1987, S. 54 – 56. – Huntebrinker 2010.
- 3 Simon-Muscheid 2004, S. 332.
- 4 Ratsverlass vom 10. Januar 1560 zur Novellierung der Nürnberger Kleiderordnung 1560, Staatsarchiv Nürnberg, Nr. 1178, fol. 10r, zit. nach Zander-Seidel 1990, S. 290. – Grundlegend zur frühneuzeitlichen Kleidergesetzgebung u.a.: Eisenbarth 1962. – Bulst 1988. – Dinges 1993. – Bulst 1993. – Zander-Seidel 1993. – Stolleis 2000. – Simon-Muscheid 2010.
- 5 Simon-Muscheid 2004, S. 164.
- 6 Vgl. das Kapitel „Kleidung und Kulturgeschichte“ in diesem Band.
- 7 GNM Wegweiser 1905, S. 139. – Zur Geschichte der Kostümsammlung des GNM Zander-Seidel 1998. – Zander-Seidel 2005.
- 8 GNM Führer 1924/25, S. 163.
- 9 Fries 1926, S. 3.
- 10 Barthes 1985, S. 13 – 15.
- 11 Gordenker 2001, S. 3.
- 12 Winkel 2006. – Zitzlsperger 2006. – Zitzlsperger 2008.
- 13 Dazu auch Ribeiro 2005, S. 32.
- 14 Simon-Muscheid 2004, S. 332 – 334.
- 15 Rupprich 1956, S. 152.
- 16 Fink 1963, S. 140.
- 17 Zit. nach Rublack 2010, S. 125.
- 18 Simon-Muscheid 2004, S. 334.
- 19 Arnold 1988, S. 114.
- 20 Arnold 1988, S. 128.
- 21 Arnold 1988, S. 135.
- 22 Arnold 1988, S. 135/136.
- 23 Arnold 1988, S. 137.
- 24 Ribeiro 2005, S. 27.
- 25 Zitzlsperger 2008, S. 125 – 126.
- 26 Lever 1992, S. 53 – 54.
- 27 „They have clokes [...] short, scarsely reaching to gyrdlestead or waist“ (Philipp Stubbes: *The Anatomie of Abuses*, 1583, zit. nach Arnold 1985, S. 35.
- 28 Stolleis 1981, S. 121 – 130.
- 29 Dr. Christoph Scheurl Schul- und Rechnungsbuch/ Christoph III Familienbuch 1543 – 1592, Scheurl-Bibliothek, Cod. 275/337, fol. 159r. – Zander-Seidel 1990, S. 380.
- 30 Zander-Seidel 1990, S. 165.
- 31 Scheurl-Buch (wie Anm. 29), Cod. 275 / 337, fol. 273v. – Zander-Seidel 1990, S. 380.
- 32 Scheurl-Buch (wie Anm. 29), Cod. 275 / 337, fol. 278r. – Zander-Seidel 1990, S. 380.
- 33 XVI, 42 – 43 Rechnungen für Bekleidung, Hauswirtschaft und Handwerker, Schmidmayr zu Schwarzenbruck 1591 – 1610, Scheurl-Archiv.
- 34 Scheurl-Buch (wie Anm. 29), Cod. 275/337, fol. 156r. – Zander-Seidel 1990, S. 41.
- 35 Bastl 2000, S. 258.
- 36 Zander-Seidel 1990, S. 189.







The image shows a close-up of a dark, textured fabric, possibly a book cover or a piece of clothing. The fabric has a complex, swirling pattern that resembles a paisley or floral design. A vertical seam or fold is visible on the left side, with some lighter-colored material underneath. The overall appearance is aged and worn, with some fraying and discoloration.

*Kleider-  
Schicksale*



# Original und Überlieferung

Jutta Zander-Seidel

Die Frage nach der historischen Authentizität gewinnt zunehmende Bedeutung für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem kulturellen Erbe. Sie richtet sich an Dinge ebenso wie an Praktiken, Befindlichkeiten und Traditionen. Das breite Spektrum, innerhalb dessen eine Bewertung erfolgt, bewegt sich zwischen „Fund“ und „Erfindung“,<sup>1</sup> echt und falsch, Original und Konstrukt. Auch die Kleidungsforschung richtet den Blick verstärkt auf die von unterschiedlichen Faktoren geprägte Überlieferung ihrer Objekte und trägt damit der Tatsache Rechnung, dass der aktuell sichtbare Zustand eines historischen Gewandes keineswegs dessen ursprünglicher sein muss.<sup>2</sup> Ob ein Kleidungsstück die Jahrhunderte unangetastet überdauert hat oder ob es – und wenn ja, wann – verändert und späteren Trägern angepasst wurde, ist für dessen Aussage ebenso entscheidend wie die Einschätzung von Alterungsspuren, Reparaturen oder das Erkennen vorsätzlicher Manipulationen. Zum Auftakt lenkt die Ausstellung daher den Blick auf unterschiedliche Wege der Überlieferung frühneuzeitlicher Kleidung und verdeutlicht an konkreten „Kleider-Schicksalen“ den Anteil der Geschichte am Zeugniswert der Realien.



1 Zwei „Pagen“ mit den Wämsern Kat. 46 und Kat. 13 in der Kartäuserkirche im GNM, Fotografie, 1954

## Historische Modenschauen

In den Nachkriegsjahren unternahm das Germanische Nationalmuseum große Anstrengungen, um Förderer und Geldmittel für den Wiederaufbau der zerstörten Bauten und Ausstellungsräume zu gewinnen. Eine solche Kampagne war zwischen Mai 1954 und Mai 1957 die Ausrichtung von fünf historischen Modenschauen, bei denen Mannequins in Kostümen des 16. bis 19. Jahrhunderts Werke aus den Museumssammlungen präsentierten. Aber

auch die Kleidungsstücke selbst waren „Kunstwerke“, da sie überwiegend aus der museumseigenen Kostümsammlung stammten. Für den Laufsteg wurden einzelne Objekte dabei nicht unerheblich verändert. Das Transportieren und das sorglose Tragen der Jahrhunderte alten Gewänder waren aus heutiger Sicht nicht nur konservatorische Todsünden, sondern veränderten auch die Originale.

Für die Ausstellung wurden die Modenschauen erstmals anhand erhaltener Akten aufgearbeitet.<sup>3</sup> Zwei Wämser aus der Zeit um 1630, die besonders intensiv zum Einsatz kamen, begegnen an drei Stationen in den unterschiedlichen Zuständen allein ihrer musealen Existenz: Szenefotos von den Modenschauen dokumentieren nicht nur den Gebrauch der Oberteile, sondern lassen erahnen, wie der vergleichsweise robuste Umgang die historischen Seiden strapazierte (Abb. 1). Das auf dem Foto rechte Wams (Kat. 13) ist mit allen Veränderungen, die es von seiner Schenkung 1875 an das Museum bis zu den Modenschauen erfahren hat, in der Sektion „Kleider-Schicksale“ ausgestellt; das linke wurde 2015 restauriert und präsentiert sich heute in seinem rekonstruierbaren Originalbestand (Kat. 46).



2 Der Maler Franz Seitz in historisierendem Ambiente, Fotografie Franz Hanfstaengl, 1856. Münchner Stadtmuseum

## Vom Künstleratelier ins Museum

Frühneuzeitliche Kleidungsstücke überlebten auch in Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts, wo sie Sammelobjekte, Requisiten und Anschauungsmaterial der Historienmaler waren. Von hier aus gelangten sie als Geschenke der Künstler oder über Nachlassversteigerungen in die Museumssammlungen. Das Wiener Atelier Hans Makarts, dessen ausstatteprächtiger Stil bildend wurde, gehörte zweifellos zu den berühmtesten seiner Art. Historische Kostüme, sei es im Stil der italienischen Renaissance oder der barocken Niederlande, spielten in Makarts malerischem Werk ebenso wie bei den von ihm inszenierten Ausstattungsfesten eine tragende Rolle (Kat. 4, 5). Es liegt auf der Hand, dass in diesem Ambiente dekorative Drapierungen der historischen Stoffe und Gewänder im Vordergrund standen. Erst recht in den Kostümen von Künstler- und Atelierfesten gingen Vergangenheit und Gegenwart vielfältige Verbindungen ein, so dass bei solchen Beständen Veränderungen und Anpassungen an den Zeitgeschmack immer mitzudenken sind.<sup>4</sup>

Auch das Germanische Nationalmuseum profitierte mehrfach von Ankäufen und Geschenken aus Künstlerbesitz. 1874 erwarb es laut Inventareintrag von „Seitz, Maler, München“ ein grünes Seidenwams (Kat. 35). Als Vorbesitzer kommt wohl eher der Künstler, Kostümbildner und Akademieprofessor Franz Seitz in Frage als dessen Sohn Rudolf, zumal Franz Seitz 1856 auf einer Fotografie inmitten historischer Versatzstücke posierte (Abb. 2). 1893 folgte angeblich aus dem Besitz eines Pariser Malers eine ärmellose schwarze

„Frauentaille“ (Kat. 1). 1899 nutzte das Museum die Versteigerung der Kostüm- und Antiquitätensammlung des Malers und Kostümdirektors am Münchner Hof- und Nationaltheater Josef Flüggen zur Erweiterung seiner Bestände.<sup>5</sup> Bei der Auktion der Sammlungen des Kunsthistorikers und Museumsdirektors Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck, dem in seinen Zeichnungen die historische Dingwelt nicht als Künstler, sondern als Wissenschaftler zur Anschauung diente, erwarb das Germanische Nationalmuseum ein Oberteil aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Kat. 49). 1935 kam als Schenkung ein Ärmel aus dem Besitz des Malers Wilhelm Clemens hinzu (Kat. 45).

Die Kleiderwelten aus Renaissance und Barock faszinierten die Künstler des 19. Jahrhunderts in vielfältiger Weise. Das Sammeln der Originale gehörte ebenso dazu wie die im wörtlichen Sinn in das Gewand ihrer Epoche gekleideten Bildthemen aus der Geschichte (Kat. 2, 6), deren Kostümfundungen ihrerseits Bühne und Theater inspirierten (Kat. 3).

## Grabfunde

„Ain baarhosen unnd ain Wammes darzue, vonn schwarzem niderländischen Burato. Nota. Dises Klaidt ist nit vorhanden, sondern dem Herren S. in das Grab angelegt worden.“<sup>6</sup> Das Zitat aus dem Nachlassinventar des wohlhabenden Augsburger Handelsherrn Octavian Secundus Fugger macht deutlich, weshalb zu den seltenen Sachzeugnissen frühneuzeitlicher Kleidung auch die aus Bestattungen geborgene Grabkleidung gehört. Es war üblich, Verstorbene in ihrer zu Lebzeiten getragenen Kleidung beizusetzen, wobei es sich im konkreten Fall um eine zeitmodische Tageskleidung handelte. Als weitere Totenkleidung kommen lange Hausröcke vor, die zusammen mit Nachthauben dem Verständnis des Todes als Schlaf bis zur Auferstehung am Jüngsten Tag entsprachen (Abb. 3).<sup>7</sup>

Bei späteren Plünderungen der Grablegen galt das Interesse zunächst Schmuck und Wertgegenständen, seit dem 19. Jahrhundert zunehmend auch den Kleidern der Toten. Unter den ersten Grabgewändern, die museumswürdig wurden, waren die in der Stadtpfarrkirche in Lauingen aus der Grablege der Pfälzisch-Neuburger Linie der Wittelsbacher Herzöge geborgene Kleidungsstücke, die 1877 in das Bayerische Nationalmuseum gelangten.<sup>8</sup> Seit dem 20. Jahrhundert wurden weitere frühneuzeitliche Grabgewänder zum Teil im Zusammenhang von Restaurierungen zum Gegenstand der Kleidungsforschung, darunter diejenigen Kaiser Rudolfs II. in Prag, die Grabkleidung aus der Gruft der Medici in Florenz, Gewänder des Grafen Anton Günther von Oldenburg, der Landgrafen von Hessen-Kassel, zweier Kinder des dänischen Königs Christian IV. in der Kathedrale von Roskilde, die in einer Spanschachtel überlieferten Gewandreste des Freiherrn Wilhelm von Orscelar, aber auch bürgerliche Funeralkleider aus Hohenems sowie in jüngerer Zeit Funde aus dem Münster in Basel.<sup>9</sup>

Während für die Trauerkleidung trotz zunehmend modischer Einflüsse Schwarz verbindlich blieb, waren die Verstorbenen selbst mit ihren eigenen, auch farbigen Garderoben bekleidet. Ein Bericht über die Öffnung der Medici-Gruft in Florenz 1857 mit den sterblichen Überresten Herzog Cosimos I., seiner Frau Eleonora von Toledo und deren Sohn Garcia, notierte für Letzteren einen Anzug aus rotem Atlaswams mit Goldstickerei und roten Samthosen, der 1983 mit der Kleidung der Eltern in einem groß angelegten Projekt



3 Bartholomäus II Viatis auf dem Totenbett, Nürnberg 1644. GNM, Gm 563

restauriert wurde.<sup>10</sup> Um die Mitte des 17. Jahrhunderts dienten ungeachtet ihrer dezidiert modischen Anmutung selbst bänder- und schleifenverzierte sogenannte Rheingrafenkostüme als Grabkleidung, wie Bestattungen in Hessen und Baden-Württemberg belegen.<sup>11</sup>

Grabfunde sind stets besonders fragile Zeugen vergangener Kleiderkultur. Fortgeschrittener Zerfall und mutwillige Zerstörung ließen oft nur noch Fragmente übrig. Spätestens beim Kontakt mit Licht und Sauerstoff haben sich ursprüngliche Farben in Brauntöne verändert. Aber auch schon für die Bestattung hat man Kleidungsstücke bisweilen der spezifischen Verwendung angepasst, wenn – wie etwa bei den Grabkleidern Kaiser Rudolfs II. oder des Grafen Anton Günther von Oldenburg – Nähte aufgeschnitten und zum leichteren Ankleiden des leblosen Körpers mit Schleifen geschlossen wurden. Von weitergehenden Manipulationen berichtet beispielsweise das Inventar des Grafen Anton Günther, dessen Kopfbedeckung für den Sarg mit Spitzen versehen wurde, die man kurzerhand von einem seiner Krägen abschnitt: „Von 1 Krägen sind die Spitzen umb den Hals abgeschnitten undt umb eine Schlafmützen gesetzt, welche Ew. Hochgräfl. [...] mit in sarch bekommen.“<sup>12</sup>

Mit dem Totenkleid der 1600 im Alter von sechs Jahren verstorbenen Katharina Gräfin zur Lippe, das nach seiner Bergung 1970 eine komplettierende Restaurierung erfuhr (Kat. 7) bis zu Fragmenten, die im Wesentlichen den Zustand ihrer Auffindung wiedergeben (Kat. 10) präsentiert die Ausstellung unterschiedliche museale und konservatorische Herangehensweisen an diese Quellengruppe.

## Original oder Konstrukt?

1875 übergab der Nürnberger Apotheker Conrad Sigmund Merkel dem Germanischen Nationalmuseum zwei zertrennte Wämser des frühen 17. Jahrhunderts (Kat. 13, 46). Hier wurden sie „schlecht und recht zusammengesetzt“<sup>13</sup>, die geschlitzten Partien mit rotem und violetterm Samt unterlegt und der 1876 neu eingerichteten Kostümsammlung einverleibt. Besonders der moderne Samt verfälschte das ursprüngliche Bild der Obertheile, indem

er starke farbige Akzente setzte, wo um 1630 zwischen langen Stegen das darunter getragene weiße Hemd hervortrat (Kat. 47, 50). Die historisierende Manipulation veränderte jedoch nicht nur das Aussehen des Wamses, sondern verkannte zudem die neue Rolle des weißen Hemdes als Statussymbol, dem die zahlreichen Öffnungen an Rumpf und Ärmeln einen wirkungsvollen Auftritt verschafften.<sup>14</sup>

Nicht immer jedoch sind Eingriffe, die den ursprünglichen Zustand eines Kleidungsstücks verändern, zweifelsfrei zu erkennen und zeitlich einzuordnen. Ein Beispiel dafür ist das sogenannte Baret des Christoph Kress zu Kressenstein, das der Familienüberlieferung nach Kaiser Karl V. dem Nürnberger Patrizier und Diplomaten auf dem Augsburger Reichstag 1530 verehrte (Kat. 11). Aber weder die vorhandenen Archivalien können diesen Sachverhalt eindeutig bestätigen, noch spricht die im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Kopfbedeckung als Ganzes für ein originäres Federbarett von 1530. Für den Fall, dass die kaiserliche Schenkung tatsächlich stattfand und es sich nicht um eine im Interesse der Familienmemoria „erfundene Tradition“<sup>15</sup> handelte, stellt sich daher die Frage, inwieweit das erhaltene Baret originale und jüngere Zutaten zu einem historisierenden Konstrukt vereinigt.

## Renaissancemode und Haute Couture

Als das Germanische Nationalmuseum 1902 im Münchner Kunsthandel einen reich bestickten spanischen Mantel erwarb (Kat. 14), hatte dieser soeben eine Episode seiner rund

400-jährigen Geschichte hinter sich, die ihn zum Zeitzeugen der wohl folgenreichsten Entwicklung der Modeszene machte: der Erfindung der Haute Couture. 1858 hatte der Engländer Charles Frederick Worth, der als „Vater“ der Haute Couture gilt, in Paris ein eigenes Haus gegründet.<sup>16</sup> Im Todesjahr des Firmengründers präsentierte man dort zur Frühjahrssaison 1895 ein Damencape, dessen Entwurf ohne die physische Präsenz des sieben Jahre später vom Germanischen Nationalmuseum angekauften frühneuzeitlichen Mantels im Hause Worth kaum vorstellbar ist (Kat. 15, 16).

Für den seit 1845 in Paris ansässigen Charles Frederick Worth bildete die Auseinandersetzung mit historischen Kostümformen eine Grundlage seiner Entwürfe. Historienmalern vergleichbar, die im 19. Jahrhundert für die Einkleidung ihrer Protagonisten die Auseinandersetzung mit der Kleidung früherer Epochen suchten, studierte Worth bereits in seiner Londoner Zeit in den Museen die auf alten Kunstwerken dargestellte Kleidung. Wie seine malenden Kollegen inszenierte er sich mithilfe historisierender Kleidung als Künstlerfürst und saß in solcher Verkleidung Fotografen Modell. Am Ende



4 Edith Hope Goddard, Elfenbeinminiatur, Fernand Paillet, 1891. New York, Historical Society

seines Lebens wurde der spanische Renaissance-Mantel zum Vorbild für einen Entwurf, der, von Material und Verarbeitung abgesehen, einer Kopie nahe kommt. Dank der Ausleihe eines Exemplars dieser historisierenden Worth-Creation von 1895, die sich aus dem Besitz der amerikanischen Millionenerbin und passionierten Seglerin Edith Hope Goddard (Abb. 4) im Metropolitan Museum in New York erhalten hat, führt die Ausstellung Vorbild und Nachschöpfung erstmals (wieder) zusammen.

- 1 Die Metapher bezeichnet in der volkskundlichen und kulturwissenschaftlichen Forschung das Zusammenspiel von Fakten („Fund“) und auf ihrer Grundlage gewonnener Geschichts- und Kulturkonstrukte („Erfindung“) als Mittel der Wirklichkeitskonstituierung; dazu einführend Kaschuba 1999, S. 169–173. – Brückner 1994. – Zum Prozess der Traditionsbildung ferner Hobsbawm / Ranger 1992.
- 2 Pietsch 2004. – Beispielhaft unter schwerpunktmäßiger Berücksichtigung technologischer und materialbezogener Aspekte Pietsch/Stolleis 2008.
- 3 Vgl. in diesem Band den Beitrag „Historische Modenschauen“ von Anja Kregeloh.
- 4 Hartmann 1976. – Zander-Seidel 1990, S. 9–11. – Langer 1992. – Jooss 2009.
- 5 Aukt.Kat. Hugo Helbing 1899.
- 6 Stolleis 1981, S. 126.
- 7 GNM, Gm 563. Kat. Nürnberg 2010, S. 215, 408, Kat. 208.
- 8 Schmid 1914. – Stolleis 1977. – Drinkler / Vonderschmitt / Wagner 2002.
- 9 Ausst.Kat. Essen 1988, Nr. 455. – Ausst.Kat. Florenz 1993. – Heinemeyer 1967. – Ritgen 1960. – Kruse u.a. 1988. – Fingerlin 1992. – Ausst.Kat. Eisenstadt 1992, S. 274–278, Nr. 5.6.1–5.6.14 (Hohenems). – Meier / Schwarz 2013.
- 10 Ausst.Kat. Florenz 1993, S. 49–64.
- 11 Fingerlin 1992, S. 26–33. – Ritgen 1960, S. 31.
- 12 Heinemeyer 1967, S. 102.
- 13 Fries 1926, S. 28.
- 14 Mortier 2012, S. 30–32.
- 15 Hobsbawm / Ranger 1992.
- 16 Coleman 1989. – Marly 1991. – Krick 2000.



# Historische Modenschauen

Anja Kregeloh

Als Dank für Spenden zum Wiederaufbau des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg veranstaltete das Germanische Nationalmuseum am 17. Mai 1954 in der Villa Hügel in Essen eine „Historische Kostümschau“ vor rund 1200 Gästen des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie. Die Vorführung der „Kostüme, Waffen und Kleinodien aus drei Jahrhunderten“, bei der neben Alfried Krupp und Ludwig Erhard – damals noch Wirtschaftsminister – auch der Bundespräsident und Vorsitzende des Verwaltungsrats des Germanischen Nationalmuseums Theodor Heuss anwesend war, sollte zugleich für das Museum werben und neue Förderer anlocken. Aufgrund der Begeisterung, die die Veranstaltung auslöste, gab es bis 1957 vier weitere Modenschauen, drei davon in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums. Die erste am 15. Juni 1954 diente dem Dank an die Förderer aus den Kreisen der deutschen Industrie und Wirtschaft. Am 8. Juli 1955 fand ebenfalls in Nürnberg eine Kostümschau im Rahmen einer Zusammenkunft der Vereinigung der Großkesselbesitzer e.V. statt. In einem Brief an die Kirchengemeinde St. Lorenz, von der der als Laufsteg dienende rote „Läufer von 22 m Länge“ ausgeliehen wurde, schrieb der damalige Museumsdirektor Ludwig Grote: „Es handelt sich um recht vermögende Leute, die ich durch diese Kostümschau für das Germanische National-Museum als Mitglieder und Freunde gewinnen möchte“.<sup>1</sup> Seine Hoffnung wurde jedoch enttäuscht, es konnten nur zwei Tagungsteilnehmer als Förderer geworben werden. Immerhin unterstützte die Großkraftwerk Franken AG die Veranstaltung mit 3000 DM.

Am 23. Juni 1956 reiste die Kostümschau in das Kurhotel auf dem Petersberg bei Bonn, wiederum auf Einladung des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI) anlässlich der Direktoren-Konferenz, die sich aus den Hauptgeschäftsführern der europäischen



1 „Page“ mit geschlitztem Wams (Kat. 46)

Industriespitzenverbände zusammensetzte. Am 16. Mai 1957 schließlich fand eine Präsentation anlässlich der Tagung der deutschen Elektrizitätswerke in Nürnberg statt. Nach der Veranstaltung auf dem Petersberg wagte es Grote, den BDI um eine Aufrundung des Förderbetrags von 3250 DM zu bitten, damit der vorhandene „Opel Record“ durch einen neuen Dienstwagen ersetzt werden könne.<sup>2</sup> Daraufhin erhielt er einen Verrechnungsscheck über 1500 DM für diesen Zweck,

da die Vorführung „zu den glanzvollsten Veranstaltungen der Tagung gehört hat.“<sup>3</sup>

Bei der Handhabung und dem Transport der Objekte wurde ein nicht geringes Risiko in Kauf genommen. Schon vor der ersten Veranstaltung fielen Kosten von 100 DM für die „Instandsetzung und Herrichtung der Kostüme“<sup>4</sup> an, wozu auch das Waschen und Bügeln von Objekten gehörte. Bei den Modenschauen selbst kam es zu erkennbaren Schäden durch Ergänzungen und durch das Tragen. Der unbefangene Umgang mit der Kleidung ist aus der damaligen Zeit heraus zu verstehen, in der es nicht nur darum ging, für das Museum Mittel einzuwerben, sondern auch ein verstaubtes Image abzuschütteln: „Die Absicht dieser Vorführungen ist, Moden und Geräte vergangener Jahrhunderte einmal aus ihrem stillen

Dornröschen-Dasein in den Museumsvitrinen zur lebendigen Darbietung durch junge Menschen unserer Zeit zu erwecken und damit dem Besucher zu einem neuen Erlebnis werden zu lassen.“ Im Jahresbericht war gar die Rede davon, dass die „stummen Zeugen der Vergangenheit [...] für kurze Dauer zu neuem Leben erweckt [wurden], und damit ist die Forderung nach einem ‚lebendigen Museum‘ auf neuartige und höchst anschauliche Weise erfüllt worden.“<sup>5</sup>

Anhand der Versicherungslisten für die beiden auswärtigen Modenschauen und mit Hilfe der erhaltenen Fotografien der Nürnberger Veranstaltungen lässt sich nachvollziehen, welche Kleidungsstücke aus dem Museumsbestand gezeigt wurden. Zwei geschlitzte Wämser aus der Zeit um 1630 (Kat. 46, Abb. 1 und Kat. 13, Abb. 2) wurden von als Pagen



3 Günther Stoll in rotem Samtmantel (Kat. 56) und Hut (Kat. 66)



2 „Page“ mit geschlitztem Wams (Kat. 13)



4 Leonhard Beyer (?) als Ratsherr



5 Leonhard Beyer (?) im Harnisch von Anton Pfeffenhauser (Kat. 43)

gekleideten Mädchen getragen, die auf dem Laufsteg kunsthandwerkliche Gegenstände präsentierten. Beide Oberteile wurden dafür mit einem Spitzenbesatz am Kragen versehen. Das Wams Kat. 13 erhielt für die Kostümschauen zunächst Spitzenbesätze an den Ärmeln, die später durch die heute noch sichtbaren Rüschen ersetzt wurden. Das Wams Kat. 46 bekam wohl auch erst bei einer der späteren Veranstaltungen einen Spitzenbesatz an den Ärmeln. Bei beiden Wämsern wurden kleine silberfarbene Kugelknöpfe an den vorderen Verschluss und an die Ärmel genäht. Getragen wurden sie mit teilweise in die Kragen gesteckten Halskrausen. Von den frühneuzeitlichen Kleidungsstücken nennt das Faltblatt der Bonner Kostümschau als eigene Programmpunkte nur einen „Mantel mit hohem Hut, Ende des 16. Jahrh.“ und die „Tracht der Nürnberger Ratsherren von 1630“. Gemeint waren mit der ersten Gruppe offenbar der rote Samtmantel (Kat. 56) und der Hut (Kat. 66), deren Zusammenstellung auch auf Fotografien überliefert ist. Die Kombination der beiden Objekte mit einem Schwert aus Museumsbestand und einer Pluderhose

aus dem Theaterfundus (Abb. 3) orientierte sich vermutlich an Ganzfigurenporträts der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie etwa dem von Lucas Cranach dem Jüngeren gemalten Bildnis des Kurfürsten August von Sachsen.<sup>6</sup> Für die Ratsherrentracht geht aus den Versicherungsunterlagen für die Essener Kostümschau eine fragwürdige Zusammenstellung des wohl jüngeren Mantels T 1954 mit einer Halskrause<sup>7</sup> hervor. Dazu wurde der Hut T 894 getragen sowie die als Manschetten umfunktionierte Stiefelstulpen (Abb. 4, Kat. 55).

Der Plattenharnisch (Kat. 43, Abb. 5) von Anton Pfeffenhauser musste für die Modenschau im Juli 1955 für einige Tage aus Augsburg geholt werden, wo er sich gerade als Leihgabe in der Ausstellung „Augsburger Renaissance“ befand. Grote begründete dies mit den Worten, der Harnisch „gehört zu unseren Glanzstücken, und, was noch wichtiger ist, er passt unserem Waffenmeister, den ich, damit angeht, über den Laufsteg schicken werde.“<sup>8</sup> Das Barett des Christoph Kress (Kat. 11) wurde mit einem Harnisch und dem Schwert des Christoph Kress zusammen getragen (Abb. 6). Wie den Mantel des Stephan Praun aus hellem Wollfilz mit Kapuze (Kat. 58, Abb. 7) führte man es in Essen und in Nürnberg vor. Das Barett fehlte aber offenbar bei der letzten Veranstaltung in Bonn, obwohl die zugehörige Hutschachtel den Titel des Faltblatts zierte (Abb. 8).



6 Hellmut Lange mit dem Barett des Christoph Kress (Kat. 11)



7 Hellmut Lange im Filzmantel mit Kapuze des Stephan Praun (Kat. 58)

Nachdem sich die erste Kostümschau in Essen auf die Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts konzentriert hatte, wurden bei den folgenden Veranstaltungen auch Kostüme aus dem 19. Jahrhundert vorgestellt. Unter den Mitwirkenden waren Schauspieler des Nürnberger Schauspielhauses und Sprecher des Bayerischen Rundfunks: Hellmut Lange (Abb. 6, 7) war in Essen und im Germanischen Nationalmuseum 1954 dabei, Günther Stoll (Abb. 3) verstärkte das Team 1955 in Nürnberg und Georg A. Weth fuhr mit auf den Petersberg. Die Schauspieler brachten Kleidungsstücke aus dem Theaterfundus mit, etwa eine „spanische Herren-Pumphose“, eine Herren-Trikot hose und Herren-Stulpstiefel, die dann sowohl die Radmäntel als auch den Harnisch ergänzten.<sup>9</sup>

Mädchen aus der Tanzschule Greta Wrage von Pustau in Nürnberg präsentierten die Frauenkleidung aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Auch Museumsmitarbeiter wurden als Models eingesetzt. Di-

rektor Grote führte durch das Programm und erläuterte die gezeigten Objekte. Die Musikbegleitung übernahm das Trio des Nürnberger Kammermusikkreises am Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Willy Spilling, dem ersten Abteilungsleiter für Musik. Josef Ulsamer, Spillings damaliger Assistent, Gambist und Experte für das Spielen historischer Instrumente, arbeitete oft mit dem Germanischen Nationalmuseum zusammen. Der Violinist Otto Büchner und die Flötistin Klara Fries nahmen wechselweise teil.

Mit großem Aufwand und hochkarätiger Unterstützung wollte sich das Museum auf diese Weise bei bestehenden und potentiellen Förderern wieder in Erinnerung bringen und sich als moderne, tatkräftige Institution darstellen. Diesem Ziel hat man die historische Genauigkeit und den sorgsamsten Umgang mit den Objekten untergeordnet.



8 Titelmotiv des Programmblatts der Kostümschau in Essen 1954

1 Schreiben Grote an Pfarrer Kübel, St. Lorenz, Mitglied des Verwaltungsrats, vom 5.7.1955. GNM, Historisches Archiv, GNM-Akten 1249, VIII.

2 Schreiben Grote an Dr. Erwin Lemmé, Stellvertreter des BDI-Hauptgeschäftsführers, vom 6.7.1956, GNM-Akten 1017.

3 Schreiben Wilhelm Beutler, damaliger BDI-Hauptgeschäftsführer, und Lemmé an Grote vom 6.9.1956, Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., BDI-Archiv, A 108.

4 Aufstellung der Unkosten für die Vorführung, GNM-Akten 976.

5 Jahresbericht GNM 97, 1951–54 (1955), S. 33–34.

6 Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.Nr. GG\_3252.

7 In den Unterlagen dafür fälschlich die Inv.Nr. T 833 (Kat. 72) zugeordnet.

8 Grote in einem Schreiben an Norbert Lieb, Direktor der Kunstsammlungen der Stadtverwaltung Augsburg, vom 23.6.1955. GNM-Akten 1246. – Ausst.Kat. Augsburg 1955, Kat. 378. Der Waffenmeister war Leonhard Beyer.

9 Vgl. etwa einen Brief von Ernst Königer an Günther Stoll vom 28.6.1955, GNM-Akten 1246.



# Vom Künstleratelier ins Museum

## 1 · Ärmelloses Wams

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2 · Seni vor der Leiche Wallensteins

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

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

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

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





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



2

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

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

### 3 · Kostümentwurf für Seni

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

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

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

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



3



5

Lit.: Wambsganz 2002.



#### 4 · Dame mit Federhut

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

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

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

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

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



4

#### 5 · Hans Makart im Renaissancekostüm

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

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



6

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

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

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

## 6 · Berühmte Männer aus Nürnbergs großer Vergangenheit

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

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

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

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

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





7

## Grabfunde

### 7 · Grabkleid der Katharina Gräfin zur Lippe

1600 oder wenig früher,  
mit Ergänzungen nach 1970  
Seidensamt, Kettsamt, wohl Italien,  
Metallspitzen, geklöppelt, gold- und  
silberfarben; moderne Restaurierungs-

gewebe: Wollgewebe, Leinwandbindung,  
Wolle- und Seidenbänder, Metallahn,  
H. 83 cm, B. 78 cm, T. 90 cm  
(in montiertem Zustand)

Detmold, Lippisches Landesmuseum,  
969 / 2002

Das Kleid wurde 1970 mit einer Haube, dem  
Rest eines Hemds, Schuhen und Strümpfen  
bei Bauarbeiten in der ehemaligen Kloster-  
kirche in Blomberg gefunden. Die Stücke  
stammten aus der dortigen Grablege der

Grafen zur Lippe, die 1636 und 1854 geplün-  
dert worden war. Hemd und Haube sind  
verloren; Kleid, Schuhe und Strümpfe ge-  
langten in das Lippische Landesmuseum  
und wurden der 1600 im Alter von 6 Jahren  
verstorbenen Katharina Gräfin zur Lippe  
zugeordnet. Jedoch sind Schuhe und  
Strümpfe für ein sechsjähriges Kind deut-  
lich zu groß und wohl einem anderen Be-  
gräbnis zuzuweisen.

Mit hoch geschlossenem Oberteil, Schul-  
terwülsten, Ärmelpaaren aus Unter- und  
Hängeärmeln und leicht schleppendem  
Rock folgt das Kleid der spanischen Mode  
des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Nur die  
Größe unterscheidet es von Frauenkleidern.  
Bei der Restaurierung in den 1970er Jahren  
wurden weite Partien des Rocks und der  
Hängeärmel mit Resten des originalen, ge-  
ometrisch gemusterten Seidensamts und mo-  
dernem Wollstoff rekonstruiert. Die gold-  
und silberfarbenen Metallspitzen sind neu  
montiert, die Zierschleifen entlang der vor-  
deren Mitte erneuert.

Bereits Karen Stolleis verwies auf die  
Nähe des Kleides zu dem der Pfalzgräfin  
Dorothea Sabina aus der Lauinger Fürsten-  
gruft, für das ein Protokoll der Graböffnung  
im Jahr 1781 dessen damals noch lebhaftes  
Kolorit überliefert. Demnach wurde der  
Leichnam der 22-jährig Verstorbenen in „ei-  
nem grün sammeten mit goldenen Bördlein  
besetzten Überrock“ aufgefunden. „Der un-  
terrock war gelblicht und roth sammet mit  
silbernen Borden besetzt, [...] an den füßen  
hatte dieser Leichnam noch roth sammete  
[...] schuh mit Bändlein gebunden.“ Das  
Kleid der Wittelsbacher Pfalzgräfin, das sich  
seit 1877 im Bayerischen Nationalmuseum  
befindet, präsentiert sich heute wie das der  
Katharina zur Lippe vorwiegend in Braun-  
tönen, so dass man sich wohl auch letzteres  
ursprünglich farbig vorstellen darf. JZS

Lit.: Bringemeier 1971. – Stolleis 1977, S. 29 –  
31, Abb. 14. – Bringemeier 1980. – Arnold  
1985, S. 42, 105–106, Nr. 42. – Springhorn  
1989, S. 94–95. – Angermann 1995, S. 272. –  
Springhorn 2007, S. 136–137. – Dahrén 2010,  
S. 102. Für den Hinweis auf diese Arbeit  
danke ich Heidi Hilgenböker, Lippisches  
Landesmuseum.



8

## 8 · Männerhut

Um 1575/1600  
 Seide, braun, Leinwandbindung,  
 Futter, Hutband, H. 21 cm  
 GNM, T 1220, erworben 1896 von  
 Robert Forrer, Straßburg

Das Museum erwarb den Hut 1896 von dem Sammler, Forscher und Händler Robert Forrer ohne weitere Angaben als „Grabfund“. Die Falten des mit Seidentaft gefütterten Kopfteils sind innen mit Vorstichen fixiert. Daran angenäht ist die aus mehreren Formteilen zusammengesetzte Krempe aus zwei unversteiften Lagen des Oberstoffs. Die Naht wird von dem mit modernen Fäden festgenähten Hutband verdeckt, bestehend aus einer gestreiften, im schrägen Fadenlauf zugeschnittenen webgemusterten Seide, beidseitig aufgesetzten Randstreifen mit punziertem Muster und Borten.

Da dem Hut jeder Halt fehlt, erhielt er wohl für den Verkauf oder im Museum eine

Stützkonstruktion aus Draht, die 1978 wieder entfernt wurde. Janet Arnold vermutete, dass ursprünglich eine Grundform aus Filz vorhanden war. Tatsächlich ist in Handwerksordnungen der Zeit von Hüten aus „guter lauterer“ Wolle, „rauf Wollen“ oder „menngerwerk“ die Rede, die von Hutmachern und Hutschmückern „mit Samt, Seide oder dergleichen geschmückt, gekleidet oder geziert“ wurden. Waren Hüte alt geworden, ließ man sie neu beziehen. Das vergleichsweise intakte Bild, das der Hut heute bietet, verdankt er auch der Restaurierung von 1978. Da jedoch schon damals keine grabtypischen Verschmutzungen mehr vorhanden waren, hatte er sicherlich bereits zu einem früheren Zeitpunkt eine gründliche Überarbeitung erfahren. JZS

Lit.: *Anzeiger GNM* 1896, Nr. 6, S. 78. – *Sichart* 1926, Bd. 2, S. 269, 519 (mit Abb. vor der Restaurierung). – *Ausst.Kat. Nürnberg* 1952, S. 121, Nr. M 206. – *Arnold* 1985, S. 33, 94, Nr. 27. –



9

## 9 · Ärmel

Um 1575/1600  
 Seide, braun, Leinwandbindung,  
 Seidenfutter, braun, L. 73 cm  
 GNM, T 1221, erworben 1896 von  
 Robert Forrer, Straßburg

Der linke Ärmel wurde gemeinsam mit dem Hut Kat. 8 erworben. Ober- und Unterärmel sind bis auf die flache Armkugel gegengleich zugeschnitten und mit zwei Nähten verbunden. Die acht Knöpfe, mit denen der Ärmel unten geschlossen wurde, sind verloren. Das mit einem Seidenfutter unterlegte Obermaterial weist zwischen schmalen, webgemusterten Doppelstreifen Zwischenräume auf, in die leicht unregelmäßig kleine Löcher





10 a



10 b



10 c

eingeschlagen sind. Beide Stofflagen sind stark beschädigt und verbräunt. Hut und Ärmel gehören demselben Zeitraum an, so dass die Bergung aus einem Grab denkbar wäre. Beide verbindet das Muster aus durch Schussflottierungen gebildeten Streifen und punzierten Motiven, jedoch handelt es sich nicht um die gleichen Stoffe. JZS

Lit.: *Anzeiger GNM* 1896, Nr. 6, S. 78.

## 10 · Fragmente eines Grabgewandes

Um 1570/1640

Seidensamt, braun, Damast, Seidenfutter, Metallborten

a) H. 43 cm, B. 18 cm, T 1647

b) H. 42 cm, B. 32 cm, T 1648.1

c) Ärmelabschluss, H. 14 cm, T 1649

GNM, erworben wohl um 1900, ohne Angaben zur Provenienz

Der stark fragmentierte Zustand, die Verbräunung sowie die wohl von anderen Gegenständen herrührenden Korrosionsflecken sind Anzeichen dafür, dass es sich um Überreste einer Grabkleidung handelt. Diese Annahme wird durch die Teilstücke selbst gestützt, die auf einen Haus- oder Schlafrock hinweisen. Die informellen, durch hochwertige Stoffe und Verzierungen gleichwohl repräsentativen Übergewänder entsprachen dem Wärmebedürfnis ihrer meist betagten Träger. Nach dem Tod wurden sie zur Grabkleidung. Die Verbreitung derartiger Bestattungen im 16. und 17. Jahrhundert überliefern Darstellungen von Verstorbenen auf dem Totenbett sowie Schriftquellen. Im christlichen Sinn verwiesen Nachrock und Haube auf den Tod als Schlaf bis zur Auferstehung am Jüngsten Tag.

Die Reste stammen von einem im „polnischen Stil“ gefertigten Damastrock mit Besätzen aus geometrisch gemustertem Samt. Typisches Merkmal sind die aus der orienta-

lischen Kleidung abgeleiteten Verschlüsse aus Knopf und Schlinge mit beidseitig ansetzenden, parallelen Querstegen, die in Quasten endeten. Eine modische Kleidung im polnischen Stil repräsentiert der ebenfalls als Grabkleidung erhaltene „cappotto“ des Medici-Prinzen Don Garcia von 1562, bei dem besonders der Dekor an Kragen und Ärmeln den Nürnberger Fragmenten nahe kommt. Erhalten ist ferner der polnische Rock, in dem Kaiser Rudolf II. 1612 in Prag bestattet wurde. In der Ausstellung steht ein Kamisol mit eingestrickten Querriegeln für eine weitere Art „polnischer“ Kleidung aus dem häuslichen Umfeld (Kat. 52). JZS

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend:

Pigler 1957. – Kügler 1998. – Zur „polnischen“ Mode: Johansen 2000. – Johansen 2002. – Zum Mantel Don Garcias: Ausst.Kat. Florenz 1993, S. 49 – 64 (Janet Arnold). – Zum Grabrock Kaiser Rudolfs II.: Ausst.Kat. Wien 1988, S. 570 – 571, Nr. 455.

## Original oder Konstrukt

### 11 · Baret des Christoph Kress zu Kressenstein

#### a) Baret

um 1530 und später  
Seidensamt, schwarz, unaufgeschnitten,  
Straußenfedern, schwarz, Flindern Metall,  
Futter Seidentaft, Dm. 55 cm

#### b) Baretkasten

16. Jh. (?), spätere Ergänzungen  
Nadelholz, Leder, Eisen, Papier,  
eingeklebt: Wappen Kress (Boden),  
Wappen König Ferdinand I.,  
Bildnis Christoph Kress (Deckel),  
H. 17 cm, Dm. 53 cm  
GNM, T 3784, Leihgabe der Freiherrlich  
von Kressischen Vorschickung,  
Kraftshof, seit 1933

Große Federbarette sind von Bildern der 20er und frühen 30er Jahre des 16. Jahrhunderts her vertraut (Kat. 12). Dabei waren Straußenfedern so auf dem Baret befestigt, dass deren Spitzen regelmäßig und in gleicher Länge über den Rand fielen. Die überhängenden Partien zierten Schmuckstücke oder – wie auch beim Kressischen Baret – Goldquasten mit anhängenden Flindern. Bei Lucas Cranach d.Ä. zeichneten derart repräsentative Kopfbedeckungen Fürsten und adelige Krieger, aber auch Fürstinnen und Hofdamen aus. Der Augsburger Buchhalter der Fugger, Matthäus Schwarz, den Kaiser Karl V. 1541 in den erblichen Adelsstand erhob, ritt seiner bebilderten Kleidungsbiografie zufolge 1525/1526 mit einer solchen Kopfbedeckung im Auftrag seines Herrn nach Tirol und 1530 nach Göppingen. Bisweilen waren die großen Barette mit einem Kinnband fixiert.

Das Baret des Christoph Kress fügt den Bildquellen ein seltenes, wenn nicht singuläres Sachzeugnis hinzu. Es befand sich in Familienbesitz, bis es 1933 als Dauerleihgabe in das Germanische Nationalmuseum kam. Der Überlieferung nach hatte es Kaiser Karl V. dem Gesandten der Stadt Nürnberg 1530 auf dem Augsburger Reichstag ge-



11 a

schenkt, jedoch ist dies nicht archivalisch belegt. Die früheste Erwähnung erfolgte in dem von Georg Jacob Kress von 1708 bis 1732 neu bearbeiteten Geschlechterbuch der Kress, demzufolge die Schenkung stattfand, als Karl V. nach dem Augsburger Reichstag Nürnberg besuchte und Christoph Kress „eine ganz seidene Kleidung und Habit [...] samt einem Hut und Baret mit schwarzen Federn und goldenen Puckeln“ verehrte. Es liegt nahe, dass davon nur noch die Federn vorhanden waren, wenn es weiter hieß: „welche Federn in der Kressischen Vorschickung noch zu sehen“ (Neuhaus, S. 36).

Tatsächlich scheint nichts dagegen zu sprechen, im Federschmuck mit den Flinderquasten den eines Baretts von 1530 zu sehen, während die Befestigung auf dem Baret und wohl auch das Baret selbst zu einem späteren Zeitpunkt erneuert wurden. Der ähnlich den Drahtgestellen von Krügen



11 a Detail





(Kat. 82) dicht mit Faden umwickelte Eisenring, auf dem die an den Kielen zusammengebundenen Federn montiert sind, wurde anscheinend verkleinert, so dass er auf rund 30 cm überlappt. Dazu passt, dass der Ring den Federstrang nicht mehr in seiner ganzen Länge aufnehmen kann und ein gut 30 cm langes Stück nach unten hängt. Dass die gegenwärtige Befestigung der Federn auf dem Barette keinesfalls original ist, belegt eine Abbildung des Barettes ohne Federschmuck bei August Neuhaus 1935.

Bereits der verkleinerte Eisenring dürfte darauf hindeuten, dass das ursprüngliche Barette größer war, und auch ein Porträt im Familienbuch zeigt Christoph Kress im Jahr 1530 mit einem größeren Federbarette, dessen Krempe auf der Unterseite mit goldenen Appliken besetzt war. Das heutige Barette hat indes keine Krempe; der gefälte Kopfteil weitet sich unmittelbar über einem schmalen Rand. Der Form nach möchte man es frühestens im späten 16. Jahrhundert ansetzen. Die Materialien würden diese Datierung ebenfalls stützen, entsprechen sie doch mehreren „Paret von Schwarzem unauffgeschnitenem samat, Innwendig mit daffat gefüttert“, die der 1600 verstorbene Octavian Secundus Fugger hinterließ. Es wäre also denkbar, dass der allein noch vorhandene, originale Federschmuck im Zusammenhang der Aufnahme der Schenkung

in das Familienbuch des 18. Jahrhunderts mit einem jüngeren Barette kombiniert wurde. In dieser Zeit besann sich das Patriziat vermehrt denkwürdiger „Monumente“ der dinglichen Überlieferung seiner Vorfahren, und das Barette des Christoph Kress gehörte sicherlich dazu. Auch der Barettkasten könnte damals mit den eingeklebten Memorabilien des Augsburger Reichstags versehen worden sein: mit dem Kressischen Wappen in der Form der 1530 erfolgten Wappenmehrung, dem Wappen König Ferdinands I., auf dessen Fürsprache die kaiserliche Wappenmehrung zustande kam und das er als König von Ungarn und Böhmen von 1560 bis 1562 führte, sowie dem Porträtstich des Christoph Kress mit Federbarette, den Hans Troschel d.J. nach der Porträtminiatur des Familienbuches wohl nicht vor 1600 geschaffen hat. JZS

Lit.: *Jahresbericht GNM 1933*, S. 5. – *Neuhaus 1935*. – *Frank zu Döfering 1936*, Sp. 263 – 264, 273 – 274, 280 – 282 und *Abb. 101, 102, 104*. – *Fink 1963*, S. 70 – 71, *Abb. 44*. – *Thiel 1980*, S. 177. – *Ausst.Kat. Nürnberg 1983*, S. 422 – 423, *Kat. 580*. – *Zander-Seidel 1990*, S. 221 – 222. – *Zum Geschlechterbuch der Kress: Haller von Hallerstein 1978*, S. 224. – *Zu Octavian Secundus Fugger: Stolleis 1981*, S. 128. – *Zu Matthäus Schwarz: Fink 1963*, S. 143 – 144, 155 – 156.

## 12 · Reiterbildnis des Ascanius von Cramm

Lucas Cranach d.Ä., Werkstatt (?),  
um 1525/27  
Feder in Braun, grau und braun laviert mit  
Spuren von Rot, H. 26,7 cm, B. 20,9 cm  
Bez. u. M.: Herr Aßsa von Krann  
GNM, Hz 59, Kapsel 561

Die Zeichnung porträtiert den aus einem niedersächsischen Adelsgeschlecht stammenden Söldnerführer und Freund Martin Luthers Ascanius (Asche oder Assa) von Cramm in einer geriefelten Prunkrüstung auf einem ebenfalls geharnischten Pferd nach rechts reitend. Versehen mit Dolch und Schwert hält er als weiteres Attribut seines Ritterstandes einen Streithammer in der rechten Hand. Anstelle eines Helms trägt er ein Barette, wie man sich ursprünglich auch das Kressische Barette (Kat. 11) vorstellen muss: Die breite Krempe ist rundum mit überhängenden Straußenfedern geschmückt, deren Spitzen Metallfitterzieren.

Das sowohl Lucas Cranach d.Ä. selbst als auch seiner Werkstatt zugeschriebene Reiterbildnis entstand um 1525/27, als der Kriegsheld im Dienst der Kurfürsten Friedrich II. und Johann I. von Sachsen stand. Die Repräsentationsform der Zeichnung, die wohl einem gemalten Reiterbildnis als Vorlage dienen sollte, ist Ausdruck seines sozialen Status. Zwei Ereignisse aus seiner Zeit am kursächsischen Hof beleuchten diesen exemplarisch: der Einzug mit Kurfürst Johann I. in Wittenberg nach dem Sieg des Fürstenheers in der Schlacht von Frankenhausen im Mai 1525 sowie die Teilnahme an den Vermählungsfeierlichkeiten des Kurprinzen Johann Friedrich I. von Sachsen mit Sibylle von Jülich-Kleve-Berg im Juni 1527 in Torgau, auf der von Cramms Turnierleistung mit einem Kranz gewürdigt wurde. Bei adeligen Repräsentationsritualen wie Festzügen und prunkvollen Hochzeiten trat der hohe Adel hoch zu Ross und in Rüstung auf. Dass der Austausch des Helms, den ein Knappe auf einem zweiten Pferd mitführte, gegen ein Barette zur gängigen Praxis gehörte, belegen bildliche Darstellungen wie der Holzschnitt „Wie der junge weiße König das Aufstellen



11 b





13

einer geschlossenen Wagenburg erlernte“ aus dem „Weißkunig“ von 1514–1516 oder Hans Dauchers Relief „König Artus Hofstaat bei der Brückenprobe“ von 1522. YD

Lit.: *Kat. Nürnberg 1968, Nr. 118.* – *Ausst.Kat. Basel 1974, Bd. 1, Nr. 24.* – *Ausst.Kat. Nürnberg 1983, Nr. 580.* – *Hofbauer 2010, Nr. 42.* – *Weiterführend: Zedler 1731–1754, Bd. 6, Sp. 1528.* – *Spangenberg 1594, Bd. 2, S. 58r–59a.* – *Hefner-Alteneck 1903, S. 41, Taf. 66.* – *Bosse 1908, Nr. 22, Sp. 520–523.* – *Hahne 1934.*

### 13 · Wams mit Schlitzten

Um 1630/40, Veränderungen 1875 und 1954/57

Seidenatlas, weiß, punziert; moderne Zutaten: Spitzenbesätze, Rüschen, Knöpfe; Gesamtlänge 61,5 cm  
GNM, T 1632, Geschenk des Apothekers Conrad Siegmund Merkel 1875

Die Vorderteile des Wamses aus hellem Atlas sind im Brustbereich je fünfmal geschlitzt, der obere Rücken elfmal, die Ärmel haben im Bereich der Oberarme unterhalb

der schmalen Achselstreifen je zwölf Schlitzte, wodurch sich der obere Ärmelteil in Bänder auflöst. Ein Teil der Schlitzte ergibt sich dadurch, dass die Rückennaht und die vorderen und hinteren Ärmelnähte partiell offen gelassen wurden. Der Atlas ist mit einem punzierten Muster versehen, für das die Kettfäden punktförmig herausgeschnitten wurden. Schmale, nur noch fragmentarisch erhaltene Metallborten zierten Kanten und Nähte. Der versteifte Stehkragen wurde wohl ursprünglich mit Knöpfen und Schlingen verschlossen, die mittlerweile fehlen. Aufgrund des nur noch bruchstückhaft vorhandenen Futters ist in der vorderen Mitte oberhalb der Schoßnaht eine versteifende Einlage aus dunklem, beschichtetem Gewebe gut zu erkennen. Die steife Formplatte ist charakteristisch für diesen Wams-Typus und diente wohl dem gewünscht glatten Sitz der Oberteile. Zum Einhängen der Hose sind an der Taillennaht zwei Leder Schlaufen angebracht.

An dem Wams lassen sich umfangreiche Veränderungen ablesen, die 1875 und 1954/1957 im Germanischen Nationalmuseum durchgeführt wurden. Laut dem Katalog zur

Neuaufstellung der Kostümsammlung 1924/1925 kam es 1875 zusammen mit einem ähnlichen Wams (Kat. 46) „vollkommen zertrennt“ ins Museum, wo es „schlecht und recht zusammengesetzt“ wurde. Davon zeugen unter anderem unsaubere Nähte, die sich nicht an den ursprünglichen Stellen befinden, und die falsche Anordnung der sechs Schoßteile. Vermutlich sitzt die nach vorn spitz zulaufende Taille heute durch das erneute Zusammennähen etwas höher. Die Schöße waren ursprünglich wenige Zentimeter länger, wodurch die umlaufenden Nestellöcher zur Befestigung von Zierschleifen in die Nahtzugaben gerutscht und somit verdeckt sind. Die Schlitzte in den Vorderteilen, im Rücken und in den Ärmeln wurden mit gebauschten Streifen aus violetterem Samt unterlegt, was nicht dem Ursprungszustand entsprechen kann: In der Entstehungszeit des Wamses war durch die Öffnungen lediglich das weiße, darunter getragene Hemd mit voluminösen Ärmeln zu sehen. Die Öffnungen an den Unterarmen sind zugenäht und die Ärmel selbst mehrere Zentimeter eingeschlagen, vermutlich um eine ältere Reparatur zu verdecken, so dass



13 Detail

sich die vier Knopflöcher heute näher am Ärmelsaum befinden.

Bei den 1954 bis 1957 durchgeführten historischen Kostümschauen trug das Wams eine junge Frau, die in der Funktion eines „Pagen“ kunsthandwerkliche Gegenstände auf dem Laufsteg präsentierte. Anlässlich dieser Veranstaltungen hat man es zunächst mit Spitzenbesätzen an den Ärmelsäumen geschmückt, und bei einer der folgenden Modenschauen wurden diese durch die heute noch vorhandenen Rüschen ersetzt. Auch auf die Kante des Stehkragens wurde ein Streifen Klöppelspitze genäht. Da alle 24 Knöpfe des vorderen Verschlusses verloren waren, wurden sie durch neue kugelförmige Metallknöpfe ersetzt. Insgesamt weisen der Oberstoff und das helle Seidenfutter zahlreiche Schäden und mehrfache Reparaturen auf, die zumindest teilweise vermutlich auch mit den Modenschauen in Zusammenhang zu bringen sind. Das Wams macht mit allen seinen Veränderungen augenfällig, wie sehr derartige Manipulationen das Bild eines Originals verfälschen können. AKr

Lit.: Fries 1926, S. 28. – Thienen 1930, S. 64. – Schiedlausky 1978, S. 302–305.

## Renaissance und Haute Couture

### 14 · Bestickter Mantel mit Kapuze

Um 1580/1620

Obermaterial Wolle, weiß, Körperbindung, Stickerei Wolle, dunkelbraun, Anlegetechnik, Borten und Quasten  
Wolle, dunkelbraun, L. 68,5 cm  
GNM, T 2795, erworben 1902 im Münchner Kunsthandel (Julius Böhler)

Mit halbkreisförmigem Zuschnitt und Kapuze entspricht der Umhang dem Typus des spanischen Mantels. Bei seiner konkreten Einordnung bleiben jedoch Fragen offen. So scheinen die aufwendigen, die gesamte Fläche einnehmenden Stickereien aus stilisierten Palmetten, Knoten, Ranken- und Spiralmotiven weder zu dem anspruchsvollen Mantelstoff noch zu der groben Wolle zu passen, in der sie ausgeführt sind. Ähnlich reich bestickte Kleidungsstücke definierten sich neben der Auszier üblicherweise auch durch hochwertige Materialien als Statussymbole. Selbst der spanische Mantel des Stephan Praun, dessen strapazierfähiger Filz ihn als Reise- und Wettermantel ausweist, ist mit seidenen Besätzen, Schnüren und Quasten geschmückt (Kat. 58).

Aus dem Obermaterial bestehen auch die 20 schmalen, an den Spitzen mit Quasten versehenen Dreiecksegmente, die dem Mantel vom Halsausschnitt ausgehend radial aufgenäht sind. Ein vergleichbarer Dekor begegnet 1561 als eine Art separater Kragen bei einem Kostüm des Veit Konrad Schwarz, das Hans Fugger seinem Angestellten „in der mummerey“, also zur Fastnacht, lieh. Auf einem anonymen Porträt von 1588 zierte ein verwandtes Ornament den Mantel des Sir Walter Raleigh, dessen „Strahlen“ jedoch standesgemäß in Perlstickerei ausgeführt sind (London, The National Gallery).

Weder die geringe Größe noch die zurückgesetzte Position der Kapuze sprechen für eine reale Kopfbedeckung, wie sie etwa zum Mantel des Stephan Praun gehört und auf Reiterdarstellungen (Kat. 59) auch als

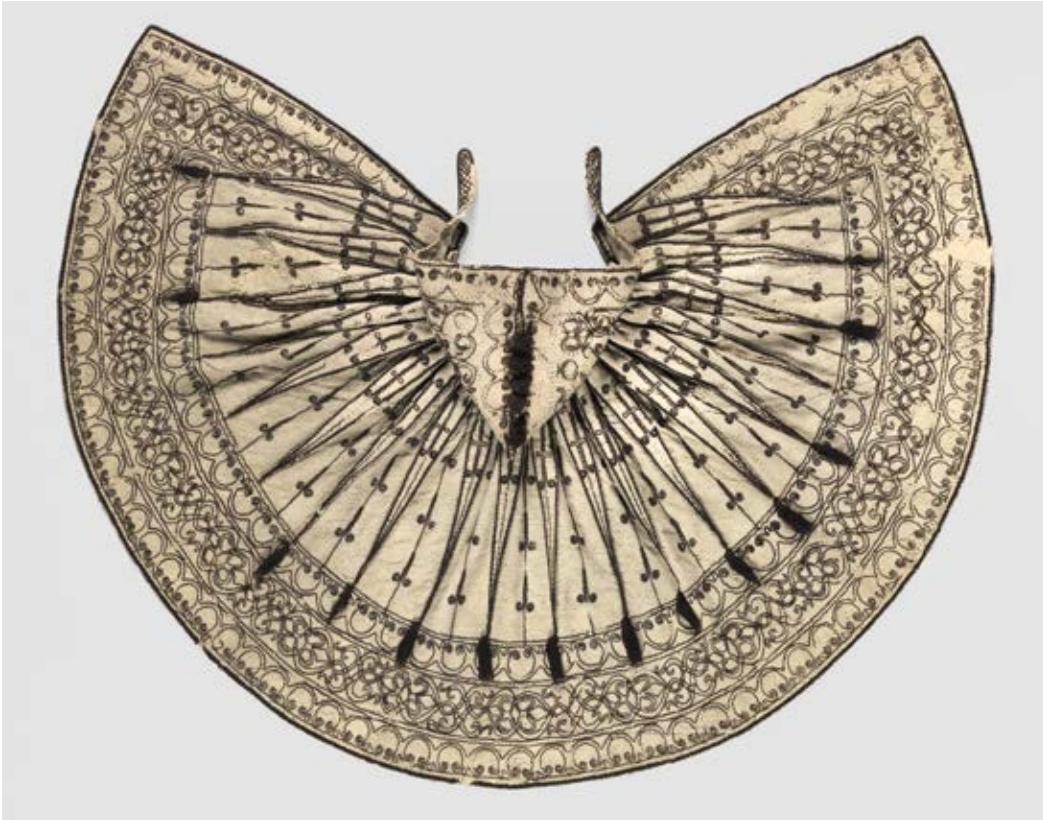
solche getragen wird. Allgemein übernahm die auf dem Rücken aufliegende Kapuze zusehends die Funktion eines verzierten Kragens, seit Mäntel in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als repräsentative Obergewänder immer häufiger Rock und Schaubewänder ersetzt. Typischer Schmuck der Kapuzen waren vertikale, aus Knöpfen oder Quasten gebildete Reihen.

Könnte der ungefütterte, stark auf den äußeren Eindruck hin gearbeitete Mantel möglicherweise ebenfalls „in der mummerey“ getragen worden sein, nachdem etwa für den Dresdener Hof Rüstungen „von leinbat gemacht [...] sampt stiefel, schüen und einer bunt papirne federn“ als Verkleidungen überliefert sind? Auch bei Turnieren, Theateraufführungen und „Inventionen“ kamen vielfältigste Kostüme zum Einsatz, während im städtisch-patrizischen Milieu der strahlenförmige Besatz als eine Art Narrenkragen begegnet. Gleichwohl sollte der Mantel als modisches Kleidungsstück nicht aus dem Blickfeld geraten. Der Kontrast von weißem Grund und dunkler, monochromer Stickerei findet in einem hellen Lederwams mit schwarzer Seidenstickerei im Victoria & Albert Museum in London eine zeitgenössische Parallele. Der warme, dekorativ bestickte Wollstoff könnte speziell für einen Wintermantel zum Einsatz gekommen sein, vielleicht mit einem heute nicht mehr vorhandenen Futter. 1895 diente der Mantel dem Pariser Couture-Haus Worth als Vorbild für ein Damencape (Kat. 15, 16). JZS

Lit.: Sichart 1926, Bd. 2, S. 275, 277.

Abb. 324. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 179. – Arnold 1985, S. 37, 97. – Coleman 1989, S. 59. – Zu Veit Konrad Schwarz: Fink 1963, S. 256–257. – Zu Dresdner Fastnachtskostümen: Bäumel 1993, S. 76–77, 101. – Zum Raleigh-Porträt: Hart/North 1998, S. 152–153.





14, 15

## 15 · Abendcape für eine Dame

Paris, Charles Frederick und/oder Jean-Philippe Worth, 1895  
Seidensamt, braun, Soutache-Applikationen, silberfarben, Futter Seidenatlas, goldgelb, L. 73,7, cm  
New York, Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art, Gift of the Brooklyn Museum, 2009; Gift of Mrs. C. Oliver Iselin, 1961 (2009.300.3828)

Das Cape übersetzt den damals rund 300 Jahre alten, bestickten Wollmantel (Kat. 14) in einen luxuriösen Umhang des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der dunkle Samt, der metallisch glänzende Dekor und das helle Seidenfutter erfüllten die Ansprüche des 1857 in Paris gegründeten Hauses Worth und seiner wohlhabenden Kundinnen, zu denen die Monarchinnen Eugénie von Frankreich und Victoria von England ebenso gehörten wie der amerikanische Geldadel.

Charles Frederick Worth gilt als „Vater“ der Haute Couture, der grundlegende Strukturen des Systems initiierte. Er begann, seine Entwürfe nicht mehr an Puppen, sondern an lebenden Mannequins vorzuführen, was zunächst seine Frau Marie Vernet übernahm. 1868 regte er die Gründung der „Chambre Syndicale de la Couture Française“ an; zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte das mittlerweile von den Söhnen geführte Haus erstmals ein Couture-Parfum heraus. Leider ist nicht bekannt, in welcher Weise dem Hause Worth 1895 der sieben Jahre später vom Germanischen Nationalmuseum im Münchner Kunsthandel erworbene Mantel zugänglich war. Vielleicht besaß ihn Worth selbst. In jedem Fall aber bezeugt die modische Kopie des frühneuzeitlichen Mantels die Faszination, die historische Kostümformen auf den Couturier ausübten, der seine Epoche mit Innovationen wie der Tournure und dem Cul de Paris prägte.

Besitzerin des Capes war die amerikanische Millionenerbin Hope Goddard (Abb. 4 auf S. 26), Pionierin des Segelsports sowie seit 1894 Ehefrau des Bankiers und ebenfalls begeisterten Seglers Charles Oliver Iselin, der selbst über ein Millionenvermögen

verfügte. 1895, als die Worth-Creation auf dem Titelblatt von Harper's Bazar erschien (Kat. 16), segelte Hope Iselin als erste Frau in einer Mannschaft des legendären America's Cup. 1961 überließ sie 93-jährig das Cape dem Brooklyn Museum in New York. JZS

Lit.: *Harper's Bazar*, 13. April 1895, Titelseite und S. 310. – Coleman 1989, S. 59–60. – Loschek 1987, S. 520–521 (Worth). – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hope\\_Goddard\\_Iselin](https://en.wikipedia.org/wiki/Hope_Goddard_Iselin) [30.06.2015].

## 16 · „A Spring Cape from the Maison Worth and Virot Toque“

Titelblatt des „Harper's Bazar“, New York, 13. April 1895, Papier, Holzstich  
GNM, [S] 2° Zl 255 erworben 2014  
im Antiquariatshandel Brett Snyder, Gap (PA), USA

Das amerikanische Modemagazin „Harper's Bazar“ widmete seine Titelseite im April 1895 der Pariser Frühjahrsmode. Sie zeigt das Cape, zu dem Worth der spanische Mantel der Jahre um 1600 inspiriert hatte (Kat. 14). Historisierend mutet auch die einem Federbarett nachempfundene Toque des Hauses Virot an, dem renommiertesten Hutmacher der Zeit. Die Signatur des Holzstichs verweist auf den wegen seiner mondänen Posen gesuchten Illustrator Charles Adolphe Sandoz. Häufig verband er eine vom Couturier gelieferte Fotografie des Kleidungsstücks mit Zeichnungen von Trägerin und Ambiente und bediente sich so eines Mediums zwischen Modeillustration und Modefotografie.

Der Beschreibung des Modells zufolge war farbiger Samt das Lieblingsmaterial der Saison für exquisite Capes, die man in Newport den ganzen Sommer bei nachmittäglichen Ausfahrten trug. Granatrot, mit cremeweißem Satin gefüttert und den Stickereien des Vorbilds entsprechenden Applikationen in Weiß und Mattsilber, unterschied es sich in der Ausführung von dem erhaltenen Exemplar (Kat. 15). Hervorgehoben werden die an ein Golf-Cape erinnernde Kapuze, die langen, als „pierröt

points“ bezeichneten und so mit einem Narrenkragen in Verbindung gebrachten Dreiecke sowie die rot-silbernen Quasten. An keiner Stelle aber wird das Modell als historisierend bezeichnet oder gar sein Vorbild erwähnt. JZS

Lit.: Zur Beschreibung vgl. *Harpers Bazar*, S. 310. – Coleman 1989, S. 59–60. – Zu Sandoz: Ginsburg 1980, S. 11, 38.

# HARPER'S BAZAR

Copyright, 1895, by Harper & Brothers, 47 South Street.

PUBLISHED WEEKLY,  
VOL. XXVII—NUMBER 15.

NEW YORK, SATURDAY, APRIL 13, 1895.

TEN CENTS A COPY,  
WITH A SUPPLEMENT.



A SPRING CAPE FROM THE MAISON WORTH AND VIHOT TOQUE.—[See Page 129, Supplement.]









*Kleidung und  
Kulturgeschichte*



# Frühneuzeitliche Kleidung im Germanischen Nationalmuseum

Anja Kregeloh

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich in Europa ein großes Interesse am historischen Kostüm, das sich zunächst in der Historienmalerei und der darstellenden Kunst manifestierte. Einhergehend mit der einsetzenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kleidung vergangener Jahrhunderte, innerhalb derer die entstehenden landes- und kulturgeschichtlichen Museen einen wichtigen Platz einnahmen, führte es zu zahlreichen Publikationen und zu einer ersten zusammenhängenden Kostümgeschichtsschreibung.<sup>1</sup>

## Die Kostümsammlung „in Mappen“

Da nur wenige originale Kleidungsstücke erhalten beziehungsweise bekannt waren, beschränkte sich die Kostümgeschichte in ihrer Anfangszeit hauptsächlich auf die Auswertung von Gemälden, Grafiken oder Buchillustrationen. Autoren wie Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck, Jakob von Falke, Hermann Weiß, Carl Köhler oder Friedrich Hottenroth sammelten solche Abbildungen und veröffentlichten Reproduktionen, in der Regel Nachzeichnungen, in ihren Kostümwerken (Kat. 22 – 24).<sup>2</sup> Bereits ab dem späten 18. Jahrhundert entstanden gedruckte Kostümgeschichten,<sup>3</sup> die Mehrzahl jedoch seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Bände hatten große Bedeutung für die Historienmalerei, die Kostümbildner an den Theatern und für die Ausstatter von historischen Festzügen und Künstlerfesten, die die Abbildungen als Vorbilder für historisierende Kostüme benutzten. Ebenso hob der Gründer des Germanischen Nationalmuseums Hans von Aufseß im ersten Museumsführer von 1853 im Hinblick auf die auch im eigenen Haus angelegte Abbildungssammlung hervor: „So findet der Maler und Bildhauer die bildlichen Quellen für Kostüm, Geräte, Architek-

tur und Persönlichkeiten der historischen Bilder, die er zu schaffen hat“.<sup>4</sup> Im 3. Viertel des 19. Jahrhunderts kam überdies den bedeutenden Kostümwerken des 16. Jahrhunderts neue Aufmerksamkeit zu, als etwa die Trachtenbücher von Cesare Vecellio, Abraham de Bruyn und Jost Amman neu aufgelegt wurden (Abb. 1).<sup>5</sup>

Im Germanischen Nationalmuseum entstand eine Materialsammlung zur Kostümgeschichte in Zusammenhang mit dem Versuch von Hans von Aufseß, „ein wohlgeordnetes Generalrepertorium über das ganze Quellenmaterial für die deutsche Geschichte, Literatur und Kunst, vorläufig von der ältesten Zeit bis zum Jahr 1650, herzustellen“<sup>6</sup> und damit die gesamte deutschsprachige Geschichte, Literatur und Kunst zu erfassen. Für Aufseß als Vertreter eines kulturgeschichtlich ausgerichteten Geschichtsverständnisses, der Realien gleichberechtigt neben staatsgeschichtliche Daten und Schriftzeugnisse stellte, hatte die Kleidung in dem von ihm entworfenen „System der deutschen Geschichts- und Altertumskunde“<sup>7</sup> ihren Platz unter dem Stichwort „Leibesbedeckung“, das seinerseits wiederum in „Einzelheiten der Kleidung“ unterteilt und nach Ständen, Geschlecht und Alter differenziert war.<sup>8</sup> Verzeichnet wurden nicht nur die anfangs erst spärlich in der Sammlung vorhandenen Kleidungsstücke, sondern vor allem Abbildungen von Kleidung aus unterschiedlich gearteten Quellen. Diese Abbildungen wurden, meist als Kopien, gesammelt, in Mappen aufbewahrt und den Besuchern in den Ausstellungsräumen als „Bilderrepertorium“ zugänglich gemacht (Kat. 17–21). Es diente vor allem dem Zweck, möglichst rasch einen umfassenden Eindruck der historischen Entwicklung zu vermitteln. Oft wurde dabei jedoch der Originalzusammenhang der Abbildungen vernachlässigt, die Quelle häufig nicht genannt. Ihre Aussagekraft im Hinblick auf die Realitätsnähe des Dargestellten wurde nicht hinterfragt. Dennoch zeugt das Vorgehen bereits von einer ersten wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Quellenmaterial.<sup>9</sup>



1 Heinrich Wilhelm Eberhard nach Jost Amman, um 1840/50

## Entdeckung der Schriftquellen

Im Zuge der kulturhistorischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts erkannte man auch die Bedeutung von Schriftquellen wie Nachlassinventaren, Aussteuerverzeichnissen, Testamenten und Haushaltsbüchern für die Kleidungsgeschichte. Der Kulturhistoriker Georg Steinhausen etwa plante eine Quellenpublikation zur deutschen Kulturgeschichte, die eine Basis schaffen sollte für eine „Geschichte der äußeren Lebensverhältnisse“ anhand von privaten Briefen, Inventaren und ähnlichen Unterlagen.<sup>10</sup> Die Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts beschränkten sich jedoch oft auf Einzelfälle oder verallgemeinerten auf der Basis relativ kleiner Materialsammlungen.<sup>11</sup> Das Germanische Nationalmuseum machte in dem

von ihm herausgegebenen „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ ebenfalls entsprechende Quellen zugänglich. Anhand von Besitzstandsverzeichnissen und persönlichen Aufzeichnungen sollte ein authentisches Bild vergangener Lebensverhältnisse entstehen. Eine der ersten Veröffentlichungen war in diesem Zusammenhang 1859 das Inventar Willibald Imhoffs (Kat. 25), das unter der Überschrift „Neuaufgefundene Actenstücke zur Kunst- und Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts“ als kulturhistorische Quelle gewürdigt wurde. Auch wenn im Zentrum des Interesses der Kunstbesitz des patrizischen Sammlers stand, erweist es sich mit dem Hinweis auf die darin enthaltenen Aufzeichnungen zum Kleidungsbesitz Imhoffs als einer der frühesten Ansätze zur sachkulturellen Erforschung frühneuzeitlicher Kleidung.<sup>12</sup>

Seit den 1970er Jahren gehören in der Sachkulturforschung die massenhaft und aus breiten Bevölkerungsschichten überlieferten Dokumente erneut zu den wichtigsten schriftlichen Quellen der Kleidungsgeschichte. Quellenkritisch und im Hinblick auf aktuelle wissenschaftliche Fragestellungen hin ausgewertet, schildern sie den jeweiligen Besitz aus persönlicher Nahsicht. Obwohl sie nur kleine Ausschnitte der Realität abbilden können, stellen sie eine unverzichtbare Ergänzung zur Bild- und Sachüberlieferung dar, zumal gerade bei Inventaren, Testamenten und Haushaltsbüchern auch die dazugehörigen Personen, deren Stand und die Datierung wichtige Anhaltspunkte geben.<sup>13</sup>

## Erste Sachzeugnisse und Geschichte der Sammlung

Die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums enthielt in den ersten Jahren neben der Abbildungssammlung nur einzelne historische Kleidungsstücke. 1856 wurde ein sogenanntes Heroldshemd als einzige Realie genannt,<sup>14</sup> das wohl noch aus der Aufseßschen Sammlung stammte und bereits in der Waffenhalle der ersten Sammlungsanstellung von 1857 gezeigt wurde. Die frühesten Erwerbungen waren hauptsächlich private Stiftungen wie etwa der 1859 dem Museum von dem Steuerinspektor Carl Becker aus Würzburg übergebene Schuh der Margarethe Nützel (Kat. 30). Die Flinderhaube (Kat. 31) und der im Zugangsregister einem Nürnberger Ratsherrn zugeschriebene Hut (Kat. 85) wurden 1859 von dem „Conditor und Antiquar“ Johann Georg Göß in Nürnberg angekauft.

Erstmals unter der Ägide von August Essenwein, der das Museum von 1866 bis 1892 leitete, wurde die Kostümsammlung maßgeblich durch Ankäufe historischer Kleidung vergrößert. 1870 befanden sich in der Sammlung 282 Kleidungsstücke und 64 Gemälde, und Essenwein ging davon aus, dass, da sich „verhältnismäßig nur sehr wenige Originaldenkmäler“ erhalten hatten, sich die Sammlung wohl vor allem auf Gemälde stützen müsste, die „auch ohne Kunstwert zu haben, uns durch die Darstellung wirklich richtiger Kostüme interessieren.“<sup>15</sup> Ein Umdenken brachte hier die Erwerbung von über 200 Originalkostümen und Kostümteilen des 17. bis 19. Jahrhunderts von der Nürnberger Kunsthandlung Pickert im Jahr 1871, so dass Essenwein die Sammlung des GNM danach für „unstreitig die erste und bedeutendste ihrer Art“ hielt.<sup>16</sup> Speziell den frühneuzeitlichen Bestand mehrte ein seltener Kragen mit Drahtstütze aus der Zeit um 1600 (Kat. 82); ebenfalls 1871 kamen zwei Hüte (Kat. 66, 70) aus dem Zeughaus der Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt und 1875 zwei geschlitzte Wämser (Kat. 13, 46) aus dem Besitz des Apothekers Conrad Siegmund



2 Stereoskopie einer Vitrine im Saal der Reichsstädte mit frühneuzeitlicher Kleidung, GNM, um 1900

Merkel in die Sammlung. 1876 erhielt das Museum aus der Praunschen Kunstkammer in Nürnberg mehrere Kleidungsstücke als Leihgaben, von denen ein weißer spanischer Mantel mit Kapuze des Stephan III Praun (Kat. 58) und ein blauer Filzmantel (Kat. 62) in der Ausstellung zu sehen sind. Im gleichen Jahr konnten mit der Eröffnung des Saals der Reichsstädte größere Teile der Sammlung ausgestellt werden (Abb. 2).<sup>17</sup> Laut „Wegweiser für die Besuchenden“ des Museums von 1880 war damit „unseres Wissens der erste Versuch gemacht, eine zusammenhängende Geschichte der Kostüme durch die erhaltenen Reste selbst zu geben.“<sup>18</sup> In der Schausammlung wurde nun auch vermehrt auf konservatorische Belange Rücksicht genommen, worauf der „Wegweiser“ von 1887 hinweist: „Leider ist die Mehrzahl der Gegenstände für die Einwirkung des Lichtes sehr empfänglich und wird durch dasselbe derart gefährdet, dass der Saal dunkel gehalten werden muss. Für besondere Studien wird gerne die Erlaubnis gewährt, die einzelnen Stücke für kurze Zeit ans Licht zu tragen.“<sup>19</sup> Weitere Ankäufe, vor allem ab 1890 von der Kunsthandlung Julius Böhler in München, ließen besonders die Sammlung zur frühneuzeitlichen Kleidung wachsen, ebenso Erwerbungen aus der Sammlung von Johann Heinrich von Hefner-Alteneck auf der Auktion 1904, darunter ein Wams aus der Mitte des 17. Jahrhunderts mit geschlitzten Ärmeln (Kat. 49).

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde vor allem der Ausbau der Sammlung bis 1800 vorangetrieben, gleichzeitig erweiterte die neu erworbene Trachtensammlung Kling die Dauerausstellung. 1905 wurden beide Sammlungsteile im Augustinerbau erstmals in



getrennten Stockwerken neu präsentiert.<sup>20</sup> Im Obergeschoss war nun die „Geschichte der städtischen und höfischen Kostüme vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert“ zu sehen.<sup>21</sup> Die nächste Neuaufstellung der Kostümsammlung, die auch die frühneuzeitlichen Bestände umfasste, erfolgte 1924. Dem Fokus entsprechend, der in der Kunstgeschichtsforschung in dieser Zeit auf dem originalen Werk lag, führte sie auch hinsichtlich der historischen Kleidung zu einer vermehrten Beschäftigung mit den Sachzeugnissen. Eine erste wissenschaftliche Bearbeitung unter diesen neuen Vorzeichen nahm Walter Fries vor, der als einer der ersten das Gleichsetzen der Abbildungssammlungen und der Originale im

Hinblick auf die historische Aussage kritisch sah. Die „neue Kostümgeschichte“ müsse sich darauf besinnen, „daß lediglich die Originale eine ganz unverfälschte Sprache sprechen“.<sup>22</sup> Indes vernachlässigte seine Idee einer Kunstgeschichte der Kleidung wiederum die Bedeutung von Schrift- und Bildquellen; ebensowenig berücksichtigte er, dass Veränderungen an Kostümen, Fälschungen und falsche beziehungsweise fehlende Zuschreibungen in die Irre führen können. Aus heutiger Sicht ist vor allem zu bedauern, dass die Dokumentation der Objekte im Museum in der Frühzeit unzureichend war. Die Beschreibungen in den Inventaränden und den Museumsführern waren oftmals so knapp, dass sie nicht



3 Vitrine in der Sonderausstellung „Aufgang der Neuzeit“, zweite Büste von rechts Kat. 56, 1952

mit Sicherheit bestimmten Kleidungsstücken zuzuordnen sind. Zu weiteren Unklarheiten trug bei, dass das Inventarbuch erst in der Zeit um 1887/88 angelegt wurde und durch Nachinventarisierungen zahlreiche Einträge zeitlich nicht mehr nachzuvollziehen sind.<sup>23</sup> Eine weitere Neuaufstellung im Jahr 1938 blieb nicht lange bestehen, da 1941 die kriegsbedingten Auslagerungen begannen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg integrierte man die frühneuzeitliche Kleidung nicht mehr in die Dauerausstellung. Eine Ausnahme bildeten einige patrizische Dauerleihgaben wie die Praunschen (Pilger-)Mäntel (Kat. 58) oder das Baret des Christoph Kress zu Kressenstein (Kat. 11a), die seit 1972 im Kontext eigens eingerichteter patrizischer Kabinette im Galeriebau zu sehen waren. Letztmals 1952 wurden weite Teile des Bestands zusammen mit Leihgaben aus anderen Museen in der großen Sonderausstellung „Aufgang der Neuzeit“ zum hundertjährigen Jubiläum des Germanischen Nationalmuseums gezeigt (Abb. 3). Dem kostümgeschichtlichen Verständnis der Zeit entsprechend, wurden die Kleidungsstücke dort im Rahmen der kunsthandwerklichen Fertigung des 16. und 17. Jahrhunderts präsentiert; kleidungshistorische Fragen standen nicht im Vordergrund.

Ihren nächsten Auftritt erlebten einzelne Kostüme bei den bereits vorgestellten „Historischen Modenschauen“, die das Museum von 1954 bis 1957 ausrichtete, ehe sich das Interesse an der Sammlung vor allem in kostümkundlichen Fachpublikationen äußerte, während sie im Museum selbst in den Hintergrund trat. Mit der Einrichtung einer eigenen Textilrestaurierung am Germanischen Nationalmuseum ab 1970 war für die zunehmend als in ihrer Materialsubstanz gefährdet erkannten Kostüme erstmals eine angemessene Betreuung gewährleistet.<sup>24</sup>

Mit den etwa gleichzeitigen ersten Ansätzen, die traditionell als Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte verstandene Kostümkunde als Historische Kleidungsforschung zu einer eigenständigen Disziplin zu entwickeln, gewann die Nürnberger Sammlung auch dafür an Bedeutung. Vor allem die britische Kostümhistorikerin Janet Arnold publizierte einen Großteil der Sammlung in ihrem nach wie vor unverzichtbaren Standardwerk „Patterns of Fashion“.<sup>25</sup> Nicht die Sammlung als Ganzes, wohl aber ausgewählte Objekte bezog Jutta Zander-Seidel in ihre primär auf der Auswertung von Schriftquellen basierende Untersuchung zur frühneuzeitlichen Textil- und Kleidungskultur ein.<sup>26</sup>

Ausgestellt waren einzelne frühneuzeitliche Kostüme des Germanischen Nationalmuseums zuletzt 1986 in der badischen Landesausstellung „Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg“ in Heidelberg sowie im eigenen Haus in der Ausstellung „Das Beste wartet im Himmel“, die 1997 anlässlich der Publikation des Bestandskatalogs zur Malerei des 16. Jahrhunderts stattfand.<sup>27</sup> Die große Sonderausstellung „In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock“ ist somit die erste eigenständige Präsentation der Sammlung frühneuzeitlicher Kleidung im Germanischen Nationalmuseum, die gerade durch die frühen Erwerbungen in einer Zeit, in der diese Stücke noch auf dem Kunstmarkt erhältlich waren, zu einer der bedeutendsten außerhalb fürstlicher Garderoben werden konnte.

1 Vgl. Mayerhofer-Llanes 2006, S. 5. – Wilckens 1978, S. 806 – 807.

2 Hefner-Alteneck 1840. – Weiß 1860. – Köhler 1871. – Falke 1880.

3 Schlichtegroll 1802.

4 Eye 1853/1, S. 36.

5 Vecellio 1859. – Bruyn 1872. – Amman 1880. – Vgl. Wilckens 1978, S. 807. – Nachstiche von Heinrich Wilhelm Eberhard, GNM, HB 25459, 1 – 9, nach Jost Amman (vgl. Kat. 95).

6 Satzungen 1852, § 1.a.

7 Siehe auch Kat. Nürnberg 2014.

8 Vgl. Organismus 1856/2, S. 150 – 152.

9 Vgl. Kregeloh 2014.

10 Steinhausen 1898, bes. S. 439 – 442.

11 Zander-Seidel 1990, S. 38.

12 Anzeiger GNM 1859, Sp. 411 – 413, 448 – 450.

13 Vgl. Moormann 1980, S. 73. – Zander-Seidel 1990, S. 36. – Siehe auch Löffler 1977.

14 Organismus 1856/2, S. 150, heute Inv.Nr. T 26.

15 Essenwein 1870, S. 19.

16 Jahresbericht GNM 18 (für 1871), 1872.

17 GNM Wegweiser 1879, S. 26 – 27.

18 GNM Wegweiser 1880, S. 37.

19 GNM Wegweiser 1887, S. 86.

20 Vgl. Zander-Seidel 2005, S. 133. – Selheim 2005.

21 GNM Wegweiser 1905, S. 139.

22 Fries 1926, S. 3. – Vgl. Zander-Seidel 2005, S. 137.

23 Wilckens 1978, S. 811 – 812.

24 Siehe auch Streiter/Weiland 1996.

25 Arnold 1985. – Arnold/Tiramani/Levey 2008.

26 Zander-Seidel 1990.

27 Ausst.Kat. Karlsruhe 1986. – Löcher 1997.

# Die Kostümsammlung „in Mappen“

## 17 · „Männliche Tracht“

1850/1900

Zeichnung nach Jost Amman:

„Stam vnd Wapenbuch hochs vnd nidere Standts“, Frankfurt am Main: Feyerabend, 1579, o.P. [S. 165]

Tusche, Bleistift, auf Karton,

Bild: H. 21,5 cm, B. 10,8 cm

GNM, HB 32845, Kapsel 1266



17

Die Figur mit geschlitztem Wams, locker umgehängtem Radmantel, Pluderhose, Degen und einem Hut mit Federn ist nach einer Illustration im Stamm- und Wapenbuch Jost Ammans gezeichnet. Im Original trägt sie den Titel „Ein Hofman.“ und zeigt diesen mit einem Deckelpokal in der ausgestreckten linken Hand neben einem Baum stehend, hinter dem ein Kalb hervorschaut. Im Hintergrund befindet sich ein Liebespaar. Dieser Zusammenhang und der moralisierende Kommentar, der den Höfling „wie ein toll verirrtes Kalb“ als vergnügungssüchtig und unbelehrbar charakterisiert, fehlen bei der Nachzeichnung im Bilderrepertorium. Hier ist die Kleidung schlicht als „Männliche Tracht“ bezeichnet, ohne einen gesellschaftlichen Stand anzugeben.

Eine lateinische Ausgabe des Stamm- und Wapenbuchs, das Wappen, mythologische Figuren, Personifikationen der Künste oder Tugenden und gesellschaftliche Szenen enthält, kam mit der Sammlung des Museumsgründers Hans von Aufseß in das Germanische Nationalmuseum und hat wahrscheinlich einem Zeichner im Museum als Vorlage gedient. AKr

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Warnecke 1877.

## 18 · „Vornehme Dame“

1855/1900

Deckfarbe, Aquarell, Bleistift, auf Karton,

Bild: H. 21,5 cm, B. 13,4 cm

GNM, HB 32844, Kapsel 1266



18

Laut der Bleistiftnotiz ist das Aquarell nach Vorlagen aus dem 1588 entstandenen Stammbuch Hans des Jüngeren von Gundlach aus Nürnberg gemalt. Das Stammbuch selbst ist heute nicht mehr auffindig zu machen, wahrscheinlich handelte es sich bei dem Halter aber um den Sohn des Kaufmanns Hans Gundlach (gest. 1590?). Die zahlreichen Kostümbilder in Stammbüchern des 16. Jahrhunderts fallen in die Entstehungszeit der frühen Trachtenbücher, deren Abbildungen oft von anderen Künstlern wiederholt und variiert wurden. Die bildlichen Einträge in die Freundschaftsalben führten häufig Briefmaler oder Illuminatoren aus, oft in Gouache-Technik. Im 19. Jahrhundert untersuchte man Stammbücher daher als kostümgeschichtliche Quel-

len. Deren Quellenwert wurde dabei jedoch noch nicht kritisch hinterfragt. Neben dem Blatt mit der „vornehmen Dame“ enthält das Bilderrepertorium fünf weitere, als „Weibliche Tracht“ bezeichnete Kostümbilder, die aus dem Gundlach'schen Stammbuch abgezeichnet sein sollen. AKr

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Schnabel 2003, bes. S. 474–489. – Fechner 1981. – Klose 1989.

## 19 · „Kinder- u. Jugendtracht“

1855/1900

Zeichnung nach zwei Kinderporträts von 1590 und 1593, heute im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg, G 1085 und G 1087, ausgeschnitten aus: J. H. von Hefner-Alteneck: Trachten des christlichen Mittelalters, 1840/54, Radierung, Bild: H. 13 cm, B. 18,7 cm  
GNM, HB 32846, Kapsel 1266





19

In das Bilderrepertorium fanden zahlreiche aus Büchern ausgeschnittene Abbildungen Eingang, darunter diese Reproduktion zweier „Bildnisse vornehmer, wohl fürstlicher Kinder“. Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck hatte die Porträts für seine Publikation „Trachten des christlichen Mittelalters“ (Kat. 22) abgezeichnet und mit einem erläuternden Text versehen, der auf die „eigenthümliche reiche und gestiefte Tracht dieser Periode“ hinweist.

Die Originale befanden sich damals im Besitz des Barons Charles de Graimberg, dessen Sammlung den Grundstock des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg bildete. Die in Öl auf Pappe gemalten, goldumrandeten Miniaturen zeigen den zweijährigen Christoph II zum Lamm und seinen Bruder Hieronymus IV im Alter von einem Jahr, die Söhne des Juristen Christoph I zum Lamm und seiner Frau Katharine. Sie waren Angehörige einer aus Speyer stammende Patrizierfamilie, deren bekanntestes Mitglied, Marcus V zum Lamm, wohl eine Serie von 19 Porträtminiaturen von Familienmitgliedern beauftragt hat, die heute das Kurpfälzische Museum besitzt. Der Kirchenrat, Jurist und Onkel der Kinder, hatte über viele Jahre den „Thesaurus Picturarum“ angelegt, eine zeitkritische Abbildungssammlung, die sich in der Darmstädter Landesbibliothek befindet. Darin enthalten sind auch mehrere Bände über Kleidung, die Hefner-Alteneck ebenfalls als Quelle für seine Kostümbilder nutzte. AKr



20

Lit.: Hefner-Alteneck 1840, Bd. 3, Taf. 131. – Zu den Originalen: Leger/Graimberg 1843, Nr. 3310 und 3311. – Ausst.Kat. Heidelberg 1991, S. 10, 13, Anm. 4 (mit weiterer Literatur).

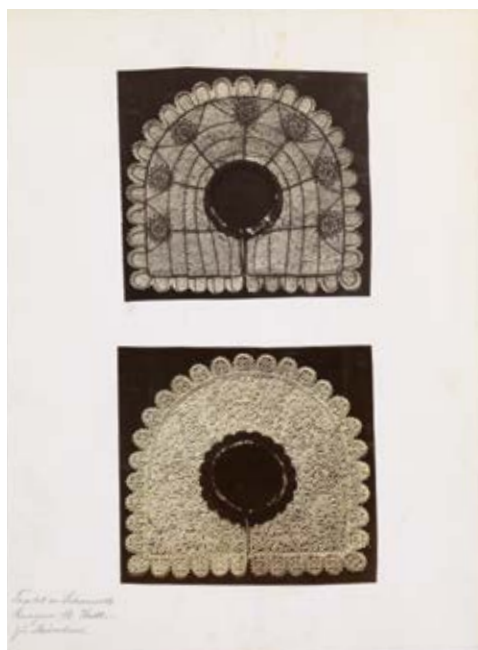
## 20 · „Kleidung. Aus einem Skizzenbuche“

1855/1900  
Aquarell, Bleistift, auf Papier,  
Bild: H. 27,9 cm, B. 21,4 cm  
GNM, HB 32843, Kapsel 1267

In zwei Reihen angeordnet zeigen Männer- und Frauenfiguren Kostüme der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Teilweise sind sie mit Lebensdaten und knappen Beschreibungen der Kleidung versehen. Es ist zwar keine

Quelle angegeben, das Blatt erinnert aber sehr an die Skizzenklebebücher, die beispielsweise von Julius Schnorr von Carolsfeld und dessen Schüler Ludwig Thiersch erhalten sind. Die Historienmaler legten sie als Vorbildersammlung für die Kostüme auf ihren Gemälden an und kopierten dafür oft Darstellungen aus Kostümwerken. Die Vorgehensweise ähnelte dabei der Arbeit derjenigen Künstler, die für das Bilderrepertorium des Germanischen Nationalmuseums systematisch Literatur und Kunstsammlungen auswerteten. So lag es nahe, die Zusammenstellung aus einem Skizzenbuch direkt zu übernehmen. AKr

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Mayerhofer-Llanes 2006, S. 146 – 163.



21



22

## 21 · „Kragen 16. Jhdt. – Zu München“

1860/1900

Fotografie, Albuminpapier  
auf Untersatzkarton

HB 32847a: H. 10,4 cm, B. 11 cm

HB 32847b: H. 10,6 cm, B. 11,5 cm

GNM, HB 32847a–b, Kapsel 1266

Die Fotos zeigen Vorder- und Rückseite eines um 1620/1635 entstandenen Kragengestells aus Draht und Seidenspitze mit bogiger Kante. Ein schwarzes Band aus Klöppelspitze fasst den Halsausschnitt ein. Die Beschriftung des Kartons „Tracht und Schmuck“ verweist auf eine Kategorie der Kostümsammlung „in Mappen“ des Germanischen Nationalmuseums, in der die Tafel als Anschauungsmaterial dienen sollte. Das Objekt selbst befand sich laut Beschriftung in München. Inzwischen ist es zusammen mit einem Paar zugehöriger Manschetten in die Sammlung des Metropolitan Museum of Art gelangt (Inv.Nr. 30.135.158). Dem New Yorker Museum wurden die Stücke 1930 von der Ehefrau des bedeutenden Mäzens Edward S. Harkness geschenkt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts befanden sie sich noch

in der Pariser Sammlung George Duruy, dessen Frau Amélie sie von ihrer Mutter, Hortense de Corbeau de Saint-Albin, verh. Jubinal, geerbt hatte. Wann sie den Weg von München nach Paris genommen hatten, ist nicht mehr nachzuvollziehen. AKr

Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Originalkragen: Dreyfus 1905. – Arnold/Tiramani/Levey 2008, Nr. 32.

## 22 · „Trachten des christlichen Mittelalters“

Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck,  
3 Bände, Frankfurt am Main/Darmstadt,  
1840–1854

Aufgeschlagen: Band 3, Taf. 18 „Tracht  
eines bürgerlichen Schützen. 1598“,  
gezeichnet von J.H. von Hefner-Alteneck  
nach einem Zunftbuch der Schmiedezunft  
zu Aschaffenburg  
GNM, 4° Gs 1400

Das dreibändige Werk gibt einen Überblick über die Kostümgeschichte von 500 bis 1600, eingeleitet von einer Beschreibung der historischen Entwicklung. Der dritte Band

widmet sich dem 16. Jahrhundert. Hefner-Alteneck zog neben Werken der bildenden Kunst auch erhaltene Textilien und Rüstungen aus der jeweiligen Epoche heran. Er besaß selbst eine umfangreiche Kunstsammlung, darunter Originalkostüme und Trachtenbücher. Dass die Abbildungen ausschließlich nach originalen Vorlagen erstellt wurden, zeigt den wissenschaftlichen Anspruch. Die mit Radierungen illustrierten Beispiele sind zwar nicht chronologisch geordnet, dafür aber durch Register erschlossen. Für viele nachfolgende Kostümpublikationen dienten die Bände als Quelle.

Der Altertumsforscher und Kunsthistoriker Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck war Mitglied des Gelehrtenausschusses und über 50 Jahre im Verwaltungsausschuss des Germanischen Nationalmuseums, auch noch in seiner Zeit als Direktor des Bayerischen Nationalmuseums. Zudem war er mit dem Museumsgründer Hans von Aufseß befreundet und bildete zahlreiche Werke aus dessen Sammlung sowie aus der Museumssammlung in seinen Publikationen ab. AKr

Lit.: Kamp 2006 – Mayerhofer-Llanes 2006, S. 193–205, 318–319.

### 23 · „Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt“

Carl Köhler  
 Dresden, 1871 – 1873  
 Aufgeschlagen S. 166/167:  
 „Spanische Mäntel“  
 GNM, 8° Gs 1414

Als erste Kostümkunde enthält das in drei Teile zu Altertum, Mittelalter und Neuzeit gegliederte Werk Schnittzeichnungen von Kleidungsstücken. Sie sollten mit Erklärungen zu Aufbau und Trageweise als Anleitung zur Rekonstruktion historischer Kleider dienen, die bei Theatern, Künstlern und Kostümfesten gefragt waren. Auch für „Forscher auf dem Gebiet der Trachtenkunde“ sollten sie detaillierte Studien ermöglichen, wengleich Quellenangaben zumeist fehlen. 1926 wurde das Werk von Emma von Sichart in gekürzter und mit Fotografien ergänzter Fassung neu herausgegeben, was eine lang anhaltende Rezeption durch die Kostümkunde belegt.

Der Nürnberger Kunsthändler, -sammler und Maler Carl Köhler, der zeitweise als Lehrer beim Arbeiterverein in Nürnberg tätig war, hat sämtliche Abbildungen selbst

gezeichnet, oft jedoch andere Kostümwerte, vor allem Hefner-Altenecks „Trachten des christlichen Mittelalters“ (Kat. 22), als Vorlage verwendet. Die schematischen Schnittzeichnungen sind laut Köhler überwiegend durch Experimentieren nach Abbildungen erstellt. Nur wenige wurden von realen Kleidungsstücken abgenommen, wie etwa die hier zu sehenden Schnitte der beiden Praunschischen Mäntel, die sich damals noch im Familienbesitz befanden (Kat. 58, 62). AKR

Lit.: Sichart 1926. – Mayerhofer-Llanes 2006, S. 321. – Zu Köhler: Grieb 2007, S. 808.

### 24 · „Handbuch der deutschen Tracht“

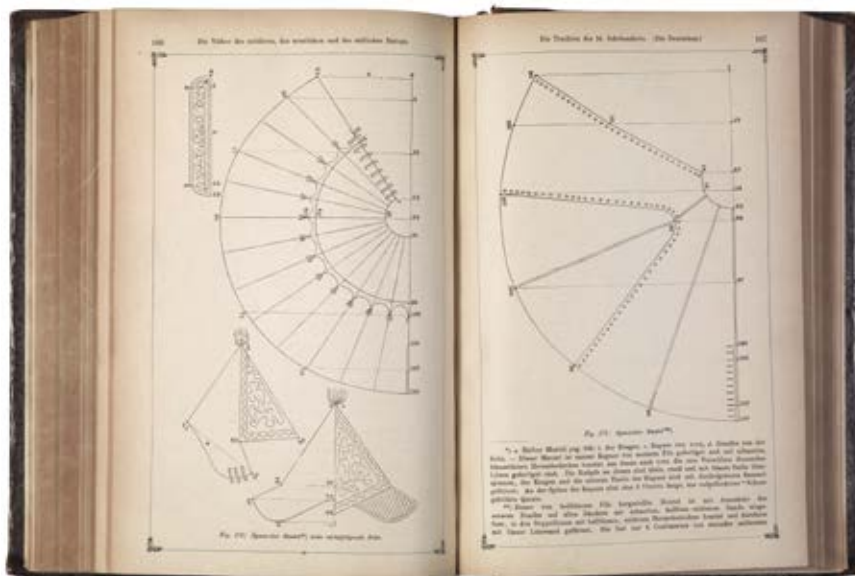
Friedrich Hottenroth  
 Stuttgart, o.J. [1892/96]  
 Aufgeschlagen: S. 526 – 527, Abb. 124:  
 „Frauentrachten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“  
 GNM, 8° Gs 1435 eb

Der Lithograf, Trachten- und Brauchtumsforscher Friedrich Hottenroth nahm 1879 seine Arbeit am „Handbuch der deutschen

Tracht“ auf, das in erster Auflage 1892 erschien. Beginnend bei der „Germanen-tracht“ aus vorrömischer Zeit, enthält es vornehmlich eine Zusammenstellung von Abbildungen und Beschreibungen aus bis dahin vorhandenen Kostümwerten. Die einzelnen Kapitel behandeln unterteilt in „bürgerliche Tracht“ und „Volkstrachten“ Kleidung bis in das 19. Jahrhundert. Die vom Autor selbst angefertigten Zeichnungen stellen Personengruppen in zeitspezifischer Kleidung nebeneinander, was das Vergleichen und das Nachvollziehen von Entwicklungslinien vereinfachen sollte. Einige schematische Schnittmuster und Farblithografien ergänzen die Kostümggeschichte.

Die aufgeschlagene Abbildung illustriert die Beschreibung verschiedener Dekolletéformen im Text. Quellen sind nicht angegeben, aber einige der Frauendarstellungen sind beispielsweise aus Jakob Heinrich von Hefner-Altenecks „Trachten des christlichen Mittelalters“ (Kat. 22) entnommen. AKR

Lit.: Teil-Reprint: Hottenroth 1999.



23



24



# Entdeckung der Schriftquellen

## 25 · Nachlassinventar des Willibald Imhoff

Nürnberg, 1580  
 Handschrift, Papier, Tinte,  
 H. 37,7 cm, B. 26 cm  
 GNM, Historisches Archiv, Rst. Nürnberg  
 XVIII Imhoff 4a

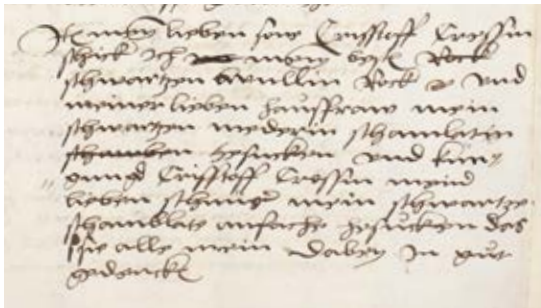
Als Enkel Willibald Pirckheimers erbte der Nürnberger Patrizier Willibald Imhoff einen

großen Teil von dessen Kunstbesitz und erweiterte ihn ein Leben lang. Sein Nachlassinventar listet die von Imhoffs Nachkommen aufgelöste Sammlung auf, darunter zahlreiche Werke Albrecht Dürers, und fand so das besondere Interesse der Kunst- und Altertumsfreunde des 19. Jahrhunderts. Als Schenkung war das Dokument in einer Pergament- und einer Papieraufertigung in das Germanische Nationalmuseum gelangt, das 1859 einen Bericht über das „neuaufgefundene“ Inventar sowie die Sachtitel seiner 23 Abteilungen veröffentlichte. Dabei hob der unbekannte Autor die in der Rubrik „Mansklaidier“ verzeichnete Kleidung Imhoffs als eine „für die Geschichte der Tracht

ergiebige Abtheilung“ hervor und fuhr fort: „Wir ersehen unter Anderem daraus, daß eine Schaub, wie sie um die Mitte des 16. Jahrh. ein vornehmer Nürnberger trug, auf 80 fl. kam.“ Dies dürfte einer der frühesten Hinweise auf die Bedeutung von Nachlassinventaren für die historische Kleidungs-forschung sein. JZS

Lit.: Anzeiger GNM 1859, Sp. 411 – 413, 448 – 450. – Zander-Seidel 1990, S. 14, 423. – Pohl 1992, S. 4 – 9, 279 – 339. – Zum Kunstsammler Imhoff: Budde 1996.





26 Detail

**26 · Zusatz zum Testament des Caspar Kress**

Nürnberg, 1521  
 Handschrift, Papier, Tinte, Blatt:  
 H. 34,4 cm, B. 22,3 cm  
 GNM, Historisches Archiv,  
 Kress XXV, D 4b

Während Inventare Kleidungsbestände in ihrer Gesamtheit auflisten, geben Testamente Aufschluss über vestimentäre Vermächtnisse. Bedacht wurden Familienmitglieder, beruflich oder privat verbundene Personen, Bedienstete und Bedürftige. Die Gesetzgebung der Reichsstadt Nürnberg sah die Vererbung der väterlichen Kleider an die Söhne, der mütterlichen an die Töchter vor. 1521 verfügte der noch im gleichen Jahr verstorbene Patrizier, Ratsherr und Besitzer am Nürnberger Stadtgericht Caspar Kress, „daß man alle meine Kleider (außerhalb der 3 besten, welich ich sonderlich Inhalt einer Zettel mit meinem Siegel versiegelt, verschickt hab) kundigen Eehalten oder hausarmen leuten, [...] armen Bauersleuten [...] geben und austeilen“ solle. Ausgestellt ist der erwähnte Zettel, mit dem er seinem Sohn Christoph seinen besten schwarzen wollenen Rock, seiner Frau einen schwarzen mardergefütterten Rock und seiner Schwiegertochter einen ungefütterten schwarzen Rock vermachte – versehen mit dem Zusatz: „das sie alle mein dabey in gut gedenken“.

JZS

Lit.: Zander-Seidel 1990, S. 40 – 41, Anm. 100.



27

**27 · Rechnungs- und Familienbuch des Christoph II und Christoph III Scheurl**

Nürnberg, 1531 – 1592  
 Aufgeschlagen: fol. 268v – 269r  
 Handschrift, Papier, Tinte, Blattgröße:  
 H. 32,7 cm, B. 25,5 cm,  
 Scheurl-Bibliothek,  
 Cod. 275/337

Von 1531 bis zu seinem Tod 1542 führte der Humanist Christoph Scheurl ein Ausgabenbuch mit dem Titel „Mein Doctor Christoph Schewrls Hauwshalten“. 1579 setzte es sein gleichnamiger Sohn, zurückreichend bis 1543, fort. Kosten für Bekleidung nehmen darin breiten Raum ein. Zugleich gehen die Einträge weit über eine nüchterne Haushaltsbuchführung hinaus, indem sie Kleidungsstücke nicht nur auflisten, sondern in vielfältigen Kontexten kommentieren. Man erfährt, für wen und wo Kleidung angeschafft wurde, Anlässe und Preise. Verzeichnet sind Namen von Händlern und Schneidern, bisweilen Tragedauer und Wertschätzung einzelner Stücke, zu denen auch hier Geschenke und Vermächtnisse gehörten. Die aufgeschlagene Seite enthält

einen Eintrag des Sohnes, demzufolge er sich und seine Frau Sabine Geuder anlässlich ihrer Hochzeit 1560 von „Christoffen Maller“ porträtieren ließ und 16 Gulden für das Bild und 2 Gulden für den Rahmen zahlte. Der Zusatz, „Ich ließ mich und sie in Iren breut klaidern und Zirte [...] abcontrafetten“, ist für die Kleidungs- und Porträtforschung gleichermaßen bedeutsam. JZS

Lit.: Heerwagen 1906 (Teiledition). – Zander-Seidel 1990, S. 29, 41 – 42.

**28 · Schneiderrechnung**

Karl Busereuth für Andreas Schmidmayer von Schwarzenbruck, Nürnberg, 6.9.1592, über Leistungen seit dem 1.2.1590  
 Handschrift, Papier, Tinte, Blatt:  
 H. 34,5 cm, B. 20,8 cm  
 Scheurl-Archiv, XVI, 42a/1

Aus den Jahren 1590 bis 1606 haben sich Schneiderrechnungen der 1585 in den Adelsstand erhobenen Schmidmayer von Schwarzenbruck erhalten. In dieser Zeit ließ die Familie bei sechs Schneidern arbeiten. Die Belege nennen überdies Kürschner,







wurden in den Kirchen verlesen und mit „ausgesteckten“ Fahnen vor dem Rathaus proklamiert. Seit 1583 lagen sie regelmäßig auch gedruckt vor. Für die Kostümkunde des 19. Jahrhunderts waren die Ordnungen „die sichersten Quellen“, denn „weil sie alles bis ins Kleinste bestimmen, geben sie ganz von selbst ein Bild der bestehenden Zustände“ (Steinhausen 1898, S. 444). Heute wissen wir, dass die normativen Texte der Kleiderordnungen nicht per se die Wirklichkeit spiegeln und daher je nach Kontext und Fragestellung in ihrem Verhältnis zur vestimentären Praxis zu bewerten sind. JZS

Lit.: Lehner 1984. – Zander-Seidel 1990, S. 42 – 43, 290 – 299. – Zander-Seidel 1993. – Weiterführend: Eisenbarth 1962. – Bulst 1988. – Bulst 1993. – Simon-Muscheid 2010. – Weller 2014.

## Erste Sachzeugnisse und Geschichte der Sammlung

### 30 · Damenschuh

Wohl Spanien, Ende 16. Jh.  
Obermaterial Ziegenleder, weiß, gestanztes Muster, Lederborte, Laufsohle Ziegenleder, braun, Nähte Hanf oder Leinen,  
L. 21 cm, B. 7,5 cm, H. 7 cm  
GNM, T 44, Geschenk aus Privatbesitz (Carl Becker, Würzburg) 1859

Der einzelne Schuh war eines der ersten Originale der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums. Gestiftet wurde er von dem Steuerinspektor und Zollvereininspektor Carl Becker aus Würzburg, der sich vielfach als Geschenkgeber um das noch junge Museum verdient gemacht hat. Einer verlorenen Notiz zufolge handelt es sich um den Hochzeitsschuh der Margarethe Völker, die am 4. Februar 1594 den Nürnberger Patrizier Hans Joachim Nützel

heiratete. Eine Spur dieser Provenienz findet sich im Museumsführer von 1868, der den in unmittelbarer Nähe der Flinderhaube (Kat. 31) ausgestellten Schuh als „Tanzschuh“ beschrieb, „in welchem laut inliegenden, altbeschriebenen Zettels Margaretha Völker 1594 ihren Hochzeitsreigen tanzte.“

Die noch absatzlose Form, das hohe Vorderblatt und das weiße Leder mit dem spitzenartig gestanzten Ornament sind typisch für das ausgehende 16. Jahrhundert. Wo die schmalen Laschen über den seitlichen Ausschnitten auf dem Rist zusammentrafen, wurde der Schuh mit einem Bandverschluss geschlossen, der heute fehlt. Schuhe aus feinstem spanischem Leder waren Luxusobjekte und wurden von Frauen und Männern getragen. Da sie rasch zerschlissen, gab man sie gleich zu mehreren Paaren in Auftrag. Bestellungen für die englische Königin Elizabeth I. und ihre Hofdamen beliefen sich im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts auf mehrere hundert Paare. Sechs Paare orderte 1568 Hans Fugger in Antwerpen und fügte hinzu: „Ich wolts auff den fürfuss mit kurzen stichen zerhackt haben, und nit





31 Gesamtansicht, vgl. Detail S. 46 – 47

mit langen schnitten. Dann wann ichs ain weil trag, so geen dise schnitt aus ein ander, seen gar ubel, per aviso.“ Die schmalen, den Fuß wie ein Handschuh umhüllenden Schuhe bezeichnete er als „Porsequines“ oder „Boursequines“. Ob es sich bei dem Nürnberger Exemplar tatsächlich um einen Hochzeitsschuh handelte oder ob diese Interpretation dem 19. Jahrhundert geschuldet ist, als Weiß zur Farbe der Brautmoden wurde, sei dahingestellt. JZS

*Lit.: GNM Wegweiser 1868, S. 101. – Durian-Ress 1991, S. 30. – Weiterführend: Arnold 1988, S. 210 – 214. – Durian-Ress 1991, S. 19 – 20 (Zitat Fugger). – Zu Carl Becker: Kammel: Stifter 2014, S. 177, 182, 186. – Zu Nützel: Fleischmann 2008, S. 748.*

### 31 · Goldhaube einer Nürnberger Patrizierin

Nürnberg, um 1650/1700  
Seide, gelb, Knüpfttechnik,  
Flindern Metall, geklöppelte  
Metallborten, Polsterung,  
H. 31 cm, B. 43 cm, T. 19 cm  
GNM, T 35, Geschenk des  
Johann Georg Göß, Nürnberg 1859

Zu den ersten Sachzeugnissen der Kostümsammlung gehörte seit 1859 die sogenannte Flinderhaube, ein Geschenk des Antiquars und Konditors Johann Georg Göß aus der Inneren Laufer Gasse in Nürnberg. Auf Bildnissen begegnen die markanten patrizischen Standeshauben von den 1640er Jahren bis zum Jahrhundertende. Schrift-

quellen liefern weitere Informationen. So verzeichnete die Aussteuerliste der Nürnberger Patriziertochter Sabina Harsdörffer 1640 eine „guldene Haarhauben mit flinderlein“ und eine „Haarhauben mit Stefften und Flinderlein“, von denen letztere wohl dem Typus der Haube im Museumsbesitz entsprach. Eine „goldfarbe seidene knüpfte Haarhauben“ und ein „Haarhauben Rohm samt den Kegeln“ im Inventar der Margaretha Kastenbein verweisen auf die Knüpfttechnik.

Die patrizische Aussteuerliste betonte nicht von ungefähr die senkrecht aufragenden Stifte („Steffte“) aus umwickeltem Draht mit den beweglich eingehängten, tropfenförmigen „Flinderlein“. Erst sie ermöglichten das wirkungsvolle Lichtspiel

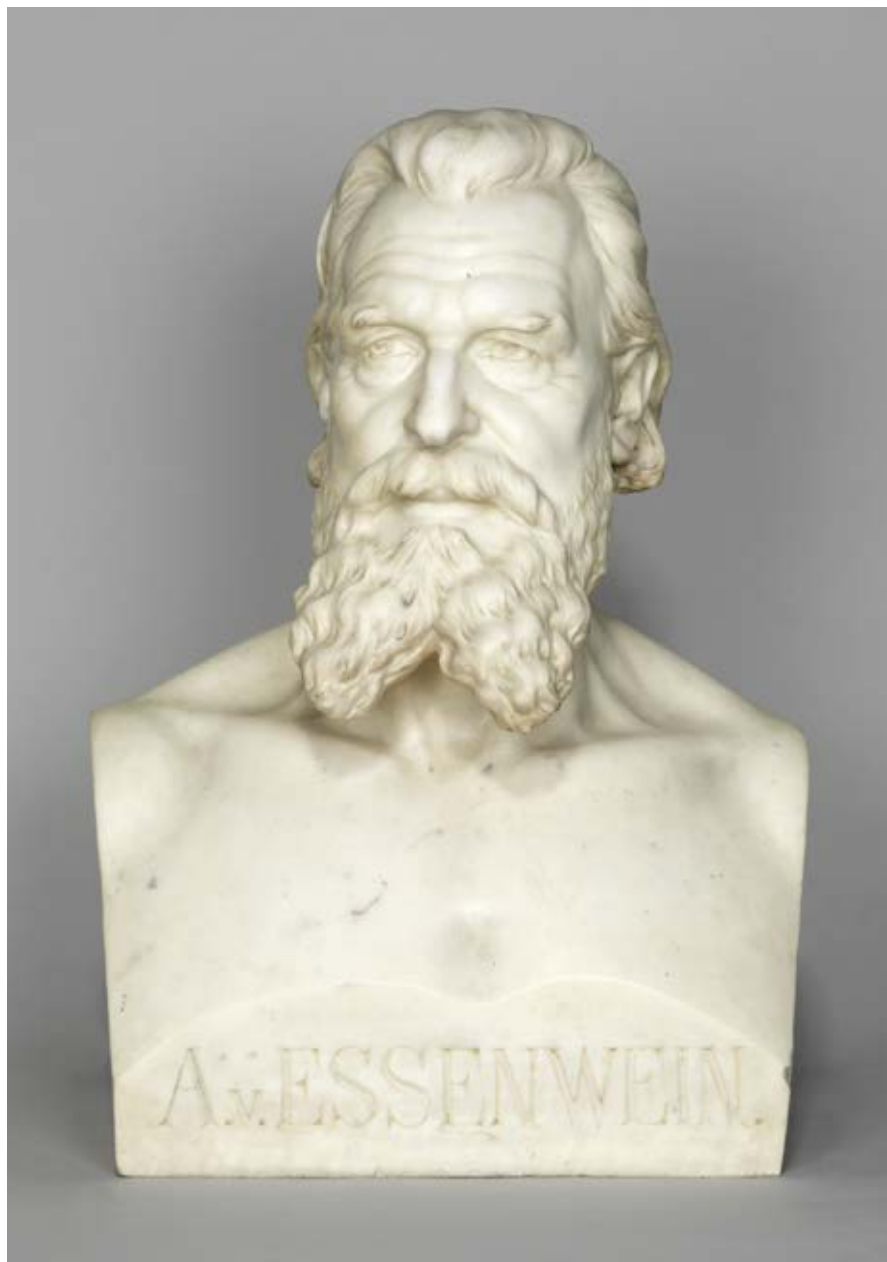
und den Klang der Metallplättchen, die den Auftritt ihrer Trägerinnen begleiteten. Im Unterschied zu Hauben mit aufgenähten Flindern waren die „eingehenckten Plättlein“ das entscheidende Merkmal der patrizischen Kopfbedeckung und entsprechend in der Nürnberger Kleiderordnung von 1657 ausschließlich dem Ersten Stand zugelassen. Zu einer Zeit, als haarsichtige Kopfbedeckungen wie Baret und Hut längst auch in die Frauenkleidung Eingang gefunden hatten, entsprach die das Haar vollständig verhüllende Haube der konservativen Ausrichtung der patrizischen Standeskleidung und dem Repräsentationsbedürfnis des Stadtadels gleichermaßen. Als Produkt Nürnberger Metallhandwerker verwiesen die Flindern zudem auf eines der angesehensten Handwerke der freien Reichsstadt, die in erster Linie durch das Patriziat repräsentiert wurde. JZS

Lit.: GNM, DKA, Nürnberg Kunsthandwerk Paumgartner Georg, *Inventar und Beschreibung der Zubringung Sabina Baumgartner, geb. Harsdörfer, 1640.* – Nürnberg, Stadtarchiv, YY 1166, *Zubringung Margaretha Kastenbein bei ihrer Heirat mit dem Erborn Lorenz Neuhofer, 1628, April 20.* – Wilckens 1982, S. 373, Abb. 8. – Zander-Seidel 1990, S. 119 – 124. – Tacke 1995, S. 317. – *Ausst.Kat. Nürnberg 1998, Nr. 91.* – Kobler 2003, Sp. 1273 – 1274, Abb. 4. – *Kat. Nürnberg 2010, S. 158 – 159, 396, Nr. 86.* – Grieb 2007, Bd. 1 (Göß). – Schindler 2010.

### 32 · Porträtbüste August Essenwein

Heinrich Schwabe, 1894  
Marmor, H. 67 cm  
GNM, Pl.O. 1304

Mit angeschnittenem, unbedecktem Oberkörper ist das marmorne Bildnis August Essenweins im Typus der Büsten in der Regensburger Walhalla gestaltet. Es wurde 1894 im Ausstellungssaal I neben Büsten Kaiser Wilhelms I. und des Museumsgründers Hans von Aufseß aufgestellt. Aus Spenden von Freunden und Anhängern Essenweins finanziert, sollte die Büste an seine Verdienste um das Museum erinnern.



32

Der Architekt und Bauhistoriker war seit 1866 Direktor des Germanischen Nationalmuseums. Er verlagerte den Schwerpunkt der Tätigkeiten von der Erstellung eines Quellenrepertoriums hin zur Vergrößerung und Neuordnung der Sammlungen. Auch die Textilsammlung konnte in den Jahren wichtige Zuwächse verzeichnen. Essenwein war der erste, der in großer Zahl historische

Kleidung für das Museum ankaufte und so eine Sammlung von Originalkostümen anlegte, die er selbst als die erste und bedeutendste ihrer Art bezeichnete. AKr

Lit.: GNM-Akten, Kapsel 29 Band. Nr. 23. – *Anzeiger GNM 1894, S. 31 – 36.* – Springer 2014.









*Kleider  
und  
Bilder*



# Der gesellschaftliche Auftritt: Kleidung und Porträt

Dagmar Hirschfelder

Inwieweit können Porträts unser Wissen über die Kleidung der Frühen Neuzeit erweitern? Die Werke geben nicht nur über das Erscheinungsbild von Kleidung Auskunft, sondern auch über ursprüngliche Trageweisen, die Kombination von Kleidungsstücken, ihre Verbindung mit Accessoires sowie modische Entwicklungen.<sup>1</sup> Da Bildnisse in vielen Fällen namentlich identifizierbare Personen zeigen, deren Alter, Stand, Beruf und Wohnort bekannt sind, ermöglichen sie zudem Aussagen über alters-, standes-, gruppen-, regional- und zeitspezifische Merkmale von Kleidung, mithin über die gesellschaftlich normierte Bedeutung, die der vestimentären Ausstattung in der Frühen Neuzeit zugeschrieben wurde. Davon abgesehen sind Porträts ein unverzichtbares Korrektiv bei der Beurteilung erhaltener Kleidungsstücke, deren Erscheinungsbild aufgrund von Alterung, Fragmentierung, Beschädigungen oder späteren Umarbeitungen häufig stark von ihrem originalen Zustand abweicht.<sup>2</sup> Bei all dem bedingen die Funktionen der Gattung Porträt und die damit verbundenen Normen und Darstellungskonventionen allerdings, dass Bildnisse nur einen Ausschnitt der damaligen Lebensrealität beleuchten.

## Selbstdarstellung im Porträt

In Spätmittelalter und Früher Neuzeit waren Porträts den Mitgliedern der gesellschaftlichen Oberschichten vorbehalten.<sup>3</sup> So ließen sich Herrscher, Adel, Patriziat und Geistlichkeit, aber auch angesehene Bürger, Kaufleute und Gelehrte, wohlhabende Handwerker und erfolgreiche Künstler porträtieren. Einfache Bürger und Angehörige der unteren Schichten besaßen weder die finanziellen Mittel noch den sozialen Status, um ein Bildnis in Auftrag zu geben. In vielen Fällen ist nachweisbar, dass Bildnisse bei bestimmten Anlässen beziehungsweise im Zusammenhang mit biografischen Ereignissen, wie Eheschließungen, Verlobnissen, Statuserhöhungen oder Amtsantritten, in Auftrag gegeben wurden. Da Kleidung,



Schmuck und Attribute sowohl identitätsstiftende als auch distinktive Funktionen erfüllten, spiegeln sie oftmals den jeweiligen Bildnisanlass wider. War dieser eine Standeserhöhung wie die Aufnahme ins Patriziat, präsentierten sich die Auftraggeber im Repräsentationsgewand dieses Standes, handelte es sich um eine Heirat, ließen sie sich in besonders kostbarer, oft in ihrer Hochzeitskleidung darstellen.<sup>4</sup> Der Nürnberger Patrizier Christoph III Scheurl zum Beispiel hielt in seinem Rechnungsbuch (Kat. 27) die Bezahlung von Bildnissen fest, die er anlässlich seiner Heirat mit Sabina Geuder im Jahr 1560 beauftragt hatte, und erwähnt, dass seine Frau in ihren Brautkleidern dargestellt worden sei.<sup>5</sup>

Zu den wichtigsten Aufgaben von Porträts gehörte ihre Memorialfunktion, also die Bewahrung des Andenkens der Dargestellten für Angehörige und Nachwelt.<sup>6</sup> Um diese zu erfüllen, sollten die Werke Alter, Geschlecht und Zivilstand ebenso wie Stand und Rang, unter Umständen zudem Beruf oder Amt des Dargestellten oder seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution oder Gruppe ablesbar machen. Hierfür stand den Malern ein normiertes Repertoire bildnerischer Mittel, Motive und Inschriften zur Verfügung, das auch Art und Aussehen von Kleidung und Schmuck beinhaltete. Dabei zählte es zu den verbindlichen Regeln, sich in vornehmer Fest- oder Repräsentationskleidung darstellen zu lassen.<sup>7</sup>

Dass gerade über den Zeichencharakter von Kleidung und der zugehörigen Accessoires sozialer Rang, Macht und Ehre wirkungsvoll demonstriert werden konnten, verdeutlicht das 1556 von Hans Mielich geschaffene Bildnis der Herzogin Anna von Bayern (Kat. 34, Abb. 1).<sup>8</sup> Ihr schwarzer, reich mit Gold- und Silberspitzen besetzter „Weiter Rock“ mit Unterkleid entspricht der Hofmode der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und lässt in Kombination mit dem überaus kostbaren Schmuck keinen Zweifel am hochadeligen Stand Annas. Betont wird ihre Stellung – neben den auf dem Tisch präsentierten Attributen – auch durch den für Fürstenporträts üblichen Typus des ganzfigurigen Porträts sowie die Motive von Säule und Vorhang, die ebenfalls zur Ikonografie des Herrscherporträts gehörten.<sup>9</sup>

Wurde vom Porträtmaler die wirklichkeitsnahe Wiedergabe der Physiognomie und damit die Erzeugung von Ähnlichkeit gefordert,<sup>10</sup> so gilt dies ebenso für die Kleidung. Ihre Wiedererkennbarkeit war eines der zentralen Qualitätskriterien eines Porträts, weil nicht nur die individuelle, sondern auch die soziale Identifizierbarkeit des Dargestellten gewährleistet sein musste. Dies geht etwa aus der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts verfassten Chronik des Kölner Ratsherrn Hermann Weinsberg hervor, wo es in einem Eintrag vom 22. Februar 1574 heißt: „Wan eman abgemailt oder contrafeit wirt, so ist neit allein das heubt und leib zu treffen, dan auch sine kleidoung, was er umb, uff und an gehat.“<sup>11</sup> Die Formulierung legt nahe, dass sich die Oberschichten in der Kleidung, die sie tatsächlich besaßen, darstellen ließen und das Kostüm nicht etwa vom Maler je nach Bedarf hinzugefügt wurde. Dies lässt sich in einigen Fällen auch anhand von Kleidung belegen, die auf Bildnissen wiedergegeben und in Nachlassverzeichnissen beschrieben ist. Ein Beispiel hierfür liefert das 1608 von dem Haager Maler Evert van der Maes geschaffene Bildnis der Adelige Maria van Voerst.<sup>12</sup> Ihre auf dem Porträt abgebildete aufwendige Kleidung wurde nach ihrem Tod in einem Inventar vom 6. Dezember 1610 aufgeführt.<sup>13</sup> Besonders selten haben sich „porträtierte“ Kleidungsstücke tatsächlich erhalten. Eine solche Ausnahme bildet die Überlieferung der Brauthandschuhe und des Porträts der Johanna le Maire im Amsterdamer Rijksmuseum.<sup>14</sup> Das Bildnis wurde 1622 anlässlich der Hochzeit Johannas mit



1 Bildnis der Herzogin Anna von Bayern (Detail Kat. 34), Hans Mielich, 1556. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Pieter van Son von Nicolaes Eliasz. Pickenoy geschaffen. Es zeigt Johanna mit den anhand des auffälligen Stickmusters eindeutig identifizierbaren Handschuhen. Die Beispiele machen deutlich, dass die präzise Wiedergabe von Kleidung und Schmuck aus dem Besitz der dargestellten Personen zu den Vorgaben der Porträtmalerei gehörte.<sup>15</sup> Dies schloss Ausnahmen freilich nicht aus. Der Maler Nicolaus Juvenel etwa durfte im Porträt Sibylla Fuggers „gleich ein samet oder damastin rockh mach[en], seines gefallens“<sup>16</sup> statt die tatsächliche Kleidung der Fuggerin als Vorbild verwenden zu müssen. Auch ließen sich manche Auftraggeber in Phantasiekostümen darstellen.

Die skizzierten Rahmenbedingungen der Porträtmalerei offenbaren, welchen Einschränkungen die Nutzung von Bildnissen als Quelle für kostümhistorische Studien unterworfen ist: Die Werke geben weder Einblick in die Kleidungsgewohnheiten der unteren Bevölkerungsschichten noch ermöglichen sie Aussagen über Alltags- und nicht sichtbare Unterkleidung. So fanden Kleidungsstücke wie die im Germanischen Nationalmuseum bewahrten, kostbar ver-

zierten gestrickten Kamisole (Kat. 51–53), die möglicherweise als Leib- und Nachtwäsche dienten, keinen Eingang in die Porträtmalerei.<sup>17</sup> Auch das für die gehobenen Schichten durch Porträts zu gewinnende Bild damaliger Kleidungsrealität bleibt somit ausschnitthaft. Dies kann die Farbigkeit von Kleidung einschließen: Betrachtet man etwa niederländische Bildnisse des 17. Jahrhunderts, scheint es, als hätten die Holländer prinzipiell Schwarz getragen. Zwar begegnen auf weiblichen Bildnissen Unterkleider auch in anderen Farben, das Überkleid, der „vlieger“, ist jedoch in aller Regel schwarz. Er gehörte zur repräsentativen Kleidung, die wohlhabende Bürgerinnen und adelige Eliten bei offiziellen Anlässen und damit ebenso für Porträts anlegten.<sup>18</sup> Dennoch wählten Frauen – und junge Männer – bei weniger formellen Gelegenheiten häufig durchaus farbige Kleidung und verzichteten auf dunkle Stoffe, wie aus Predigten, Tagebüchern, Genrebildern und anderen Quellen hervorgeht.<sup>19</sup>

## Trageweisen von Kleidung und modischer Wandel

Ohne Bildquellen wäre nicht zu erschließen, in welcher Funktion und in welcher Weise etwa das im Germanischen Nationalmuseum bewahrte Überkleid aus schwarzem Samt mit kurzen Ärmeln und das zugehörige, mit Pailletten und Zierborten geschmückte Unter-

kleid mit separatem Ärmelpaar getragen wurden (Kat. 33, Abb. 2). Erst Porträts wie das bereits erwähnte der Anna von Bayern (Abb. 1) erweisen das Ensemble als zentralen Bestandteil fürstlicher und adeliger Repräsentationskleidung. Das Bildnis der Anna Snelten, geb. Kannengießler (Kat. 91), auf dem das Überkleid mit Rock und Wams kombiniert ist, zeigt die wohlhabende Kölnerin in einer unterhalb der fürstlichen Selbstdarstellung anzusiedelnden Variante. Angesichts des hohen Stellenwerts, den der „Weite Rock“ in der offiziellen Garderobe von Frauen der höchsten gesellschaftlichen Schichten einnahm, erstaunt, dass sich neben dem genannten Exemplar offenbar keine weiteren Kleidungsstücke dieser Art erhalten haben.<sup>20</sup> Wie die beiden Porträts veranschaulichen, verlieh der Rock den Trägerinnen eine körperferne, kegelförmige Silhouette ohne Taillierung. Zudem wurden die Überröcke nur oben verschlossen und gaben damit den Blick auf die Unterkleider frei, wodurch die Prachtentfaltung des Kostüms noch gesteigert wurde.

Bildnisse wie das der dänischen Prinzessin Augusta aus der Zeit um 1596 (Kat. 76) illustrieren, dass einteilige Kleider gleichfalls zur Porträtkleidung der Frauen gehörten. Die unterschiedlichen Farben von Kleid und Ärmeln verweisen auf die für die Zeit typischen abnehmbaren Ärmel, die nicht nur mit Frauenkleidern, sondern auch mit Wamsern für Frauen und Männer kombiniert werden konnten.<sup>21</sup> Dies belegen in Inventaren und anderen Quellen verzeichnete Ärmelpaare ebenso wie erhaltene Exemplare (Kat. 44, 45 und 92). Die Ärmel zeichneten sich durch eine große Vielfalt an Formen, Materialien, Musterungen und Farben aus. Anhand von Bildnissen lässt sich nachvollziehen, dass sie sich in dieser Hinsicht häufig von der übrigen Oberkleidung absetzten. Ihre modische Bedeutung macht die Anzahl von 40 Ärmelpaaren deutlich, die in den Inventaren der Jakobe von Baden, Herzogin von Jülich-Kleve-Berg, aufgeführt sind.<sup>22</sup> Die Ärmel wurden mit Haken und Ösen oder Bändern und Schnürlöchern an dem jeweiligen Rock oder Wams befestigt. Die Löcher zum Annesteln der Ärmel sind bei Originalkostümen häufig noch gut erkennbar (Kat. 33, siehe auch „Fokus Restaurierung“).

Zum festen Bestandteil repräsentativer Kleidung wurde im Laufe der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts der Kragen, der bald ein eigenständiges Accessoire darstellte und vor allem im 17. Jahrhundert häufig mit Spitzen verziert war (Kat. 82). Das breite Spektrum unterschiedlicher Kragenformen ist ebenso durch die Porträtmalerei überliefert wie der modische Wandel, dem der Kragen unterworfen



2 Weiter Rock (Detail Kat. 33)



war.<sup>23</sup> Die Maler verwendeten größte Sorgfalt darauf, den filigranen Spitzenbesatz in seiner komplexen Struktur und transparenten Materialität wiederzugeben.<sup>24</sup> Hierin spiegelt sich nicht zuletzt die Bedeutung der kostspieligen Spitze als Statussymbol, deren verschwenderischer Einsatz in Kleiderordnungen reglementiert wurde.<sup>25</sup>

Dass Bildnisse die Veränderungen der Mode in der Frühen Neuzeit ablesbar machen, zeigen auch andere Beispiele.<sup>26</sup> Auf Porträts der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts etwa sind mit Ausnahme der Ärmel keine oder nur kleine Teile des Wamses erkennbar, da es von Rock, Schauble oder Mantel größtenteils verdeckt

wird. Doch entwickelte sich das Wams im Laufe des Jahrhunderts „zum vollwertigen, sichtbar getragenen Kleidungsstück“,<sup>27</sup> das der Standesrepräsentation dienen konnte. Dies verdeutlicht das Porträt des Nürnberger Kaufmanns Johann Eiser von 1610 (Kat. 36), der ein Wams aus schwarzer Seide trägt. Die im Germanischen Nationalmuseum bewahrten Wämser spiegeln verschiedene modische Strömungen wider und können anhand des Vergleichs mit datierten Bildnissen ungefähr zeitlich eingeordnet werden. So gleicht das



4 Bildnis des Johann Eiser (Detail Kat. 36), Lorenz Strauch, 1610

Wams aus grünblau changierender Taftseide (Kat. 36) in auffälliger Weise dem Oberteil auf dem Porträt Eisers und dürfte aus der Zeit um 1600 stammen (Abb. 4, 5). Wie wichtig ein zeitgemäßer Auftritt im Porträt den Auftraggebern sein konnte, macht ein Reiterbildnis anschaulich, das der Dordrechter Maler Aelbert Cuypp um 1554/55 schuf: Das dargestellte holländische Paar ließ seine Kleidung etwa 5 bis 10 Jahre nach der Fertigstellung des Bildes durch die Übermalung von Teilen des Kostüms mit modischeren Elementen aktualisieren.<sup>28</sup>



5 Grünes Wams mit Schlitzmuster (Detail Kat. 35), um 1600

## Wirklichkeit und Ambition

Das Tragen von Kleidung und Schmuck war seit dem späten Mittelalter strengen Regeln unterworfen, die im Reich wie in anderen Ländern in zahlreichen Aufwands-, Luxus- und Kleiderordnungen festgehalten wurden.<sup>29</sup> In der sich ausdifferenzierenden Gesellschaft der Frühen Neuzeit begriff man Kleidung und Schmuck in zunehmendem Maße als Möglichkeit ständischer Distinktion. Die Ordnungen schrieben fest, welche Arten von Kleidern, Stoffen, Pelzen und Schmuckstücken in welchen Mengen und Qualitäten für die verschiedenen Stände zugelassen waren und unterschieden darüber hinaus nach Zivilstand, Alter, Geschlecht und sozialem Status.<sup>30</sup> Die Stellung des Einzelnen sollte anhand seiner äußeren Erscheinung erkennbar sein, um dem Verwischen der Standesgrenzen entgegenzuwirken und so die als gottgegeben betrachtete Ordnung zu schützen.<sup>31</sup> Da die Verordnungen immer komplexere und kleinteiligere Unterscheidungskriterien benannten, war die Lesbarkeit von Kleidungs-codes und damit die Intention der Gesetzgeber allerdings durchaus nicht immer gewährleistet. Darüber hinaus forderten die strengen Reglements Übertretungen geradezu heraus. Denn die Vorgabe vestimentärer Codes als Distinktionsmittel ermöglichte es, durch das Abweichen von den Vorschriften Aufstiegswünschen Ausdruck zu verleihen, Ansprüche auf eine höhere gesellschaftliche Stellung zu erheben und somit soziale Grenzen zu überwinden.<sup>32</sup>

Diese Problematik gilt es auch bei der Beurteilung von Porträts und der dort wiedergegebenen Kleidung zu berücksichtigen. Neben der grundsätzlichen Schwierigkeit der richtigen Entschlüsselung historischer Kleidungs-codes stellt sich die Frage, ob und in welchen Fällen Bildnisse die Lebensrealität der Dargestellten spiegeln und wann die vestimentäre Ausstattung Normen und Regeln überschreitet, um das Sozialprestige der Porträtierten zu steigern.

Datierbare Bildnisse, die namentlich und „ständisch“ identifizierbare Personen zeigen, lassen darauf schließen, dass sich die Kleidung im Porträt zumeist im Rahmen dessen bewegte, was die Kleiderordnungen für den Stand der Dargestellten vorsahen.<sup>33</sup> Doch gab es durchaus Übertretungen der Vorschriften.<sup>34</sup> Der aus Memmingen zugezogene David I Dettighofen ließ sich 1533 in Augsburg von Christoph Amberger mit Goldkette und in einer mit dem Rückenfell des Marders gefütterten Schabe porträtieren (Abb. 6).<sup>35</sup> Beides stand der 1530 auf dem Augsburger Reichstag erlassenen Reichspolizeiordnung nach nur Adel, Patriziat und den ratsfähigen Geschlechtern zu; die Augsburger Kleiderordnung von 1582 gestattete neben den Mitgliedern der Augsburger Herrenstube auch „qualifizierten“ Kaufleuten das Tragen von Goldketten und Rückenmarder.<sup>36</sup> Dettighofen wurde jedoch erst 1536 in die Augsburger Zunft der Kaufleute aufgenommen und aufgrund seiner Ehe mit Afra Manlich, die keiner stubenfähigen Familie angehörte, zu den „gemeinen“ Kaufleuten gerechnet. Erst 1538 stieg er im Rahmen der Geschlechtermehrung in das Augsburger Patriziat auf. Er beanspruchte im Bildnis also offenbar einen Status, den er – zumindest in Augsburg – erst später erreichen sollte.<sup>37</sup> Wenn der Regensburger Hansgraf Bartholomäus Marchtaler im Entwurf einer (nicht erlassenen) Kleiderordnung 1661 forderte, es solle „sich niemandts über seinem standt conterfeiten lassen“, so zeigt auch dies, dass entsprechende Verstöße vorkamen.<sup>38</sup> Porträts konnten Wunschbilder entwerfen oder Geltungsansprüche postulieren, welche die Dargestellten noch zu verwirklichen hofften und die im Bildnis selbst über ihren Tod hinaus präsent blieben.



6 Bildnis des David I Dettighofen, Christoph Amberger, 1533. Stuttgart, Staatsgalerie

Wahrscheinlich boten Porträts einen größeren Spielraum mit Blick auf die Nichteinhaltung von Kleidervorschriften, als es im täglichen Leben der Fall war. Dies ist nicht nur deshalb anzunehmen, weil man auf Bildnissen Festtagskleidung trug, für die teilweise Ausnahmeregelungen galten. Vielmehr waren vor allem bürgerliche Porträts – sofern es sich nicht um Grabmäler, Bildepitaphien oder Stifterbilder handelte – als private Dokumente der Familiengeschichte in der Regel der öffentlichen Anschauung entzogen.<sup>39</sup> Rechtsverletzungen von Kleidervorschriften im Porträt konnten nur dann geahndet werden, wenn sie bekannt und angezeigt wurden. Bulst, Lüttenberg und Prierer führen zwei Beispiele an, in denen solche Verstöße im Bildnis verfolgt und mit Geldbußen belegt wurden – in beiden Fällen



handelte es sich allerdings um Porträts aus dem öffentlichen Raum.<sup>40</sup> In einem Fall ließ eine Hannoveranerin ihre Tochter auf deren Grabstein in kostbarer Kleidung und mit reichem Schmuck darstellen, die nicht mit ihrem Stand vereinbar waren. Als Konsequenz wurde die Mutter vom Rat zu einer Strafe von 5 Talern verurteilt.

## Fremdländische Kleidung und Phantasiekostüme

Neben der Darstellung in zeitgenössischer Kleidung ließ man sich in Westeuropa im 17. Jahrhundert auch in fremdländischen und häufiger noch in Phantasiekostümen oder einer Mischform aus erdachten und realen Kleidungs- und Schmuckstücken porträtieren. Bei der Wahl einer solchen Aufmachung spielte wie bei konventionellen Bildnissen das Bestreben eine Rolle, den Wert der eigenen Person sowie Status, Stärken und Erfolge zu betonen.

Handelsbeziehungen mit osteuropäischen Ländern, vor allem mit Polen, Ungarn und Russland, sowie mit dem Orient führten zu vielfältigen Berührungen mit den fremden Kulturen und damit auch mit ihren Kleidungsgewohnheiten. Auf Reisen war es üblich, sich den Sitten der Völker gemäß zu kleiden, in deren Ländern man sich aufhielt.<sup>41</sup> Im Ausland gekaufte oder als Geschenk erhaltene Kleidung wurde mit in die Heimat gebracht.<sup>42</sup> Darüber hinaus spielten Abbildungen in Trachtenbüchern und Stichsammlungen, die oft zumindest teilweise fiktionalen Charakter haben, als Vorbilder für Porträts in fremdländischer Kleidung eine wichtige Rolle.<sup>43</sup> Wenn Westeuropäer sich in fremder Kleidung darstellen ließen, spiegelte sich darin meist der durch Reisen bzw. ihren Beruf als Kaufmann oder Diplomat bedingte enge Kontakt mit einem bestimmten Land wider.<sup>44</sup> So präsentiert sich der Antwerpener Kaufmann Nicolaas de Respaigne, der mehrere Jahre die Levante bereist und sich in Jerusalem aufgehalten hatte, auf einem von Rubens um 1610/20 geschaffenen Bildnis in orientalischer Kleidung.<sup>45</sup> Im 1647 verfassten Testament Respaignes werden seine türkischen Kleider („turxce kleederen“) sowie andere Raritäten erwähnt,<sup>46</sup> weshalb davon auszugehen ist, dass er die auf seinem Bildnis dargestellten kostbaren Gewänder tatsächlich besaß. In Verbindung mit der stolzen Pose und dem wertvollen Orientteppich, auf dem der Porträtierte steht, sollten sie zweifellos seinen Wohlstand und damit den Erfolg als Handelsmann bezeugen, der wichtige Geschäfte im Orient tätigte.

Die originalgetreue Wiedergabe fremdländischer Kleidung im Bildnis ist in der Zeit zwischen 1550 und 1650 vergleichsweise selten. Ein eindrückliches Beispiel stellt das Bildnis des ungefähr achtjährigen Otto van der Waeyen dar, den Ferdinand Bol 1656 in Amsterdam malte (Kat. 102). Die Aufmachung des Jungen ist als polnisch zu identifizieren.<sup>47</sup> Charakteristische Elemente sind die Pelzmütze (kolpak), der von der Taille an aufwärts geknöpfte gelbe Kaftan (żupan), die enge rote Hose und die hellbraunen Lederstiefel, schließlich der Kriegshammer (nadziak) sowie Pfeil und Bogen.<sup>48</sup> Der hohe Grad der Authentizität der Kleidung spricht dafür, dass Otto in einem tatsächlich existierenden Kostüm posierte. Die Polen, zu denen die Niederländer engste Handelsbeziehungen pflegten, galten als besonders mutig und tapfer im Krieg – gerade auch in der Auseinandersetzung mit Schweden im Jahr 1656, als das Porträt entstand.<sup>49</sup> Die Zuschreibung entsprechender Charaktereigenschaften könnte für die Verkleidung Ottos als polnischer Krieger ausschlaggebend gewesen sein.

Sehr viel häufiger als authentische fremdländische Kleidung kommen auf Porträts fiktive Kostüme vor, die erfundene, exotische, altmodische und zeitgenössische Versatzstücke in jeweils unterschiedlichen Anteilen kombinieren und nicht mit tatsächlich getragener Kleidung verwechselt werden dürfen. Die Auftraggeber ließen sich etwa im Hirtenkostüm, in antikisierendem Gewand, im „dëshabillé“ bzw. „undress“ oder auch in einer von Rembrandt und seinen Schülern geprägten Phantasiekleidung porträtieren.<sup>50</sup> Eine nicht der aktuellen Mode entsprechende Kostümierung wurde als Möglichkeit betrachtet, Bildnissen ein zeitloses Aussehen zu verleihen und zu verhindern, dass sie nach kurzer Zeit altmodisch und damit lächerlich wirkten. Darüber hinaus drückten Adlige auf diese Weise ihre Zugehörigkeit zur höfischen Gesellschaft aus, während bürgerliche Auftraggeber Anspruch auf Gleichrangigkeit gegenüber der Aristokratie erhoben und ihren kultivierten Geschmack und Intellekt dokumentierten.

## Fazit

Bildnisse spiegeln keineswegs ungebrochen die Wirklichkeit – schon gar nicht in ihrer gesamtgesellschaftlichen Dimension. Doch ist den Bildern ihr Realitätsgehalt ebenso wenig mit dem Verweis auf im Bildnis zu erfüllende Normen auf der einen und die im Porträt reflektierten Ambitionen der Auftraggeber auf der anderen Seite abzusprechen. Sofern man die Identität der Porträtierten kennt, liefern die Werke Informationen über ihre bestehende oder angestrebte gesellschaftliche Stellung, über ihr Selbstverständnis, ihre Wünsche und den Umgang mit den geltenden Regeln und Normen. Die Kleidung ist nicht zwingend Ausweis für den tatsächlichen sozialen Status oder Stand, sondern kann auch dazu dienen, eine erhoffte Position zu postulieren. Damit sagen Bildnisse viel darüber aus, welche Bedeutung und welchen Anspruch man mit Kostümen und Kleidungsstücken verband. Um dies zu ergründen und Erkenntnisse über Erscheinungsbild, Trageweisen und modische Veränderungen von Kleidung und Schmuck zu gewinnen, ist jedes Bildnis in seinem historischen Kontext zu verorten. Eine zentrale, wenngleich nicht immer zu lösende Aufgabe besteht zudem darin, faktisch getragene von fiktiven Kostümen zu unterscheiden, da nur so Kleidungsgewohnheiten und die soziokulturelle Bedeutung von Kleidung in ihren vielfältigen Spielarten richtig beurteilt werden können.

1 Zur Bedeutung von schriftlichen und bildlichen Quellen für die Rekonstruktion und das Verständnis frühneuzeitlicher Kleidung vgl. etwa Zander-Seidel 1990, S. 16–45. – Winkel 2006, S. 15–18. – Gordenker 2001, S. 4–6. – Haase 2002. – Stolleis 2008, S. 19–22.  
 2 Vgl. „Original und Überlieferung“ von Jutta Zander-Seidel in diesem Band.  
 3 Vgl. hierzu sowie zu Anlässen, Aufgaben und Funktionen der Porträtmalerei Löcher 1985. – Campbell 1990. – Löcher 2003. – Kranz 2004, bes. S. 135–139. – Fletcher 2008. – Hirschfelder 2008, S. 81–86, 89–93. – Hirschfelder 2010, S. 205–219.  
 4 Vgl. etwa Zander-Seidel 1990, S. 29–30, 50–52,

261–266. – Kranz 2004, S. 146, 155–156. – Winkel 2006, S. 16. – Winkel 2007, S. 67.  
 5 Scheurl-Bibliothek, Cod. 275/337, Dr. Christoph Scheurl Schuld- und Rechnungsbuch/Christoph III. Familienbuch 1543–1592, fol. 268v, zit. nach Zander-Seidel 1990, S. 29.  
 6 Vgl. etwa Campbell 1990, S. 193–225. – Kemperdick 2006.  
 7 Zander-Seidel 1990, S. 29–30, 50–52, 261–266. – Winkel 2006, S. 16. – Winkel 2007, S. 67.  
 8 Vgl. Bulst 1988, S. 37–38. – Zander-Seidel 1988, S. 59. – Dinges 1992, S. 53–54. – Reich 2005, S. 44–50, 161–165. – Zu dem Bildnis der Herzogin Löcher 2002,

- S. 71–76, Nr. 30, S. 224–225. – Ausst.Kat. Wien/München 2011, Nr. 198–199, S. 304–306 (Thomas Kuster).
- 9 Zum ganzfigurigen Porträt Kusche 1991. – Löcher: Karl V. 2005. – Zu Säule und Vorhang Woodall 1990, S. 35–36. – Woodall 1997, S. 79.
- 10 Ausst.Kat. Haarlem 1986, S. 20–23 (Eddy de Jongh). – Campbell 1990, S. 9–14, 159–194.
- 11 Weinsberg/Höhlbaum 2000, S. 271. – Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 28–29. – Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 24–25.
- 12 Voorschoten, Kasteel Duivenvoorde.
- 13 Winkel 2007, S. 66–68.
- 14 Mortier 1984. – Ausst.Kat. Amsterdam 2002, Nr. 3a–3c, S. 88–90 (Gerbrand Korevaar). – Winkel 2007, S. 66.
- 15 Vgl. auch Niekamp/Woś Jucker 2008, S. 17, 35, Abb. 35.
- 16 Zit. nach Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 27.
- 17 Vgl. „Das gestricke Kamisol: Pracht im Verborgenen“ in diesem Band.
- 18 Vgl. Groeneweg 1995, S. 233. – Groeneweg 1997, S. 209–211. – Mortier 2012, S. 32–39. – Zum „vlieger“ Thienen 1930, S. 44–48. – Kinderen-Besier 1950, S. 50–54, 105–109. – Mortier 1986, S. 56. – Zu schwarzer und farbiger Kleidung in Deutschland Zander-Seidel 1990, S. 298.
- 19 Groeneweg 1995. – Groeneweg 1997.
- 20 Fries 1926, S. 19–21. – Nienholdt 1962, S. 12–14. – Zum Weiten Rock vgl. auch Kurzle-Runtscheiner 1993, S. 37–40. – Orsi Landini 2005, S. 109–116. – Stolleis 2008, S. 26–27. – Vgl. „Weiter Rock‘: Festkleid der Frauen“ von Jutta Zander-Seidel in diesem Band.
- 21 Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 197–198.
- 22 Kurzle-Runtscheiner 1993, S. 36.
- 23 Vgl. etwa Thienen 1930, S. 8–12, 33–37, 60–61, 72–75. – Kinderen-Besier 1950, bes. S. 34–36, 55–57, 70–71, 92–93, 110–114. – Mortier 1986, S. 45–49. – Zander-Seidel 1990, S. 153–156, 237–239.
- 24 Vgl. Winkel 2007, S. 71–72.
- 25 Vgl. Lehner 1984, S. 154–155, 160, 162, 168. – Zander-Seidel 1990, S. 153, 239.
- 26 Vgl. z.B. Bönsch 2001, S. 156–175.
- 27 Zander-Seidel 1990, S. 195. – Zum Folgenden ebd., S. 194–200. – Zander-Seidel 1993, S. 180.
- 28 Ausst.Kat. Washington/London/Amsterdam 2001, Nr. 40, S. 172–174 (Arthur K. Wheelock Jr.).
- 29 Zu Aufwands- und Kleiderordnungen vgl. u.a. Eisenbart 1962. – Lehner 1984, bes. S. 21–65. – Bulst 1988. – Zander-Seidel 1990, S. 42–43. – Bulst 1993. – Zander-Seidel 1993. – Worgitzki 2002. – Bock 2004. – Reich 2005. – Simon-Muscheid 2010. – Weller 2014. – Vgl. außerdem Härter/Stolleis 1995–2010.
- 30 Zander-Seidel 1988, S. 60–62. – Dinges 1992, S. 57–58. – Simon-Muscheid 2010, S. 91–94. – Weller 2014, S. 208.
- 31 Zu weiteren Motiven der Gesetzgeber vgl. etwa Bulst 1993, S. 38.
- 32 Dinges 1992, bes. S. 59–61. – Bulst 1993, S. 32. – Dinges 1993.
- 33 Vgl. z.B. Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 43, 50, 54–56, 58–59, Abb. 5, S. 51.
- 34 Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 49–63; kritisch dazu Kranz 2004, S. 140, Anm. 135. – Vgl. auch die Beispiele bei Zander-Seidel 1993, S. 182. – Zander-Seidel: Distinktion 2010, S. 152.
- 35 Das Porträt in Stuttgart, Staatsgalerie. – Zum Folgenden Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 57–60. – Zu Biografie und Bildnis Dettighofens Ruepprecht 1981, S. 289–290. – Kranz 2004, Nr. 14, S. 276–279.
- 36 Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 29–39. – Bock 2004, S. 72–73.
- 37 Da die Familie Dettighofen dem landsässigen Adel und in anderen Städten auch dem Patriziat angehörte, dürfte der Dargestellte selbst seinen Auftritt durchaus als standesgemäß betrachtet haben.
- 38 Zit. nach Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 22.
- 39 Die Kleiderordnungen zielten primär auf die Sichtbarmachung der Standesunterschiede in der Öffentlichkeit, der Besitz bzw. das Tragen unstandesgemäßer Kleidung im Haus unterlag nicht der Strafverfolgung, vgl. Bulst 1988, S. 47. – Zander-Seidel 1988, S. 62. – Bulst 1993, S. 32–33. – Zander-Seidel 1990, S. 295.
- 40 Bulst 1993, S. 42. – Bulst/Lüttenberg/Priever 1999, S. 3–4, 8. – Bulst/Lüttenberg/Priever 2002, S. 28–29.
- 41 Vgl. Rodenbeck 2001. – Trauth 2009, S. 206–208.
- 42 Vgl. etwa Fries 1926, S. 6–9. – Breukink-Peeze 1989, S. 135. – Achilles-Syndram 1994, Nr. 17, S. 174. – Trauth 2009, S. 194.
- 43 Trauth 2009, S. 85–97, 106–113.
- 44 Vgl. Breukink-Peeze 1989, S. 132–134. – Ausst.Kat. Washington 1990, Nr. 28–29, S. 154–157. – Trauth 2009, S. 107–113, 188–194, 208.
- 45 Gemäldegalerie Alte Meister, Museum Schloss Wilhelmshöhe, museumlandschaft hessen kassel. – Zu dem Bildnis vgl. Vlieghe 1987, Nr. 129, S. 145–148. – Schnackenburg 1996, Bd. 1, Nr. GK 92, S. 262, Bd. 2, Taf. 39. – Trauth 2009, S. 188, 192–194. – Zu orientalischer Kleidung vgl. etwa Nienholdt 1961, S. 255–277.
- 46 Vlieghe 1987, Nr. 129, S. 146.
- 47 Ausst.Kat. Haarlem/Antwerpen 2000, Nr. 64, S. 237–239 (Rudi Ekkart, Saskia Kuus). – Ausst.Kat. Amsterdam 2002, Nr. 12, S. 103–104, 273 (Marieke de Winkel). – Zur Identifizierung des Jungen als Otto van der Waeyen Ekkart 1995, Nr. 3, S. 54–57.
- 48 Zu polnischer Kleidung Nienholdt 1961, S. 195–200. – Gutkowska-Rychlewska 1968, S. 375–436, 499–529. – Turnau 1991, S. 71–79. – Johansen 2002.
- 49 Vgl. Wetering et al. 2011, Nr. V 20, S. 546.
- 50 Vgl. Marly 1975. – Marly 1978. – Marly 1980. – Kettering 1983, S. 63–82, 75–77. – Tasch 1999, S. 15–35. – Gordenker 2001. – Winkel 2002. – Hirschfelder 2008, S. 270–305. – Hirschfelder 2009.

Für Rechercharbeiten, auch zu meinen Katalogbeiträgen, danke ich den studentischen Hilfskräften Isabel Hauenstein, Cornelia Schablhofer und Lena Schäffler.



# „Weiter Rock“: Festkleid der Frauen

„Rock“ bezeichnete im 16. und 17. Jahrhundert das einteilige, stets bodenlange Frauenkleid. Er rangierte in der Kleidungshierarchie vor Kombinationen aus Oberteil und Halbrock. Für formelle Anlässe steigerten Ensembles aus Unterkleid („Unterrock“) und Überkleid („Rock“) den Repräsentationswert. Schon die für zwei Gewänder erforderlichen Stoffmengen signalisierten Reichtum. Das Zusammenspiel der Materialien und Farben von Über- und Unterkleid optimierte die Prachtentfaltung und damit den ständischen Auftritt.

Namengebend für den „Weiten Rock“ war sein körperferner, kegelförmiger Fall ohne Tailenmarkierung. Offen getragen oder oberhalb der Brust mit wenigen Knöpfen und Schmuckstücken geschlossen, gab er die Vorderpartie des farblich meist kontrastierenden Unterkleides frei. Die kurzen gebauschten Ärmel des „Weiten Rocks“ und die langen des Unterkleides verbanden sich zu ein- oder mehrfarbigen Ärmeln. Auch die historischen Bezeichnungen „loose gown“ im Englischen und „vlieger“ im Niederländischen leiteten sich von dem weiten Zuschnitt des Gewandes ab. Auf das im Einzelnen nicht mehr auflösbare Zusammenwirken spanischer und italienischer Vorbilder verweist der in Köln für den „Weiten Rock“ überlieferte Name „Samarie“, eine Verballhornung der italienischen „Zimarra“, die ihrerseits der spanischen „ropa“ nahestand.

Wie sehr der „Weite Rock“ zwischen 1550 und 1580 die europäischen Hofmoden und die Standeskleidung der städtischen Oberschichten prägte, ist heute in erster Linie noch anhand von Bildnissen ablesbar. Mit den gewohnten Abstufungen bei Material und Ausarbeitung begegnet er auf fürstlichen, adligen und patrizischen Porträts als Bekleidungsstandard, der die Dargestellten über den individuellen Geschmack hinaus als soziale Gruppe definierte und erkennbar machte. Der „Weite Rock“ des Germanischen Nationalmuseums gilt als einziges erhaltenes Original dieser ehemals führenden Repräsentationskleidung.

JZS

### 33 · Weiter Rock

Um 1560/90

a) Weiter Rock (Oberkleid)

Seidensamt, schwarz, Applikationen,  
Zierknöpfe, Leinenfutter, L. 153 cm  
GNM, T 3617

b) Unterrock (Unterkleid)

Seidenlamé, Seidentaft, naturfarben,  
Stickerei, Klöppelborten, Pailletten,  
Seidenschnüre, L. 147 cm  
GNM, T 3618

c) Ärmelpaar (Unterkleid)

Seidenlamé, Seidentaft, naturfarben,  
Stickerei, Klöppelborten, Pailletten,  
Seidenschnüre, L. 52,5 cm  
GNM, T 3618, 1. 2

Erworben 1902 im Münchner Kunsthandel  
(Julius Böhler)

Das einzigartige Ensemble aus Überkleid und Unterkleid mit separaten Ärmeln galt bisher als Zugang unbekannter Herkunft. Mit großer Wahrscheinlichkeit lässt es sich jedoch mit dem „Frauenkostüm mit weißseidenem Unterkleid; 2. Hälfte des 16. Jahrh.“ identifizieren, das der „Anzeiger“ 1902 unter den Neuerwerbungen des Museums verzeichnete. Über den Ankauf bei Julius Böhler hinausgehende Angaben zur Provenienz fehlen. Der Weite Rock gehörte zu den hochwertigsten und repräsentativsten Kleidungsstücken Oberschichtlicher Garderoben. In Inventaren, wo er stets unter den „besten Kleidern“ aufgeführt wurde, war damit nur das Überkleid gemeint. In der kostümkundlichen Terminologie hat sich die Bezeichnung jedoch auch für das gesamte Ensemble eingebürgert. Historisch überliefert sind zudem regionale Namen wie „Janker“ in österreichischen Quellen, „Assuke“ in Hamburg oder „Samarie“ in Köln. Einen seltenen Glücksfall stellt der Erhalt von Porträt (1572) und Inventar (1586) der Kölner Patrizierin Katharina von Judden, geb. von Lyskirchen, dar, indem sie letztere zeitgenössisch in Wort und Bild überliefern (Pietsch/Stolleis, S. 23, 25). Der Weite Rock des Germanischen Nationalmuseums ergänzt diese Quellen um das bisher einzige bekannte Sachzeugnis, das Einblicke in die physische Beschaffen-



33 a und Detail

heit des für seine Zeit so signifikanten Kleidungstypus ermöglicht.

#### Oberkleid

Das Oberkleid, also der Weite Rock im eigentlichen Sinn, ist aus Seidensamt gefertigt. Jedoch ist der Flor weitgehend abgerieben und der sonst unsichtbare Grund des Samts, hier ein Köpergewebe, bestimmt über weite Partien den optischen Eindruck. Den Ton in Ton gehaltenen Dekor bilden applizierte Formzuschnitte aus Atlas, Seidenschnüre und Zierknöpfe. Metallborten, Gold- und Silberspitzen oder Aufnä-



schmuck, wie sie von Gemälden her vertraut sind (Kat. 34), fehlen. Auch die 24 Posamentenknöpfe der vorderen Mitte, von denen



33 b Detail

nur die obersten geschlossen wurden, sind mit schwarzem Seidenatlas bezogen und mit Seidenschnüren verziert; schwarze Schlingen bilden die Gegenstücke. Da die hintere Länge des Rockes die vordere um 10 cm übertrifft, ist von einer kurzen Schleppe auszugehen. Das originale Leinenfutter war ursprünglich möglicherweise nicht ohne weitere Auflage sichtbar. Denkbar ist ein nicht mehr vorhandenes Seiden- oder Wollfutter ebenso wie ein Pelzfutter. Schriftlich überliefert sind auch Röcke mit auswechselbaren Futterblättern.

Oft nur unzureichend erschließt sich auf Bildnissen das Zusammenspiel der kurzen Ärmelpuffen des Weiten Rocks und der farb- und materialgleich oder kontrastierend anschließenden langen Ärmel. Nicht immer ist erkennbar, ob die langen Ärmel Teil des Ober- oder Unterkleides waren. Der originale Rock besitzt kurze, gebauschte Ärmel, unter denen die langen Ärmel des „Unterrockes“ sichtbar waren. Den unteren Abschluss bilden Bogenränder. Die modischen Puffen selbst darf man sich ursprünglich wohl markanter vorstellen: In den Armkugeln befinden sich Auspolsterungen aus Rosshaar, zusätzlichen Stand gaben eingearbeitete Fischbeinstäbe. Es liegt nahe, die



33 b Vorderseite

gepufften Ärmel des Weiten Rocks mit den „kurzen spanischen Ermeln“ zu identifizieren, wie sie etwa 1589 im Inventar der Dorothea von Schleswig Holstein bei einigen Röcken verzeichnet sind.

### Unterkleid

Der „Unterrock“ ist speziell für das Tragen unter dem Weiten Rock aus dreierlei naturfarbenen Seidenstoffen gefertigt, deren Qualität sich ganz offenbar nach der Sichtbarkeit richtete. Das hochwertigste Material, ein floral gemusterter Seidenlamé, ist dem trapezförmigen Mittelstück vorbehalten, das unter dem Überkleid frei blieb. Für den unten seitlich ansetzenden, bis an das Rückenteil reichenden Streifen, der in der





33 b Rückseite

Bewegung zumindest partiell sichtbar wurde, wählte man ein einfacheres, da ungemustertes Metallgewebe. Die verdeckten Seitenteile und der Rücken sind aus gleichfarbigem Seidentaft gefertigt, der deutlich anspruchsloser und preiswerter war. Entsprechend ist auch nur das Mittelstück zusätzlich mit Seidenschnüren und Pailletten bestickt. Die beiden geklöppelten und zudem reich bestickten Besatzstreifen im Saumbereich setzen sich auf dem Lamé bis zum Rückenteil fort; lediglich die darüber

angebrachten, schmalen Seidenschnüre umliefen das gesamte Kleid in Dreiviertelhöhe. Die durchwegs in Schwarz gehaltenen Verzierungen heben sich effektiv von dem hellen Grund ab. Eine zusätzliche „Projektionsfläche“ schuf der darunter getragene Reif- oder Filzrock, auf dem das Unterkleid glatt auflag.

Dass für die sichtbaren und verdeckten Partien der Unterkleider unterschiedliche Stoffqualitäten verwendet wurden, bestätigen Schriftquellen selbst für die höchsten



33 b Detail

Gesellschaftskreise. Als Thomasine Petre, die Tochter eines königlichen Sekretärs in England, im Jahr ihrer Hochzeit 1559 fünf neue „Unterröcke“ (engl. kirtle) erhielt, verzeichneten die Schneiderrechnungen Damast und Satin für die sichtbaren „foreparts“, Halbseiden und Wollstoffe für die verdeckten „hindparts“. 1578 bestand der „forepart“ eines „round kirtle“ der englischen Königin aus schwarzer, mit Gold- und Silberfäden durchwirkter Seide, der „hynparte“ lediglich aus Satin. Einer weiteren englischen Quelle zufolge tadelten Beobachter einer adeligen Hochzeit 1538, dass der Unterrock der Braut nicht silbern war; demnach wurden Seidenstoffe mit Metallfäden offenbar für Hochzeitskleider bevorzugt (Buck 1990, S. 18).

Einen seltsamen Kontrast zur kostbar verzierten Oberfläche bildet das einfache Leinengewebe im Innern des Kleides. Es handelt sich dabei wohl eher um eine festigende Einlage als um ein Futter. Dazu passt, dass die Stickereien und Applikationen des vorderen Mittelteils durch beide Lagen hindurchgenäht sind. Seiden- und Leinengewebe waren bereits verbunden, als das Kleid genäht wurde. Ein zusätzliches, etwa 40 cm hohes Seidenfutter ist nur im Saumbereich



33 c

vorhanden. Im Rücken besitzt das Kleid eine 64 cm lange Öffnung mit beidseitig je 31 umnähten Schnürlöchern, durch die das Kleid mittels nicht mehr erhaltener Bänder, der sogenannten Nesteln, geschlossen wurde. Auch in jeden Armausschnitt sind 10 solcher Löcher eingearbeitet, die dazu dienten, die erhaltenen oder auch andere Ärmelpaare in das Kleid zu „nesteln“.

### Ärmel

Die Rekonstruktion der Ärmel bleibt wegen der großen Schäden und späterer Eingriffe unsicher. Ursprünglich war wohl nur der untere Bereich aus dem floral gemusterten und bestickten Lamé des Kleides gefertigt. Der obere Teil, den die kurzen Ärmeln des Weiten Rocks bedeckten, bestand allem An-

schein nach aus Seidentaft, in den an den Armkugeln je zehn Nestellöcher als Gegenstücke zu denen der Armlöcher eingearbeitet sind. Eine Einlage aus roséfarbenem Leinen ist über die gesamte Länge der vollständig mit Seidentaft gefütterten Ärmel erhalten. Der stark fragmentierte, an den Oberarmen auf die Seide aufgenähte Lamé geht wahrscheinlich auf eine zu einem unbekanntem Zeitpunkt vorgenommene Umarbeitung oder Reparatur zurück. Möglicherweise standen dafür Reste des Metallgewebes zur Verfügung, da Webkanten erkennbar sind und auch die verarbeiteten Mengen nicht allein von den Fehlstellen des Kleides und der Ärmel stammen können. Wegen ihres schlechten Zustands wurden die Ärmel 1924 nicht zusammen mit dem Kleid in dem neu eingerichteten Kostümsaal ausgestellt. In der Überzeugung, „daß sie

dem Eindruck schaden würden, wurden sie unter dem Obergewand gelassen“, so dass Fotos der damaligen Figurine ein kurzärmeliges Ensemble zeigen (Fries, S. 19). JZS

*Lit.:* Anzeiger GNM 1902, Nr. 2, S. LIX. – Fries 1926, S. 19 – 20, Abb. 10. – Sichart 1926, Bd. 2, S. 285, 287, Abb. 334. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 180, M 181. – Nienholdt 1961, S. 47, 49, Abb. 36. – Arnold 1985, S. 44–46, 109 – 111. – Ausst.Kat. Rosenberg 1990, S. 175, Anm. 33. – Johnson 2011, S. 13. – Pietsch/Stolleis 2008, S. 24, Anm. 21. – Zander-Seidel 2014. – Zum Inventar der Dorothea von Schleswig Holstein: Stolleis 1977, S. 142. – Zur „Assuke“: Jaacks 1983, S. 6. – Zu Thomasine Petre und Königin Elizabeth I.: Buck 1990.

### 34 · Herzogin Anna von Bayern in ganzer Figur

Hans Mielich

Bezeichnet an Säulenbasis und Steinsockel: „1556/H. MIELICH.F/ANNA/DVCISSA/BAVARIAE/AN.AETA“

Leinwand, doubliert,

H. 211,5 cm, B. 115,5 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum,

Gemäldegalerie, 3847

Anna von Habsburg, Tochter des späteren Kaisers Ferdinand I. und Erzherzogin von Österreich, vermählte sich 1546 mit Albrecht V. von Bayern. Zu ihrem Porträt gehört ein ebenfalls in Wien bewahrtes Pendantbildnis des Herzogs.

Das Aufgebot an opulenter Kleidung, kostbarem Schmuck und herrschaftlichen Attributen entspricht der Aufgabe des Fürstenporträts, Stand, Würde und sozialen Status der Dargestellten widerzuspiegeln. Die Kombination von „Weitem Rock“ und darunter sichtbarem Unterkleid gehörte in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zur repräsentativen Standeskleidung, die auch von den städtischen Oberschichten bei offiziellen Anlässen getragen wurde. Die glatte, faltenlose Oberfläche des nur am Hals geschlossenen Überkleides ist an den Säumen und Puffärmeln reich mit Gold- und Silber Spitze verziert. Das geometrisch gemusterte





Unterkleid aus schimmernder rot-weißer Seide bildet dazu einen wirkungsvollen Farbkontrast. Die kegelförmige Silhouette wird durch einen unter der Kleidung getragenen Reifrock erzeugt. Der Mode der 1550er Jahre gemäß trägt Anna ihr Haar unter einem Goldnetz, das nur die seitlichen, gebauschten Partien frei gibt, den Kopf bedeckt ein niedriges schwarzes Barett.

Das Geschmeide der Herzogin ist in einem von Hans Mielich gemalten Schmuckinventar dokumentiert. Darin sind die Halskette mit Anhänger, das in Körpermitte befestigte, aus Kette und Anhänger kombinierte Schmuckstück, die Armbänder, der Kettengürtel und das goldgefasste „Flohpelzchen“ aus Marderfell wiedergegeben. Damit liegt einer der seltenen Fälle vor, in denen der tatsächliche Besitz der auf einem Bildnis dargestellten Ausstattung belegt werden kann. Ebenso wie Schmuck und Lederhandschuhe war auch das Flohpelzchen Standesabzeichen. Es sollte nicht nur Unheil abwehren, sondern auch lästiges Ungeziefer anlocken und von der Trägerin fernhalten.

Attributiv sind dem Porträt unter anderem Stieglitz und Frühlingsknotenblumen als christliche Symbole beigegeben. Die Uhr als kostbares Sammlerstück verweist nicht nur auf technischen Fortschritt, sondern auch auf die Vergänglichkeit der Zeit. DHi

*Lit.: Watzdorf 1937/1938. – Löcher 1995, S. 93 – 97. – Bönsch 2001, S. 142 – 143. – Löcher 2001, bes. S. 68 – 76, Nr. 29 – 30, S. 223 – 225. – Ausst.Kat. Wien 2001, Nr. 77, S. 125, 127 – 128. – Ausst.Kat. Wien/München 2011, Nr. 198 – 199, S. 304 – 306 (Thomas Kuster). – Zum Schmuck: Hefner-Alteneck 1890, Taf. 10L, 12D, 14L, 20, 23A, 23B.*



# Das Wams: Repräsentation und Schutz

Als Wams bezeichnete man im 16. und 17. Jahrhundert ein in der vorderen Mitte zu schließendes Oberteil mit langen Ärmeln, betonter Taille und Schoß, das von Männern und Frauen getragen wurde.

Je nach Ausstattung gehörte es zur Alltags- oder Festkleidung. Der den einzelnen Ständen zugelassene Aufwand unterlag auch hier der Kleidergesetzgebung, doch waren Oberteile aus einfachen Taftseiden bis in den Handwerkerstand hinein erlaubt.

Die museale Vereinzelung frühneuzeitlicher Wämser erschwert mitunter die eindeutige Zuweisung zur Männer- oder Frauenkleidung. Mit Stehkragen, flacher Brust, eng besetzten Knopfleisten und von der Taille ausgehenden Schoßteilen besaßen die Oberteile einen auffällig androgynen Charakter. Beide Geschlechter kombinierten sie mit üppigen Halskrausen und Manschetten. Eine Eigenart waren austauschbare Ärmel, die man mittels einer Schnürung oder durch Haken mit dem sogenannten Leib verband. Oft blieben nur sie unter weiteren, darüber getragenen Kleidungsstücken sichtbar, so dass das Zusammenspiel von Farben und Materialien zum modischen und damit ständisch distinktiven Element wurde. Gleichzeitig entwickelte sich das Wams erst im Laufe des 16. Jahrhunderts zum vollwertigen Kleidungsstück, das, wie nicht zuletzt die Porträtmalerei zeigt, auch ohne Rock oder Mantel in die Standeskleidung Eingang fand.

Spezielle Wämser dienten überdies dem Schutz ihrer Träger. Aus Leder gefertigt, ausgepolstert, wattiert und gesteppt, konnten sie manchen Schlag abfangen. Eingearbeitete Eisenplatten machten sie zur wehrhaften Kleidung, die neben der Schutzfunktion zeitmodische Formen mit dem Harnisch teilte.

JZS

### 35 · Grünes Wams mit Schlitzmuster

Um 1600/1610

Seidentaft, grünblau changierend, Muster  
punziert, Seidenborten, Wattierung,  
Leinenfutter, L. 53 cm

GNM, T 1635, erworben 1874 von „Seitz,  
Maler, München“ (wohl Franz Seitz)

Das Wams aus Münchner Künstlerbesitz wurde 1874 als „seidene Pagenjacke vom 16. Jhd.“ angekauft. Diese Bestimmung ist jedoch nicht verbürgt, sondern es waren wohl die geringen Dimensionen des Oberteils, aufgrund derer man es im 19. Jahrhundert einem Edelknaben bei Hof zuordnete. Die gerade Taillenlinie und die gleichmäßige Auspolsterung der Vorder- und Rückenteile weisen in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts. Sie haben den in der vorderen Mitte spitz zulaufenden und markant ausgepolsterten „Gänsbauch“ abgelöst; der Kragen ist höher geworden. Diese Datierung bestätigt auch der Schlitzdekor, bei dem man sich, wie der Vergleich mit einem Samt des frühen 17. Jahrhunderts im Museum für Angewandte Kunst in Köln zeigt, an zeitgenössischen Webmustern orientierte. Weiterer Schmuck sind die beiderseits der Knopfleiste, an den Schößen, den flachen Schulterstücken, Ärmeln und Kragen aufgenähten Seidenborten, die die Farbigkeit des Obermaterials aufnehmen.

Das Wams ist aus mehreren Schichten aufgebaut. Unter dem sichtbaren Oberstoff befindet sich eine vollflächige Einlage aus einem Flachs- oder Hanfgewebe, die den leichten Seidentaft verstärkt, darunter die Wattierung aus Baumwolle, fixiert von dem punktförmig abgesteppten Innenfutter. Kragen, Schofsteile und Ärmelsaum sind mit grünem Seidentaft abgefüttert. Die entsprechenden Arbeitsschritte respektive Materialien überliefern Schneiderei-belege: So wurde etwa für ein Wams dieser Art nicht nur das seidene Obermaterial verrechnet, sondern auch weißer Barchent oder weiße Leinwand „unter das Wams“, Baumwolle, Borten, ein Paar „Wülst an das Wams“, also die Achselstücke, meist mehr als zwei Dutzend Knöpfe, schließlich Stepp- und Nähseiden. „Münchner Zwilch“ diente der Ver-



35 Vorderseite



35 Detail

steifung von Schoß, Kragen und „Nestel“, was wahrscheinlich den auch hier in Taillenhöhe vorhandenen, von den Schößen verdeckten Leinenstreifen mit umnähten Schnürlöchern bezeichnete, über den man das Wams an die Hose „nestelte“ (Schneiderrechnungen Schmidmayer 1590 – 1597, Scheurl-Archiv).



Samt, frühes 17. Jh. Köln, Museum für Angewandte Kunst, D 311

Das Wams vertritt ein gehobenes, sicherlich jedoch nicht herausragendes Kleidungs-niveau. Taft gehörte zu den einfachen Seidengeweben, die auch außerhalb der Oberschichten sowie als Futterstoffe Verwendung fanden. Das Schlitzmuster wertete ihn zwar auf, jedoch erforderte es weit weniger technischen und finanziellen Aufwand als

webgemusterte Seiden. Während letztere aus den Mittelmeerländern eingeführt werden mussten, konnten die Schneider vor Ort die Schlitzte in die zugeschnittenen Teile „hauen“. Die Borten ließen sich mit einfachen Hilfsmitteln in Brettchenweberei herstellen, so dass man für vergleichbare Obertheile auch nördlich der Alpen ohne kostspielige Importe auskam. JZS

Lit.: Fries 1926, S. 23–25, Abb. 13. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 157. – Nienholdt 1961, S. 59–60, Abb. 43. – Streiter/Weiland 1985, S. 23–24, Nr. 7. – Arnold 1985, S. 25, 80–81. – Zander-Seidel 1988, S. 366–369. – Zander-Seidel 1990, S. 199, Abb. 189 und Farbtaf. nach S. 192. – Ausst.Kat. Nürnberg 2008, S. 87–90. – Zum Mustervergleich: Markowsky 1976, S. 203, Nr. 232.

### 36 · Bildnis des Johann Eiser

Lorenz Strauch  
 Bezeichnet links oben: „AETATIS SVAE,  
 45. AÑO./1610“; unter der Inschrift: „LS“  
 Malerei auf Leinwand,  
 H. 93 cm, B. 76 cm  
 GNM, Gm 701

Johann Eiser war Zuckerbäcker in Nürnberg, Genannter des Größeren Rats der Stadt und machte Karriere als Kaufmann. Auf seinem inschriftlich datierten Bildnis trägt er einen eng gefältelten, mit Spitze besetzten „Mühlsteinkragen“ sowie Wams und Hose aus schwarzer Seide. Der Anzug ist mit einem Rautenmuster aus kleinen, in den Stoff „gehackten“ Einschnitten versehen. Das wattierte Wams weist eng anliegende Ärmel, kleine Schulterwülste und einen kurzen, aus einzelnen Teilstücken gebildeten Schoß auf. Vorne wird es von einer langen Knopfleiste verschlossen, die ebenso wie Schoß und Schulterwülste mit Borten geschmückt ist. Das im Germanischen Nationalmuseum verwahrte grünblaue Wams (Kat. 35) aus Seidentaft zeigt im Wesentlichen dieselben Merkmale, nur die Farbe weicht deutlich vom Obertheil des Porträtierten ab. In der rechten Hand hält Eiser einen Rosmarin- oder Lärchenzweig, in der linken braune Lederhandschuhe mit weißen Stul-

pen, ein Accessoire, das zu den Standesattributen der Oberschichten gehörte.

Wie das Porträt verdeutlicht, wurde das Wams bei offiziellen Anlässen wie der Verewigung im Bildnis als Standeskleidung getragen. Im Unterschied zu den Kleidungsgewohnheiten der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts war eine Überkleidung wie Rock oder Schaubie nicht mehr erforderlich. DHi

Lit.: Mahn 1927, S. 19–30, 34. – Zander-Seidel 1990, S. 199. – Tacke 1995, S. 245, Nr. 127, S. 251–252. – Zu Lorenz Strauch: Grieb 2007, Bd. 3, S. 1506–1507.

### 37 · Porträtbüste Johann Wilhelm Loeffelholz

Nürnberg, 1600  
 Wachs, gefärbt, Glasaugen, Unterbau  
 Pappe, H. 49 cm, B. 68 cm, T 15,5 cm;  
 Holzkasten Nussbaum, Glas,  
 H. 75,5 cm, B. 77 cm, T. 27 cm  
 GNM, Pl.O. 797, Leihgabe der Freiherren  
 von Loeffelholz seit 1861

Die Büste verkörpert Johann Wilhelm Loeffelholz, der als Mitglied eines der bedeutendsten Nürnberger Patriziergeschlechter ein erfolgreiches Handelshaus führte. Die



36



Lebensgröße und die Haut, Oberflächen und Stofflichkeit imitierende Qualität des Werkstoffes Wachs, die naturnahe farbige Fassung von Antlitz und Kleidung sowie die gläsernen Augen tragen wesentlich zur bezeichnenden Präsenz des Bildwerks bei. Die Halskrause hebt das Antlitz der stattlichen Gestalt prägnant von ihrem Körper ab, der in ein schwarzes Wams mit darüber liegendem Rock oder Koller gekleidet ist. Das vor

Wams des Germanischen Nationalmuseums (Kat. 35) verdeutlicht, in welchem hohem Maß eine naturgetreue Nachbildung bei der Gestaltung der Wachsbüste angestrebt wurde. Vermutlich unmittelbar nach dem Tod des Porträtierten geschaffen, stand die im verglasten Schrein präsentierte Plastik sicher im privaten Ambiente, vielleicht der Hauskapelle des Familienanwesens. Die veristische Schilderung des menschlichen Körpers und

### 38 · Ärmelloser Rock

Um 1560/1600  
Seidensamt, gelb, Seidenfutter,  
Posamentenborten, L. 73 cm  
GNM, T 740, erworben 1890 im  
Münchner Kunsthandel (Julius Böhler)

Bei dem ärmellosen, nahezu halbkreisförmig geschnittenen Rock handelt es sich um eines der zahlreichen Obergewänder, die – über dem Wams getragen – die Kleidung der Oberschichten durch Stoffreichtum sowie das Zusammenspiel von Farben, Materialien und Zierrat auszeichneten. Der leichte Seidensamt besaß ursprünglich ein intensiveres, ins Rosé- bis Lachsfarbene tendierendes Kolorit. Auch die farblich abgestimmten Borten, die den einzigen Schmuck des Rockes bildeten, waren ursprünglich roséfarben. Sie sind doppelt entlang sämtlicher Kanten geführt und zieren diagonal aufgenäht und in der Mitte gespiegelt das rückwärtige Kragenstück. Sie betonen die hintere Mitte und umlaufen den Rückenschlitz, der wie bei Mänteln das Reiten erleichterte. Nichts deutet darauf hin, dass der Rock ehemals Ärmel oder Hängeärmel besaß. Vielmehr sind die Armausschnitte durch eine etwa 6 cm lange – ebenfalls bortengesäumte – Öffnung der oberen Seitennähte vergrößert, was angesichts darunter getragener, langärmeliger Oberteile der Bewegungsfreiheit entgegenkam. Das hellbeige Taftfutter des Rockes ist nur noch fragmentarisch erhalten. Eine Fotografie des Rockes von 1924, die ihn über das grüne Wams (Kat. 35) gezogen zeigt, lässt am Verlauf der Borten des Kragenstücks erkennen, dass dessen heutige Innenseite damals die Außenseite bildete. Da diese stark verschmutzt war, hat man den Kragen offenbar mit der sauberen Innenseite nach außen angebracht – möglicherweise im Vorfeld der Ausstellung „Aufgang der Neuzeit“ von 1952. Wie die wenige Jahre später ausgerichteten Modenschauen zeugt auch diese Maßnahme von dem aus heutiger Sicht unvorstellbar sorglosen Umgang mit den frühneuzeitlichen Kostümen, der selbst Museen zu Schauplätzen manipulativer „Kleider-Schicksale“ machte.

Seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts überliefern Inventare vermehrt rockartige



37

der Brust geknöpfte, ärmellose Obergewand betont die Schultern mit Achselstücken. Das Wams scheint aus einer feinen geschlitzten Seide zu bestehen. Mit den wohl mittels Realien geformten goldfarbenen Knöpfen des Kollers sind kostspielige Posamentierarbeiten gemeint; darunter kommen die kleineren Knöpfe des Wamses zum Vorschein. Der Vergleich mit dem zeitgenössischen

seines Gewandes, die scheinbar leibhaftige Gegenwart des Porträtierten, war Bestandteil der Memorialpraxis und diente dem Gedächtnis an den Verstorbenen. FMK

Lit.: *Josephi 1910*, S. 390, Nr. 692. – *Ausst.Kat. Nürnberg 2008*, S. 82 – 93. – *Kat. Nürnberg 2010*, S. 207, Abb. 168, 408, Nr. 215.



38 Vorderseite



38 Rückseite

Obergewänder wie „Capotten“, „Cassaquen“, „Bald“- oder „Leibröcke“, und auch auf Bildnissen zeichnen übereinander getragene Oberteile ihre adeligen und patrizischen Träger aus (Kat. 37). Um den erhaltenen Kleidungsstücken zweifelsfrei ihre historischen Namen und Formen zuordnen zu können, ist die Quellenbasis der Realien jedoch zu gering. Auffällig ist, dass die genannten Röcke sämtlich mit und ohne Ärmel, auch mit „halben Ärmeln“ nachzuweisen sind, wodurch die darunter getragenen Kleidungsstücke zur Geltung kamen. Auf lose Zuschnitte verweisen Bezeichnungen wie „cossaggen oder fliegende Leibröckl“ im Nachlassinventar des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol 1596. Aber bereits der als Grabkleidung erhaltene „Cappotto“ des Medici-Prinzen Don Garcia von 1562 erinnert ungeachtet des Stehkragens und der dort langen Ärmel in seinem glockigen Fall an den gelben Samtrock. JZS

Lit.: Fries 1926, S. 32, 34 – 35, Abb. 20, 21. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 119, Nr. M 155. – Zu den genannten Inventarbelegen: Stolleis 1981, S. 116, 122 – 124. – Zum „Capotto“ Don Garcias: Ausst.Kat. Florenz 1993, S. 63.

### 39 · Grünes Wams mit „Gänsbauch“

Um 1580/1600  
Seidenatlas mit Schlitzmuster über  
Seidentaft, grün, Vorder- und Rücken  
wattiert, Leinenfutter, Seidenborten, Posamentenknöpfe, L. 54 cm  
GNM, T 4256, erworben 1936 von der  
Vermögensverwaltung des Herzogs von  
Sachsen-Altenburg

Das Wams wurde 1936, zusammen mit einem im Auftrag des Herzogs Johann Wilhelm I. von Sachsen-Weimar von Anton Pfeffenhauser gefertigten Reiterharnisch (W4256), aus dem Besitz der Herzöge von

Sachsen-Altenburg erworben. Während die Turnierrüstung als einer der großen Ankäufe jener Jahre ins museale und auch politische Rampenlicht rückte, verblieb das Wams wohl nicht zuletzt aufgrund seines desolaten Zustands im Depot. Erst 1943 wurde es mit Hinweis auf den Erwerb 1936 ins Zugangsregister aufgenommen. Als Träger dachte man zunächst ebenfalls an Johann Wilhelm, doch scheidet der 1573 verstorbene Herzog aus, nachdem das Oberteil nicht vor 1580 zu datieren ist. Ob es seinem 1562 geborenen Sohn Friedrich Wilhelm, der 1602 verstarb, oder einem anderen Mitglied des Hofes gehörte, ist nicht bekannt.

Für die Ausstellung wurde das Wams grundlegend restauriert und somit in seinem ursprünglichen Aussehen wieder erlebbar gemacht. Es wird bestimmt durch die stark gepolsterten Vorder- und Rückenteile sowie die weiten, zum Handgelenk schmal zulaufenden und beim Tragen leicht geschoppt zu



39 Vorderseite und Detail; vgl. auch die Titelabbildung



denkenden Ärmel. Der grüne Seidenatlas, der zusammen mit dem vollflächig darunter liegenden grünen Seidentaft das Obermaterial bildet, zeigt ein Muster aus bis zu 3 cm langen Längsschnitten und umgebenden Rauten, die mit kürzeren Schnitten und konturierenden Punktreihen in den Stoff geschlagen sind. Zwischen Obergewebe und Futter befindet sich die etwa 2 cm starke Wattierung aus Baumwollvlies, die durch das Futter hindurch in einem regelmäßigen Quadratraster fixiert ist. Sämtliche Kanten und die vordere Mitte sind mit brettchengewebten grünen Seidenborten akzentuiert. Das Wams wurde vorne mit ursprünglich 24 ebenfalls grünen, über einen Holzkern gearbeiteten Posamentenknöpfen geschlossen, von denen fünf fehlen. Die Ärmel hielt je ein Knopf zusammen. Verglichen mit den Wamsern des frühen 17. Jahrhunderts (Kat. 35, 36) wirken Schlitzmuster, Borten und Knöpfe dominanter. Gemeinsam mit der stark glän-

zenden Seide und der markanten Form des „Gänsbauchs“ verleihen sie dem monochromen Wams eine repräsentative Wirkung.

Der nach unten zugespitzte, ausgepölkerte „Gänsbauch“ war eine zwischen etwa 1580 und 1600 in Europa verbreitete Mode, die sowohl die zivile als auch die militärische Kleidung prägte. Möglicherweise gab sogar letztere den Impuls für die einem Harnischgrat ähnelnde Zuspitzung der Vorderseite – im Englischen anschaulich „peascod“ (Erbsenschote) genannt. So zählte der bayerische Hauptmann Arsazi Schechner bereits 1566 in seiner Schilderung des Einzugs Kaiser Maximilians II. in München unter anderem mehrere „Schöne Newe Harnisch mit den Gensbeuchen“ sowie „Schwartzte neue Harnisch mit streiffen und Gensbeuchen“ auf. 1586 prangerte der württembergische Hofprediger Lucas Osiander d.Ä. die Gänsbäuche an: „Ein gar herrlicher Schmuck aber seind die häßlichen langen ausgefülte





39 Rückseite

Gänsbäuch, die oben gleich unter dem Hals anfangen und herab biß weit unter die Gürtel hängen: (wie ein Erker an eim Hauß hanget, das er schier umziehen möchte).“ Den extremen Gänsbäuchen wandte sich die Modekritik auch in Flugblättern zu, wenn etwa ein 1599 in Nürnberg gedrucktes Exemplar den Topos der „Mißgeburt“ bemühte und ein Knäblein nackt mit einem „angebotenen“ Gänsbauch darstellte und mit den Worten beschrieb: „Gar groß so war sein Bauch/wie es mit den wammestern jetzt der brauch/Auff die Spanischen veise“.

Die Modekritik galt vor allem übertriebenen Ausformungen. Wie bei den Pluderhosen ist daneben auch von gemäßigeren Ausführungen auszugehen, denen man dieses grüne Wams zuordnen möchte. Zurück in die reale Kleidungswelt führt ein Beleg des Schneiders Karl Busereuth, der im September 1592 für seinen Kunden Andreas Schmidmayer aus Schwarzenbruck Arbeit

ten an einem Wams verrechnete, bei dem er „den Leib bessert und vorn besser ausgefüllt“ hatte (Scheurl-Archiv, XVI). JZS

Lit.: Arnold 1985, S. 23, 78–79. – Michels 2011. – Zander-Seidel/Peters 2013. – Zander-Seidel 2014, S. 76–77. – Peters/Michels 2015. – Zum Prunkharnisch: 83. Jahresbericht des GNM 1937, S. 1–2, 5, zuletzt: Ausst.Kat. Nürnberg 2010, S. 86–87, Nr. 3.4. – Zum Einzug Maximilians II.: Hefner 1852, S. 37. – Zur Modekritik: Osiander 1586, S. 14–15. – Wolter 2002, S. 149–150. – Ebbing 2008, S. 192–199.

#### 40 · Bildnis des Balthasar IV Paumgartner

Nicolas Juvenel, Nürnberg, 1589  
 Bezeichnet: „AETATIS 4. /ANNO 1589“  
 Öl auf Leinwand, H. 111 cm, B. 97 cm  
 Leihgabe aus Privatbesitz

Der Nürnberger Patrizier Balthasar III Paumgartner und seine Frau Magdalena, geb. Behaim, ließen sich selbst und ihren vierjährigen Sohn Balthasar IV im Jahr 1589 anlässlich des Einzugs der Familie in ein Haus am Nürnberger Heumarkt porträtieren. Wie in der frühneuzeitlichen Porträtmalerei üblich, ist auch der Junge in der modischen Kleidung Erwachsener dargestellt. Er trägt eine Halskrause mit Spitzenbesatz, einen grünen Anzug aus „zerhauenem“ Seidenstoff und darüber einen kurzen schwarzen Mantel, dazu rote Seidenstrümpfe und Schnürschuhe. Die Form des grünen Wamses mit sehr kurzem Schoß und ausgeprägtem „Gänsbauch“ entspricht der Mode der 1580er Jahre. Vergleichbar ist das grüne Männerwams aus Seidenatlas im Museumsbesitz (Kat. 39). Der Schnitt der Hose erinnert an die Kniehose aus gestreiftem Samt (Kat. 54), die Form des mit Goldborten verzierten Huttes an den Lederhut von ca. 1600 (Kat. 69).





41

Neben der vornehmen Kleidung verleihen der Dolch und die kostbare Goldkette mit Bildnismedaille dem Standesbewusstsein der Eltern Balthasars Ausdruck. Sowohl die Familie der Paumgartner als auch die Behaim gehörten zur politischen Elite Nürnbergs. Darüber hinaus war Balthasar III ein erfolgreicher, viel gereister Kaufmann.

Balthasar IV verstarb bereits im Alter von sieben Jahren an den Folgen eines Spulwurmbefalls. Sein Porträt blieb bis 1726 in Familienbesitz und gelangte dann über Vererbung zunächst an die Haller von Hallerstein, um 1750 in den Besitz der Freiherrn von Stromer. DH*i*

Lit.: *Ausst.Kat. Nürnberg 2010, Nr. 5, S. 174 – 176.* – Zu Juvenel: *Peltzer 1926,*

S. 221 – 222. – *Zu den Paumgartner: Ozment 1989, bes. S. 83 – 94.* – *Kruse 2007, S. 378 – 384.* – *Fleischmann 2008, S. 769.*

#### 41 · Lederwams

Um 1580/1610  
Wildleder (Hirsch?), ungefärbt, Polsterung  
Baumwolle, Futter Leinen, im Kragen  
grüne Seide, Seidenborten,  
Posamentenknöpfe, L. 55 cm,  
linker Ärmel fragmentiert  
GNM, T 27, erworben 1870 in München,  
Vorbesitzer unbekannt

Der Jahresbericht des Museums von Januar 1871 stellte das neuerworbene Wams als „eine sehr merkwürdige Lederjacke vom Be-

ginne des 16. Jahrh.“ vor; seit 1876 war es in der neu eingerichteten Ausstellung der Kostüme zu sehen (Abb. 2 auf S. 53 in diesem Band). Die Datierung des 19. Jahrhunderts ist nach Form und Machart sicherlich in den Zeitraum um 1580/1610 zu korrigieren. Das einheimische Leder steht für ein Material, dessen Bedeutung für die frühneuzeitliche Kleidung kaum zu überschätzen ist. Aus dem Leder von Wild- und Haustieren fertigte man Wämser, Goller, Hosen, Strümpfe, Mäntel, Hüte, Schuhe und Taschen. Die gegerbten, oft auch gefärbten Häute waren leicht verfügbar und unterlagen keinen Beschränkungen durch Luxusgesetze.

Das auffällig kleine Oberteil gehörte wohl einem Knaben oder jungen Mann. Im Rahmen der Untersuchung eines Wamsfundes aus der Klosterschule Alpirsbach 2001 wurden die Maße von Wämsern 12- bis 14-Jähriger zusammengestellt: Wämser der genannten Altersgruppe aus dem Zeitraum 1540 bis 1600 weisen rückwärtige Längen von rund 30 cm auf, die Tailleweiten liegen um 58 cm. Für Erwachsene sind Längen zwischen 36 und 43 cm, für den Taillenumfang 84 bis 95 cm genannt. Die Maße des Lederwamses sind mit einer Rückenlänge von 38 cm und einem Taillenumfang von 65,5 cm zwischen beiden Gruppen anzusiedeln, so dass es einem etwa 16- bis 20-Jährigen gepasst haben dürfte.

Das strapazierfähige Leder war besonders für sportliche Aktivitäten geeignet, wobei die Bestimmung von Janet Arnold als Fechtwams zu eng erscheint. Zwar hätten die wattierten und abgesteppten Partien an Brust, Rücken und Oberarmen Stöße von Dolch und Rapier gemindert, den restlichen Oberkörper ließen sie jedoch ungeschützt. Überdies gibt es keine Hinweise auf spezielle frühneuzeitliche Fechtkleidungen. Selbst bei dem im 16. Jahrhundert eingeführten italienischen Fechten „mit dem Mantel“ wurde ein normaler Mantel um den linken Arm gewickelt, um als eine Art Schild die Angriffe des Gegners abzuwehren. Da bei dem Lederwams auch die in der Taille ansetzenden acht Schoßteile wattiert und hier im Fischgrätdekor abgesteppt sind, gingen bei dem Wams Schutz- und Dekorfunktionen zumindest eine enge Verbindung ein.



Dem entspricht, dass die Stepplinien durch grün-silberne Flechtborten betont werden, die in ihrer Wirkung an das Ornament des Filzmantels von Stephan Praun von 1571 erinnern (Kat. 58). Am oberen Rand des hohen Stehkragens ist ein Streifen aus doppelt gelegtem, regelmäßig eingeschnittenem Leder angesetzt, der ebenfalls Zierform war und zugleich das Tragen angenehmer machte. Der Bremer Textilfund enthält mehrere derartige Streifen aus Leder und Wollstoffen, die bei Reparaturen abschnitten und – da nicht weiter verwendbar – weggeworfen wurden (Kat. 111). Knapp die Hälfte der Knöpfe des Lederwamses an vorderer Mitte und Ärmeln fehlen; der linke Ärmel ist fragmentiert und gibt Einblick in die unter dem Leder liegenden Leinenschichten der Einlage und des Futters.

Zu dem Wams sind zwei Parallelstücke im Deutschen Ledermuseum in Offenbach (Inv.Nr. 10641) und in den National Museums Scotland in Edinburgh (Inv.Nr. A. 1977.237) bekannt, die 1956 und 1977 über den amerikanischen und englischen Kunsthandel dorthin gelangten. Während das Wams in Edinburgh wie das Nürnberger mit grünen Seidenschnüren belegt und am Kragen grün abgefüttert ist, bestehen die Ziersteppungen des Offenbacher Exemplars vor allem noch aus Metallfäden; der Kragen ist mit einer heute hellbraunen, ins rötliche tendierenden Seide gefüttert. Ob die drei fast gleichartigen Kleidungsstücke auf einen uniformierten Gebrauch innerhalb einer Gruppe hinweisen, ist beim gegenwärtigen Kenntnisstand nicht zu entscheiden. JZS

Lit.: 17. Jahresbericht des GNM 1871, o.P. [S. 2]. – GNM Wegweiser 1879, S. 26 – 27. – Fries 1926, S. 25 – 26, Abb. 12. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 158. – Arnold 1979. – Arnold 1985, S. 25, 82 – 83. – Zu Alprians: Fingerlin 2001, S. 745 – 751. – Zur Fechtkultur: Liermann 2009.

#### 42 · Gepanzertes Wams („Jack of Plate“)

Wohl England, um 1570/1600  
Obermaterial Bastfaser, naturfarben,  
Eisenplatten, Ringpanzergeflecht,  
Werg, L. 67 cm  
GNM, W 2175, erworben 1898 im  
Münchener Kunsthandel (Julius Böhler)

Der äußeren Erscheinung nach ein ärmelloses Wams mit Schoß und „Gänsbauch“, ist das Kleidungsstück technisch betrachtet eine Schutzwaffe. Vergleichbar modernen, „kugelsicheren“ Westen schützte sie den Träger mit einer unsichtbaren Metalleinlage gegen Stiche, Schnitte, Hiebe, Pfeil-, Bolzen- oder Kugelbeschuss. Die Einlage besteht aus etwa 750 eingenähten Eisenplättchen und ist zudem mit einer Füllung aus Bastfaser-Werg gepolstert. Die annähernd quadratischen Plättchen haben eine Seitenlänge von 3 bis 4 cm. Mittig sind sie zum Vernähen durchlocht und reichen in dichter Anordnung überlappend jeweils fast an das Mittelloch der benachbarten Platte. Während der Korpus komplett und der Kragen hinten plättchengepanzert sind, schützte im Schoßteil und in den beiden vorderen Kragenseiten eine Einlage aus Ringpanzergeflecht den Träger. Zur Flexibilität plattenlos verblieben nur eine schmale Front- und Rückenlinie sowie die Naht an den Schulteransätzen. Ein Bastfasergewebe in Leinwandbindung bildet den Ober- und Unterstoff, der die Panzerung verdeckt. Die jeweils sechsfache sternförmige Vernähung der Plättchen mit kräftigem Zwirn tritt als netzartiges Steppmuster in Erscheinung.

Die historische Terminologie für derartige Schutzwesten ist komplex. Englische Quellen der 1570er Jahre sprechen für den vorliegenden Typ von „Plates of a Jacke“ oder „Jackes [...] ouer thicke plates of yron“ (Eaves 1989, Anm. 21). Deutsche Quellen um 1500 kennen das „Stechwams“ in Fürsten- wie Patrizierbesitz (Steinhausen 1899, S. 240; Zander-Seidel 1990, S. 196). Vorgängerform ist der spätmittelalterliche Plattenrock in seinen Ausprägungen als Korazine, Lendner oder Brigantine. Als Brigantine wurde das Schutzwams des Germanischen Nationalmuseums bei seiner Erwerbung auch inventarisiert.

Gemeinhin gelten Jacks of Plate als englische Wehrbekleidung des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts. Fünf gut erhaltene Exemplare befinden sich heute in Großbritannien: eines im British Museum (1881, 0802.60), je eines in Warwick Castle und im National Museum of Scotland, Edinburgh, sowie zwei in den Royal Armouries zu London und Leeds (II.27; III.1884-5). Ein Exemplar der Royal Armouries wurde mittels Flickens aus älteren Stücken, teils sogar von Brigantinen stammend, zusammengefügt oder repariert. Auch beim Nürnberger Exemplar scheint mit der Einfügung der Kettenhemd-Reste in Kragen und Schoß das Recycling älterer Materialien vorzuliegen. Nennenswert an archäologisch dokumentierten „Jacks“ ist der von Eaves ausführlich publizierte von Beeston Castle im nordwest-englischen Cheshire. 2001 wurde im Stadtzentrum von Chester ein Exemplar ergraben, 2005 kam in Jamestown/Virginia ein Jack of Plate zutage (Straube 2006). Als Import aus England hatte er einem englischen Emigranten gehört und war um 1610 in amerikanischen Boden geraten.

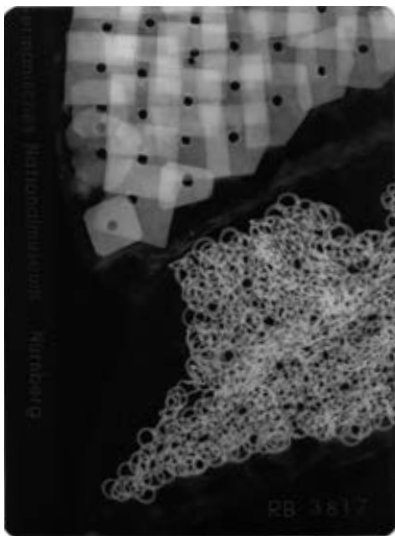
All diese Provenienzen verweisen mehrheitlich auf das tudorzeitliche England als Herstellungs- und Verwendungsort von Jacks of Plate. Das Nürnberger Exemplar sowie ein zweites im Landesmuseum Zürich (Inv. LM 5842: „aus der Innerschweiz“) geben jedoch zur Spekulation Anlass, ob es nicht auch im deutschsprachigen Raum eine Herstellungstradition für diese effektive Schutzkleidung gegeben haben könnte. Zur Diskussion steht zudem, ob sich die Tragekonventionen von Jacks of Plate mehr im Zivilen oder Militärischen bewegten, und ob sie überhaupt als Oberbekleidung sichtbar getragen wurden. Mit ihrer aufwendigen Anlehnung an den „zivilen“ Schnitt von Gänsbauch-Wämsern – und mit der Fortführung des dekorativen Plättchennahtmusters auch in Zonen ohne Plättcheneinlagen – liegt eine repräsentative „zivile“ Funktionsdeutung nahe, die über den bloßen Körperschutz hinaus ging. Als maskulines Signal von modebewusster Wehrbereitschaft und Unverwundbarkeit mögen Jacks of Plate in gesellschaftlichen Kontexten des „Gefährlichen“ getragen worden sein, bei der sich die



42 Seitenansicht und Röntgenaufnahme



42 Vorderansicht



Alternative Harnisch ebenso wenig bot wie das altmodische Kettenhemd. Eine sozial- und kulturgeschichtliche Einordnung in die Gepflogenheiten der mittellenglischen Adelsgesellschaft um 1580 steht noch aus. William Shakespeare hätte vermutlich Antworten geben können. TE

Lit.: Eaves 1989, S. 81 – 159. – Brigantinen-Symposium 2004. – Straube 2006, S. 41, 46 – 47. – Zum Stechwams: Steinhausen 1999, S. 240. – Zander-Seidel 1990, S. 196.

### 43 · Halber Harnisch für ein Fußturnier

Augsburg, Anton Peffenhauser, 1590/91  
 Ätzmalereien wohl von Jörg Sorg d.J.,  
 mehrfache Augsburger Beschau, keine  
 Meistermarken; Stahl, geätzt, gebläut,  
 vergoldet, Messing, Belederung,  
 H. Beintaschen bis Helmkamm 105 – 110 cm  
 GNM, W 2770, erworben 1921, über  
 Tausch mit dem Staatlichen Historischen  
 Museum Dresden

Mit seiner changierend-schimmernden, dunklen Bläuung, auf der großflächige, geätzte und vergoldete Blattranken stehen, gehört der „Halbe Harnisch“ zu den ausgesprochen modischen Exemplaren der Plattner-

kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Die Harnischbrust ist mittig stark gegratet und bildet den sogenannten Gänsbauch aus, wie er in der zivilen Männermode seit den späten 1560er Jahren populär wurde (Kat. 39). In der Harnischtypologie waren solche prägnanten Mittelgrate aber bereits in den 1530er Jahren wieder aufgekommen. Hals und Kopf sind vom allseits geschlossenen Mantelhelm besonders geschützt. Gefingerte Handschuhe und geschobene Achselstücke und Beintaschen gewähren große Bewegungsfreiheit. Ein Ornament aus Stängeln, Blattranken und Blattknospen überzieht Brust, Rücken, Helm, Schultern und Armkacheln. In seiner großzügig-uniformen Anlage unterscheidet es sich von den oftmals kleinteiligen Luxusharnischdekoren der Zeit, was vielleicht auch auf den Träger zurückzuführen ist. Denn dies war ein Harnisch für den Mannschaftssport.

Einem Dresdner Inventareintrag von 1606 zufolge hatte die sächsische Kurfürstin Sophie von Brandenburg ein Dutzend solcher Halben Harnische bei Anton Peffenhauser bestellt. Sophie wollte sie zu Weihnachten 1591 ihrem Gemahl Christian I. schenken, jedoch verstarb dieser bereits im September. Von den zwölf Exemplaren sind heute noch drei in Dresden verblieben, die anderen weltweit über zahlreiche Museen verstreut. Bestimmt war die kostbare Garnitur für den Team-Kampf im „Fußturnier“, das von zwei Parteien über eine Balustrade hinweg durchgeführt wurde. Als Angriffswaffen kamen vom Veranstalter gestellte Schwerter und Piken zum Einsatz. Die Regeln sind in den Statuten eines Dresdner Fußturniers von 1615 dokumentiert (von Weber 1866). Ziel war es, die Waffe des Gegners zu zerstören oder ihm aus der Hand zu schlagen. Christian von Sachsen liebte diese Sportart. Er hatte seit 1581 selbst Fußturniere organisiert und war als Spielführer angetreten.

Während Entwurf und Ätzung der Blattranken höchstwahrscheinlich vom Augsburger Ätzmaler Jörg Sorg d.J. stammen, zeichnete für die Gesamtherstellung mit Anton Peffenhauser der bedeutendste deutsche Plattner der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts verantwortlich. Seine Kunden entstamm-



43

ten den höchsten Kreisen, darunter mit Philipp II., Maximilian II. und Rudolph II. drei Könige und Kaiser. Angesichts der Bandbreite seiner Aufträge bleibt Peffenhausers eigenhändiger Anteil am Gefertigten aber vage. Sein Sortiment reichte vom Luxusharnisch bis zu Großlieferungen von 600 Landsknechtsharnischen, die er von überallher zusammenkaufte. TE

Lit.: Neuhaus 1921, S. 25 – 29. – Reitzenstein 1971, S. 124. – Schuckelt 2002, S. 111. – *Zu den 12 Dresdner Harnischen*: Erbstein 1889, S. 19. – Boeheim 1892, S. 219 – 220, 223. – *Zu Peffenhauser*: *Ausst.Kat. Augsburg 1980*, Bd. 2, S. 79 – 92, 533 – 534. – Auer 2001. – *Zu Dresdner Fußturnieren*: Weber 1866, S. 365 – 370. *Frdl. Verbleibs- und Inventarhinweise von Holger Schuckelt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer.*





44

#### 44 · Ärmelpaar

Um 1580/1610

Seidenatlas, goldbraun, Futter Seidentaft, goldbraun, Metallstickerei, Posamentenknöpfe, L. 53 cm

GNM, T 2858, 2859, erworben 1905 im Münchner Kunsthandel (Julius Böhler)

Der Erwerb des Ärmelpaares 1905 war der letzte von insgesamt elf Ankäufen frühneuzeitlicher Kleidung, die das Germanische Nationalmuseum seit 1890 bei dem Münchner Kunsthändler Julius Böhler tätigte. Der goldbraune Seidengrund ist fast vollständig von horizontalen, mit Blattranken umwundenen Stäben bedeckt. Die mit Silberlahn in Sprengtechnik gearbeiteten und von Metallfäden konturierten Stickereien sind von hoher Qualität und lassen auf einen fürstlichen Träger schließen. An den Außennähten wurden die schmal geschnittenen Ärmel von den Handgelenken aufwärts mit je 16 kleinen Posamentenknöpfen, wovon heute elf fehlen, geschlossen. Weitere 18 Knöpfe, von denen bei einem Ärmel neun, bei dem anderen fünf verloren sind, befanden sich jeweils entlang der inneren Naht. Seit den 1580er Jahren waren Ärmel mit in vielfältigen Techniken hergestellten, bandartig schmalen Dekoren verbreitet. Ob es sich um austauschbare Ärmel handelte oder ob sie in ein Oberteil eingenäht waren, lässt sich nicht mehr feststellen. JZS

Lit.: *Anzeiger GNM* 1905, S. VII. – *Stolles* 1977, S. 33 – *Arnold* 1985, S. 48, 115.



44 Detail

#### 45 · Roter Ärmel

Um 1590/1620

Seidenatlas, rot, Schlitzmuster, Futter Bastfaser, Seidentaft, Posamentenknöpfe, L. 60 cm

GNM, T 3798, Geschenk aus dem Nachlass Wilhelm Clemens, München und Köln 1935

Der einzelne Ärmel wurde dem Museum mit weiteren Textilien aus der Sammlung des 1934 im Alter von 87 Jahren verstorbenen Juristen, Malers und Kunstsammlers Wilhelm Clemens geschenkt. Angaben zur Herkunft sind nicht überliefert. In den roten



45

Seidenatlas ist im Zickzackverlauf ein bandartiges Schlitzmuster derart eingeschlagen, dass die zerschnittenen roten Kettfäden die darunter liegenden gelben, noch intakten Schussfäden freigeben. Den rot-gelben Farbklang nehmen die mit gelber Seide umflochtenen Posamentenknöpfe an Ärmelschlitz und Innennaht auf. In den Jahrzehnten um 1600 dienten Knöpfe in der Frauen- und Männerkleidung nicht nur als Verschluss, sondern waren auch als Ornament weit verbreitet. Ihre Gegenstücke bildeten dekorativ gearbeitete Schlingen oder wie hier halbrunde Laschen, wie sie auf dem 1623 datierten Gemälde eines zechenden Paares von Frans Hals auch den Rock des jungen Mannes zieren (New York, The Metropolitan Museum of Art, No. 14.40.602). Geschlossen oder geöffnet waren sie nicht nur Dekor,

sondern ermöglichten zudem das für die Kleidung der Zeit so charakteristische Spiel mit dem Darüber und Darunter. Der mit einem ehemals rötlichen Futter versehene Ärmel ist am oberen Rand mit einem Streifen aus rotem Seidenatlas eingefasst. Spuren der Befestigung an einem Oberteil fehlen, doch waren vielleicht auch hier Haken wie bei dem Ärmelpaar Kat. 92 vorgesehen. JZS

Lit.: Unveröffentlicht.

#### 46 · Weißes Wams mit Schlitten

Um 1630, Veränderungen 1875 und 1954/57  
Seide, Atlasbindung, weiß, geprägt,  
L. 63 cm  
GNM, T 1631, Geschenk des Apothekers  
Conrad Siegmund Merkel 1875

Die um 1625 aus Frankreich gekommene Form des Wamses mit langen parallelen Schlitten und längerem Schoß steht für den Übergang von der spanischen zur französischen Mode. Die Zeitgenossen sprachen von „französischen“ Wämsern. 1631 besaß Pieter Cam, ein Waise aus Delft, einen Anzug „op sijn frans“ mit ringsum durch Schlitze geöffneten Ärmeln und einem geschlitzten Rücken. 1638 trug Johan Wolferd van Brederode bei seiner Heirat mit Louise Christine Gräfin von Solms-Braunfels ein schwarzes Wams „à la française“: „Il estoit vestu à la française d'un habit de satin noir, ayant des ouvertures du devant, de derrière et de manches de son pourpoint“ (nach du Mortier 2012, S. 29 – 30).

Die Vorderteile des Wamses aus hellem Atlas sind im Brustbereich je viermal geschlitzt, der obere Rücken neunmal, die Ärmel haben je zehn Schlitze, wodurch sich der obere Teil in Bänder auflöst und den Blick auf das darunter getragene Hemd freigab. In der leicht erhöhten, in einer Spitze auslaufenden Taille setzen acht Schoßteile an; die Falten an der rückwärtigen Taillennaht entsprechen vermutlich nicht der ursprünglichen Form. Die vordere Mitte wurde mit 23 – heute verlorenen – Knöpfen verschlossen. An den Ärmeln befanden sich neun Knöpfe, von denen am linken Ärmel noch fünf erhalten sind. An dem versteiften

Stehkragen weisen vier aus Borte gelegte Schlaufen auf einen Verschluss mit heute ebenfalls fehlenden Knöpfen hin. Die Kanten der Stege und Schoßteile sowie die Nähte zieren weiße, gezackte Seidenborten; einige sind nur zum Schmuck aufgenäht, ohne Nähte zu verdecken. Zwei noch zu erkennende Nestellöcher am linken Vorderteil unterhalb der Taillennaht dienten wohl zum Befestigen von Zierschleifen (vgl. Kat. 47). Vorder- und Rückenteil sind unter dem Futter mit einer Einlage verstärkt.

In das Atlasgewebe ist ein Muster aus sich kreuzenden Bändern mit Flechtmotiv eingepreßt. Die quadratischen Felder dazwischen schmücken kleine Rosetten. Ähnliche Dekore finden sich auch bei webgemusterten Stoffen, etwa bei einem Kleid der Pfalzgräfin Dorothea Maria (Bayerisches Nationalmuseum, T 4121), bei dem zweifarbiger Samt mit aufgeschnittenen und unaufgeschnittenen Partien das Flechtmuster bildet. Für den Atlas des Wamses wurden in einem deutlich einfacheren Verfahren vier verschiedene Stempel erhitzt und dann von der Innen- und Außenseite leicht auf den Stoff geschlagen. An den Kanten der Bänder verlaufen zusätzlich durch herausgeschnittene Kettfäden erzeugte Punktreihen. Vermutlich war der Atlas bereits vor dem Zuschneiden geprägt, denn es finden sich abgeschnittene Prägungen in den Nahtzugaben. Von den Punzierungen gibt es dort keine Spuren, was darauf hinweist, dass sie in einem späteren Arbeitsschritt erfolgt sind.

Das Wams hat eine ähnliches „Schicksal“ durchlebt wie Kat. 13, mit dem es zusammen 1875 ins Museum kam. Die zertrennten Teile wurden zusammengenäht, Korpus und Ärmel zunächst mit rotem, im 3. Viertel des 20. Jahrhunderts dann mit roséfarbenem Samt unterlegt. Emma von Sichart diente es in ihrer „Praktischen Kostümkunde“ von 1926 als Beleg für farbig unterlegte Schlitze in der Kleidung der Renaissancezeit. Anlässlich der historischen Modenschauen 1954/57 versah man Kragen und Ärmelsäume mit Spitzen und die vordere Mitte mit neuen silberfarbenen Metallknöpfen. Für die Ausstellung „In Mode“ wurden diese Museumszutaten entfernt. Damit ist der Originalzustand wieder erfahrbar, wenn auch die –

teilweise durch die genannten Manipulationen entstandenen – Schäden weiterhin sichtbar und die Zusammensetzung der Schnittteile an einigen Stellen nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren sind. AKr

Lit.: Fries 1926, S. 28 – 29. – Sichert 1926, Bd. 2, S. 321. – Thienen 1930, S. 64. – Schiedlausky 1978, S. 302 – 305. – Weiterführend: Hart/North 1998, S. 170 – 171, 178.

#### 47 · Bildnis eines Herrn in Weiß

Frans Hals zugeschrieben  
 Haarlem, um 1637  
 Öl auf Leinwand, H. 68,7 cm, B. 59,1 cm  
 San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, Roscoe and Margaret Oakes Collection, 75.2.5  
 Das Gemälde stand für die Ausstellung nicht zur Verfügung

Der ein wenig überheblich wirkende Gesichtsausdruck und die stolze Pose des in die Hüfte gestützten Armes entsprechen der modischen Aufmachung des Dargestellten. Er trägt ein weißes Wams mit hoher Taille, abfallenden Schultern und langen, parallelen Schlitzen in den voluminösen Ärmeln und dem oberen Brustteil. Die Stoffstreifen der Ärmel sind mit schmalen Seidenborten eingefasst und geben effektiv den Blick auf das weiße Hemd frei. Die Taille zieren golden glänzende, aus einem Metallgewebe gefertigte Schleifen. Komplettiert wird die Oberkleidung durch den flach aufliegenden Kragen mit opulentem Spitzenbesatz und große Manschetten an den umgeschlagenen Ärmeln.

Das Oberteil des Bildnisses findet in einem Wams aus weißem Seidenatlas im Germanischen Nationalmuseum eine erstaunliche Parallele (Kat. 46). Die glänzende Seide, das gebrochene Weiß und selbst die Borten entlang der Schlitze stimmen weitgehend überein. Auf dem Porträt vermittelt der lässige Fall der Ärmelstege den Eindruck

eines Kleidungsstücks in Gebrauch und Bewegung. Die Form des Wamses entwickelte sich um 1625 in Frankreich und fand auch in den übrigen europäischen Ländern rasch Verbreitung. Die Vielzahl der Schlitze ist typisch für die 1630er Jahre. Während Claus Grimm das Porträt als eigenhändige Arbeit von Frans Hals beurteilt, schreibt Seymour Slive es einem Nachahmer zu. In jedem Fall verstand es der Maler meisterhaft, Textur und Lichtreflexion des Wamses und die filigrane Qualität der Spitze mit flotten, unverbundenen Pinselzügen wiederzugeben. Diese betont lockere, Oberflächenstrukturen mehr andeutende als exakt darstellende Malweise führte Hals in den 1630er Jahren in die holländische Porträtmalerei ein. DHi

Lit.: McGregor 1966, S. 123. – Slive 1970, Bd. 3, Nr. D 52, S. 146 – 147. – Grimm 1989, S. 130, Nr. 76, S. 202. – Grimm 1989, S. 138 – 139, 142, Abb. 38, Nr. 84, S. 277. – Zur Form des Wamses: Pietsch/Stolleis 2008, Nr. 12, S. 242 – 253. – Zur Malweise von Hals: Atkins 2012.



46 Vorder- und Seitenansicht





47



48 Vorder- und Rückseite

## 48 · Wams mit bestickten Zierstreifen

Um 1630/40 mit späteren Änderungen  
Seidenatlas, rot, Seidensamt, dunkelblau,  
rote und gelbe Applikationen, blau  
und gelb bestickt, Leinenfutter,  
Posamentenknöpfe, L. 53 cm  
GNM, T 2357, erworben 1900  
aus dem Münchner Kunsthandel  
(Julius Böhler)

Das gut erhaltene Wams zeigt den Einfluss der neuen französischen Mode. Kragen, Rumpf- und Schoßteil, die in der spanisch-europäischen Tradition einzeln und markant in Erscheinung traten, verbinden sich zu einer fließenden Silhouette. Noch immer sind Kragen und Schoß separat geschnitten, jedoch schließen sie nun ohne erkennbare Zäsuren an die Vorderteile und den Rücken an. Die bestickten, diagonal über die Nähte geführten Zierstreifen unterstützen die neue Linie. Auch die Schulterstücke, deren Laschen wie bei einem Fragment aus dem Bremer Textilfund (Kat. 112) mit Garnstegen zusammengehalten werden, treten über den weiten, vorne mit Knöpfen geöffneten Ärmeln kaum noch in Erscheinung. Die Farbigkeit des roten und gelben Seidenatlas sowie der blauen und gelben Stickfäden war ursprünglich intensiver und hat damit ebenfalls das „spanische“ Schwarz hinter sich gelassen.

Als Besonderheit des Wamses können die deutlich sichtbaren Veränderungen gelten, die es wohl zu unterschiedlichen Zeiten erfahren hat. Zeitnah, da mit den gleichen Stickereien überzogen, wurden die beiden seitlichen Streifen aus dunkelblauem Seidensamt eingesetzt, um es – wie vergleichbar in zahlreichen Schneiderrechnungen überliefert – einem anderen oder fülliger gewordenen Träger anzupassen. In einem weiteren Schritt wurde die Rückenpartie verändert, indem man zwischen die zwei mittleren, ursprünglich parallel geführten Besatzstreifen einen bis zur Taille reichenden „Zwickel“ einfügte. Er besteht aus mindestens drei aufgeklappten Laschen der Schulterstücke, die man von dort entnommen hatte. Noch gut erkennbar sind die Knicke, an denen sie für längere Zeit gefaltet waren. Die Folge war

eine wesentlich deutlichere Taillenmarkierung im Rückenbereich, die auch den Schoß glockig hervortreten ließ. Daher darf man wohl spätestens bei dieser zu einem unbekanntem Zeitpunkt ausgeführten Maßnahme von der Anpassung an den Körper einer Frau ausgehen.

In der Kostümliteratur wurde das Ober- teil wechselweise der Männer- oder Frauen- kleidung zugeschrieben. Während Walter Fries vom „Jäckchen eines jungen Mannes“ sprach, sah Janet Arnold darin das frühe Zeugnis eines weiblichen „Riding Doublet“. Selbst wenn eine solch differenzierte Zweck- bestimmung schwierig erscheint und sich das Wams heute aufgrund der zweiten Umarbeitung als Frauenoberteil darstellt, ist es der androgynen Mode der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zuzuordnen. Von Männern und Frauen mit fallenden (Spitzen-)Krägen und Manschetten kombiniert, reduzierten sich die geschlechtsspezifischen Anteile des Kostüms auf den dazu getragenen Rock oder die Hose. Bezeichnenderweise bemühte der englische Staatsbeamte und Parlamentsab- geordnete Samuel Pepys 1666 das gleiche Bild in seinem kleidungshistorisch ebenso ergiebigen wie unterhaltsamen Tagebuch, wenn er vermerkte, „that only for a long pet- ticoat dragging under their men’s coats, nobody could take them for women“, um mit – männlichem – Missfallen hinzuzufü- gen: „that did not please me“ (zitiert nach Arnold 1980, S. 123/124). JZS

Lit.: Fries 1926, S. 50 – 51, Abb. 18. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 156. – Nienholdt 1961, S. 62 – 63, Abb. 47. – Arnold 1980. – Anzeiger GNM 1987, S. 57 – 58 – Ausst.Kat. Karlsruhe 1986, S. 830, Nr. Q 28. – GNM Schätze 1997, S. 110 – 111.

## 49 · Kurzes Wams mit geschlitzten Ärmeln

Um 1650/60  
Seidengewebe, floral gemustert, goldbeige,  
Kragen und Bauchpartie versteift, Futter  
Seidentaft, Posamentenknöpfe, L. 45,5 cm  
GNM, T 2773, erworben 1904 aus der  
Sammlung Jakob Heinrich von Hefner-  
Alteneck, München

Das Wams wurde auf der Versteigerung der Kunstsammlungen des 1903 verstorbenen Direktors des Bayerischen Nationalmuse- ums Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck erworben. Der Auktionskatalog macht keine Angaben zu Vorbesitzern, vermerkt jedoch, dass die „Männerjacke um 1650 von rötli- chem Seidendamast [...] beschädigt und aus- gebessert“ sei. Demgegenüber erscheint das kleinteilig durch Schussflottierungen gemus- terte Seidengewebe heute verblasst. Ob die genannten Ausbesserungen bereits den mo- dernen rotbraunen Samt unter den Ärmel- schlitzen einschlossen, der 1926 als „neuere Zutat“ (Fries, S. 27) bezeichnet und bei der Restaurierung 2015 entfernt wurde, ist nicht ersichtlich.

Innerhalb der Sammlung zeigt dieses Oberteil als einziges die letzten modischen Veränderungen, die das Wams um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfuhr. Seit dem Mittel- alter hatte es seinen festen Platz in der männ- lichen Kleidung; in der 2. Jahrhunderthälfte wurde es von Weste und halblangem Rock (Justaucorps) abgelöst. Typisierende Elemen- te waren nach wie vor die vordere Knöpfung, Stehkragen, Schöße und lange Ärmel, je- doch war aus dem den Oberkörper einst be- deckenden und formenden Kleidungsstück eine Art offenes „Jäckchen“ geworden. Kaum noch taillenlang, wurden über der Brust nur wenige der immer noch zahlreich vorhan- denen Knöpfe geschlossen. Acht schmale Streifen, die leicht überlappend über der natürlichen Taille ansetzen, bilden den Schoß. Diesem selbst kam keine formende Aufgabe mehr zu, jedoch sind auch hier in der vorderen Mitte beidseitig je eine steife Bauchplatte eingearbeitet (vgl. Kat. 13), die die Vorderteile über den Bandschleifen der Hose leicht nach unten ausstellten. Die nur in den Oberstoff der Schöße eingearbeiteten,





49 Vorderseite

nach hinten durch das Futter abgedeckten Lochreihen dienten nicht mehr der Verbindung von Wams und Hose, sondern waren rein dekorativ. Wie bei einem sehr ähnlichen Wams der Sammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt sind die weiten Ärmel vollständig in schmale Streifen aufgelöst, zwischen denen ebenso wie zwischen den Vorderteilen und zwischen Oberteil und Hose das darunter getragene, stoffreiche Hemd hervorquoll. Ein weiterer Schlitz öffnet sich im mittleren Teil der Rückennaht.

Zu Wämsern dieser Art wurden die um 1650 in Paris angeblich im Umfeld der gesellschaftlich gefragten Grafen von Salm auf gekommenen Hosen mit rockartig weiten

Beinen und reichem Band- und Schleifenschmuck getragen. Da das aus dem Rheingau stammende Grafengeschlecht den Titel „Rheingrafen“ führte, gingen jene Hosen als „Rhingrave“ oder „Rheingrafen-Hose“ in die Kleidungsgeschichte ein. Formal nahmen sie die offene, bewegte Silhouette auf, die das Wams vorgab. Ein Bregenzer Schnittmusterbuch von 1660 überliefert die Zuschnitte eines vergleichbaren Wamses und einer zugehörigen Rheingrafen-Hose als „Aines Edelmannes Wammas“ und „Daß paar Hoßen aines Edelmannes“. Dass selbst die verspielt-artifizielle Rheingrafen-Mode auch als Grabkleidung Verwendung fand, belegen Bestattungen in Hessen und Baden-Württemberg. JZS



49 Rückseite

Lit.: Aukt.Kat. Hugo Helbing 1904, S. 89. – Jahresbericht GNM 1904, S. 6. – Fries 1926, S. 26 – 27, Abb. 15. – Zum Vergleich und weiterführend: Boucher 1965, S. 259, Abb. 571, 572. – Pietsch/Stolleis 2008, S. 56, 91 – 93, S. 288 – 301, Nr. 16. – Groeneweg 2012. – Zum Bregenzer Schnittmusterbuch: Petraschek-Heim 1972, S. 77 – 134. – Zu Bestattungen im Rheingrafen-Kostüm: Fingerlin 1992, S. 26 – 33. – Ritgen 1960, S. 31.



50

## 50 · Selbstbildnis als Krieger

Wallerant Vaillant

Um 1645/47

Leinwand, H. 63,7 cm, B. 57,7 cm

Niedersächsisches Landesmuseum  
Hannover, Landesgalerie, PAM 967

Der in Lille geborene, in Antwerpen ausgebildete und in Paris und Amsterdam tätige Wallerant Vaillant gilt als einer der Wegbereiter der Mezzotinto-Radierung (Schabkunst). Darüber hinaus malte er Porträts, darunter eine Reihe von Selbstdarstellungen. Auf Letzteren ist er häufig in phantasievolle oder fremdländische Kostümierungen gekleidet und folgt damit dem Vorbild Rembrandts. Auf dem Hannoveraner Selbstpor-

trät erscheint der Künstler in der Verkleidung eines Soldaten oder Schützen. Er trägt ein ärmelloses Lederwams, einen sogenannten Goller, und darunter ein grünes Seidenwams, dessen Ärmel vollständig in fingerbreite, auf der Unterseite weiß abgefütterte Bänder aufgelöst sind. Unter den geschlitzten Ärmeln, die mit denjenigen des Wamses Kat. 49 vergleichbar sind, wird das bauschige weiße Hemd sichtbar. Das Weiß des Hemdes korrespondiert mit Vaillants Ärmelstulpen und dem weißen Halstuch, das von einer bunten Schleife zusammengehalten wird. Als Krieger ist er durch die eiserne Halsberge, die federgeschmückte Sturmhaube sowie die orangefarbene Offiziersschärpe gekennzeichnet.

Die „geniale Kopfwendung“ über die Schulter mit Blick zum Betrachter und die Geste der auf die Brust gelegten Hand hatten Rubens und van Dyck zur Darstellung von Künstlern, Dichtern und Denkern in der niederländischen Porträtmalerei etabliert. Die scharfe Kopfwendung steht für geistige Eingebung oder Inspiration und lässt sich auf italienische Bildnisse des 16. Jahrhunderts, etwa Werke Giorgiones und Tizians, zurückführen. DHi

*Lit.: Grohn 1980. – Grohn/Schälicke/Trudzinski 1985, Nr. 33, S. 84 – 85. – Risch-Stolz 1999. – Wegener 1999, S. 27 – 29. – Wegener 2000, Nr. 182, S. 343 – 344, Taf. XXI. – Zu Künstlerporträts: Raupp 1984, S. 181 – 220.*

# Das gestrickte Kamisol: Pracht im Verborgenen

Im heutigen Sprachgebrauch würde man die Oberteile, die durch feinste Maschenbilder faszinieren, als Strickjacken bezeichnen. Ihre mit Seide und Metallfäden

gestrickten Muster ahmten gewebte Seidenstoffe nach. Hinsichtlich des Gebrauchs bleiben jedoch Unsicherheiten. Da Bildzeugnisse fehlen, ist davon auszugehen, dass die prächtigen Gestricke nicht der öffentlichen Repräsentation dienten. Schon die historische Bezeichnung Kamisol legt eine Verbindung zum Hemd – lat. *camisia* – nahe. In Inventaren sind Kamisole unter der Leibwäsche verzeichnet, in Skandinavien ist zudem von „nattrojer“, also Nachtjacken, die Rede. All dies spricht dafür, das frühneuzeitliche Kamisol der Leib- und Nachtwäsche zuzuordnen.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts finden sich die gestrickten Seidenoberteile in den Inventaren europäischer Fürstenhäuser – mit steigender Tendenz. Am Hof der Medici in Florenz verfügte Eleonora von Toledo 1554 über „camiciole“ aus roter Seide (Orsi Landini/Niccoli 2005, S. 126). Kurfürst August von Sachsen besaß 1558 „Drei rotte seidengestrickte wüllene hembder, Eins mit silbernen Fäden, die andern mit güldenen“ (Bäumel/Bruseberg 1991, S. 12), Graf Anton Günther von Oldenburg 1663 ein „gewirkt Camisol von Gold undt rother Seide“ (Heinemeyer 1998, S. 43). Produziert und gehandelt wurden die Kamisole nicht nur in Italien und Spanien, sondern auch nördlich der Alpen. In Florenz, Mantua und Neapel, aber ebenso in England, Skandinavien und Deutschland fertigten Stricker die feine Seidenwäsche, zu der sie das Material aus Italien bezogen. Käufe auf Messen und Märkten belegen, dass die Oberteile auch bereits fertig und als Halbfabrikate angeboten wurden. Auffällig ist die relativ große Zahl erhaltener Kamisole. Da sie im 17. Jahrhundert, aus dem die meisten Originale stammen, zu den Meisterstücken des Strickerhandwerks gehörten, dürfte ein Teil der Sachüberlieferung auch hier seinen Ursprung haben.

JZS





51 Vorderansicht und Detail

### 51 · Rot-silbernes Kamisol

Italien (?), 1. Viertel 17. Jh.  
 Maschenware, gestrickt, Seide, rot,  
 Silberfaden, L. 57 cm  
 GNM, T 3170, erworben 1908 aus dem rö-  
 mischen Kunsthandel (Giorgio Sangiorgi)

Das Germanische Nationalmuseum besitzt drei aus Seide und Metallfäden gestrickte Kamisole (Kat. 51–53), die zwischen 1901 und 1927 in die Sammlung gelangten. Wie alle in internationalen Museen erhaltenen Exemplare sind sie kragenlos, was über die einleitend angeführten Quellenbelege hinaus für einen Gebrauch unter der sichtbar getragenen Kleidung spricht. Anhaltspunkte für die Datierung geben gewebte Seidenmuster, die die Kamisole in der einfacheren Stricktechnik nachahmen. Die Farben sind unterschiedlich stark ausgebleicht, das feine Seidengestrick macht sie zu fragilen Zeugen der frühneuzeitlichen Kleidungskultur. Formal lassen sich die Oberteile anhand ihrer Dekore drei Gruppen zuordnen.

Das rote Kamisol mit Silbermuster war im Besitz des italienischen Textilsammlers und Kunsthändlers Giorgio Sangiorgi und

wurde 1908 gegen Doubletten aus der Gewebesammlung des Museums eingetauscht. Zwischen rahmenden Bordüren aus je drei Reihen eines geometrischen, an zeitgenössischen Modelbüchern orientierten Bandmusters überziehen dreiständige, versetzt angeordnete Palmetten die Vorderseite, Rücken und Ärmel. Erstere sind in Hin- und Rückreihen, die Ärmel oberhalb der Schlitze am Handgelenk rund gestrickt. Das ungefüttete Jäckchen hat keinen Verschluss. Als Datierungshilfe kann ein um 1600 entstandener italienischer Seidendamast im Museum für angewandte Kunst in Köln dienen (Inv. Nr. 756), wobei man angesichts wechselnder Moden kaum von einem zu langen zeitlichen Abstand ausgehen darf. Weitere Kamisole dieses Typus sind etwa in Brüssel, London, Wien und München erhalten; letzteres, mit Leinenfutter und originalen Schnürlöchern in der vorderen Mitte, war angeblich „die Jacke eines bayerischen Fürsten ... aus Landshut“ (Kat. München 2002, S. 108). Wie bei den meisten Kamisolen bildet den unteren Abschluss ein regelmäßiger Zackenrand. Derart in Form gezogene Spitzen sind auch bei einem gestrickten Fragment aus Bremen



zu erkennen (Kat. 107), so dass man dieses wohl als Überrest eines – allerdings wollenen – Kamisols bestimmen kann. JZS

Lit.: Jahresbericht GNM 1908, S. 5. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 174. – Wilckens 1980. – Guida 2013, S. 10–13. – Weiterführend: Rutt 1987, S. 81–83. – Warburg 1988. – Orsi Landini/Niccoli 2005, S. 125–126. – Kat. München 2002, S. 106–108. – Zum Damast Köln: Markowsky 1976, S. 184, Nr. 180.



52 Vorder- und Rückseite



## 52 · Blau-goldenes Kamisol

1. Hälfte 17. Jh.

Maschenware, gestrickt, Seide, blau,  
Metallfaden, Silber, vergoldet,  
Seidenfutter, blau, L. 59,5 cm  
GNM, T 3638, erworben 1927  
von Kustos Dr. Groß, Wien

Das Kamisol vertritt den „polnischen“ Typus, gekennzeichnet durch die mit vergoldeten Silberfäden eingestrickten Querriegel beiderseits der vorderen Mitte, die Posamentenbesatz imitieren. Der von orientalischen

Kleidungsformen abgeleitete Modestil fand vielfach im privaten Bereich, etwa auch bei Haus- oder Schlafröcken, Anwendung (Kat. 10). Weitere Akzente in dem Ton in Ton mit diagonalen Streifen in Rechts-Links-Technik gemusterten Gestrick setzen goldene Streifen entlang der Konturen von Vorderteilen und Rücken, auf den Ärmeln sowie in Taillenhöhe. Alle Teile sind einzeln in Hin- und Rückreihen gestrickt. Die Jacke wird in der Mitte mit 50, an den Ärmeln mit je neun goldfarbenen Posamentenknöpfen geschlossen, von denen nur ein einziger

fehlt. Die Knopflöcher sind in separate Leisten aus blauer, mit einer versteifenden Einlage versehener Seide eingearbeitet und an die gestrickten Ränder angenäht. Ein blaues Seidenfutter ist nur noch in Fragmenten erhalten. Weitere „polnische“ Kamisole bewahren das Museo Stibbert in Florenz, das Museum of Fine Arts in Boston und der Louvre in Paris.

Während die ältere Forschung hinsichtlich Herstellung und Vertrieb der seidenen Kamisole vor allem nach Italien und Spanien blickte, sind mittlerweile auch in Skandinavien, England und Deutschland gefertigte und gehandelte Stücke belegt. So bestellte der dänische König 1639 zwei schwarze gestrickte Seidenjacken beim „Engländer“ in Hamburg. Ein dänischer Kaufmann hatte 1644 neunzehn Seidenkamisole in Rot, Grün, Blau und Karminrot auf Lager. Überdies bestätigen beide Nachweise, dass es auch Jacken mit einem wärmenden Flor auf der Innenseite gab. Die königliche Bestellung lautete ausdrücklich auf ein Oberteil mit und eines ohne Flor, und auch das Sortiment des Kaufmanns umfasste neben Stücken mit und ohne Metalldekor solche mit und ohne Flor. Die wärmenden Ausführungen waren offenbar vor allem im Norden gefragt. Das Kunstindustrimuseum in Trondheim besitzt ein rotes Seidenoberteil mit Metallstickerei und eingestricktem Flor; in Kopenhagen wurden bei archäologischen Grabungen Fragmente von Jacken mit eingeknüpftem Seidenflor geborgen. JZS



52 Details: Knopfleisten vorn und am Ärmel

*Lit.: Jahresbericht GNM 1927, S. 4. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 175. – Hampel 1962, Taf. IV, Abb. 10 B. – Stradal/Brommer 1990, S. 155, Abb. 264. – Guida 2013, S. 12–13. – Weiterführend: Rutt 1987, S. 81–83. – Warburg 1988. – Orsi Landini/Niccoli 2005, S. 125–126. – Kat. München 2002, S. 106–108. – Zu den dänischen Belegen und Trondheim: Ringgaard 2007.*





53 Vorderseite und Detail



## 53 · Grün-goldenes Kamisol

1. Hälfte 17. Jh.

Maschenware, gestrickt, Seide, grün,  
Metallfaden, Silber, vergoldet,  
L. 58 cm

GNM, T 2558, erworben 1901 von Bürger-  
meister Carl Ferdinand Thewalt, Köln

Bei dem einem großgemusterten Samt oder Damast nachempfundenen Dekor überwiegt das Gold. Bis auf den dreireihigen Streifen im Schachbrettmuster am unteren Rand konturiert die grüne Seide vor allem die Blüten-, Blatt- und Rankenmotive. An den Vorderteilen und am Rücken sind diese symmetrisch auf die Mitte hin gearbeitet, so dass die Stricktechnik hier auch den auf das Muster Rücksicht nehmenden Zuschnitt von Kleidungsstücken aus großgemusterten Seiden nachempfunden. Das mit zwei Seitenschlitzen versehene Kamisol wird vorne mit sieben großen Posamentenknöpfen und gegenüber aufgenähten Schlingen geschlossen. Je ein Knopf, der rechts fehlt, befindet sich am unteren Ärmelrand. Ein ähnliches, bis in die Farbstellung vergleichbares Fragment eines Kamisols besitzt das Österreichische Museum für angewandte Kunst in Wien (Inv.Nr. F 0063). Eine großgemusterte, ärmellose Weste bewahrt das Metropolitan Museum of Art in New York (Inv. Nr. 46.156.117).

Das groß angelegte Muster sowie die Farbverteilung bedingen auf der Innenseite eine Vielzahl langer flottierender Seidenfäden, was zumindest im ungefüllten Zustand das Tragen erschwerte. Stand hier möglicherweise die Kunstfertigkeit bei der Umsetzung des Musters im Vordergrund, so dass man an ein Meisterstück denken könnte? Ein Kamisol gehörte seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts neben Barett, Strümpfen, Handschuhen und einem Teppich vielerorts zu den Meisterstücken des Strickerhandwerks. Die Breslauer Handwerksordnung von 1573 forderte neben einem spanischen Barett und einem Weiberbarett ein „wollenes Hemd“, die Ordnung der „Paretlinmacher und Hosenstricker am Oberrheinstrom“ ein „wollenes Kamisol“. In Berlin hatten die angehenden Handwerksmeister 1697 die Wahl, „ein wollen hemdt oder



53 Rückseite, Detail

an deren stadt eine Tischdecke von drey ellen lang und zwey und eine halbe elle breidt“ zu stricken, was nicht zuletzt ein Schlaglicht auf den Fertigungsaufwand der Obertheile wirft. Die Nürnberger Strickerordnung verlangte 1699 „ein weiß Camisol mit Ermeln ohne Nad, und zwar dergestalt, daß es einem Mann recht seye“ (Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 52b, Nr. 261, fol. 283v). Dass es sich hier zumeist um wollene Kamisole handelte, mochte seinen Grund in den Anforderungen an einen städtischen Handwerksmeister, vielleicht auch in den zumutbaren Materialkosten haben. JZS

*Lit.: Jahresbericht GNM 1901, S. 2. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 173. – Hampel 1962, Taf. IV, Abb. 10 A. – Stradal/Brommer 1990, S. 155, Abb. 265. – Zander-Seidel 1995, S. 216, 217. – Guida 2013, S. 10 – 13. – Weiterführend: Rutt 1987, S. 81 – 83. – Warburg 1988. – Orsi Landini/Niccoli 2005, S. 125 – 126. – Kat. München 2002, S. 106 – 108. – Turnau/Ponting 1976, S. 8 – 10. – Belege Handwerksordnungen: Masner 1924, S. 124, 136, 142.*

# Manneszier: Die Hose

Mehr als jedes andere Kleidungsstück war die Hose Zeichen des Mannes. Im literarisch wie bildkünstlerisch überlie-

ferten „Kampf um die Hose“, bei dem die Frau nach dem männlichen Symbol trachtet, manifestierte sich die „Weibermacht“ als Angriff auf die gottgewollte Ordnung. Als um 1650 Hosen mit rockartig weiten Beinen aufkamen, spottete man, dass die Männer nun freiwillig Röcke trügen. An die Stelle der langen, engen Beinkleider des Mittelalters traten im 16. und 17. Jahrhundert Oberschenkel- bis knielange Hosen. Sie wurden mit Strümpfen aus Wolle, Leinen, Leder und zunehmend Seidengestrick kombiniert. Im frühen 16. Jahrhundert leiteten bis zu den Knien reichende „Überzüge“ mit Schlitzten und Einschnitten, die zunächst über den traditionellen Hosen getragen wurden, diese Entwicklung ein. Ihre markanteste Ausprägung erreichte die geschlitzte Hose nach der Jahrhundertmitte in der Pluderhose, unter deren vollständig in Schlitz und Stege aufgelösten Hosenbeinen weitere Stofflagen hervortraten.

Um und nach 1600 lösten weite Kniehosen die geschlitzten Formen ab. Kostbare Samte und andere Seiden wurden erneut zu Statussymbolen, die nicht nur Hof und Adel nutzten, sondern nach und nach auch den städtischen Oberschichten zugelassen wurden. Bänder, Schleifen und Rosetten betonten den Kniebereich. Als vermehrt Stiefel die flachen, absatzlosen Schuhe des 16. Jahrhunderts ablösten, bildeten dekorative Stulpen am Übergang zum Schaft einen weiteren Blickfang. Gleichzeitig tauchen in den Schriftquellen zahlreiche neue Hosenbezeichnungen auf, denen bislang jedoch kaum konkrete Schnittformen zugeordnet werden können. Mit „welschen“ und „französischen“ Hosen wird erneut die Orientierung an Frankreich erkennbar. Während die Oberschichtlichen Verbraucher die Vielfalt und Distinktion der neuen Hosenmoden selbstverständlich in Anspruch nahmen, lehnten Kleidergesetzgebung und Modekritik abermals die Abkehr vom Althergebrachten ab.

JZS



## 54 · Samthose

Um 1620/30

Seidensamt, grünbraun, Streifenmuster, modernes Restaurierungsgewebe, Einlage, Futter, Seidenborten, Posamentenknöpfe, Metallhaken, L. 73 cm

GNM, T 8183, Erwerb nicht dokumentiert, 2014 nachinventarisiert

Die Hose gelangte ohne jeden Zugangsvermerk in die Sammlung. Ihr heutiges Aussehen ist geprägt von dem über weite Partien in Auflösung begriffenen Seidensamt, der zu einem unbekanntem Zeitpunkt vollflächig mit einem neuen braunen Baumwoll-

gewebe hinterlegt und darauf fixiert wurde. Unter dem Restaurierungsgewebe befinden sich zwei originale Stofflagen: ein grobes dunkelbraunes Wollgewebe, das den Seidensamt verstärkte, und das helle Innenfutter. Die beträchtliche Weite der Hose wird am Bund eingehalten. Der Schnitt der Beine verengt diese nach unten deutlich. Mit den markanten, etwa 2,5 cm breiten Querstreifen gehörte das Obermaterial zur Gruppe der „gemodelten“, also gemusterten Samte, wie sie etwa die Nürnberger Kleiderordnung von 1618 erstmals auch den Herren des Patriziats für Hosen gestattete. Die Streifen mit ihrem Binnenmuster aus schmalen

Linien, kurzen versetzten Querstegen und plüschartig langem Flor in der Mitte sind durch den Wechsel von geschnittenem und ungeschnittenem Flor gebildet. Zusätzlicher Schmuck waren die entlang der Außennähte und die Tascheneingriffe rahmend aufgesetzten Seidenborten, von denen nur noch geringe Reste vorhanden sind. Der Hosenschlitz in der vorderen Mitte wurde mit drei Posamentenknöpfen geschlossen, die bis auf das Fragment eines einzigen verloren sind. Auch an dieser Stelle waren sichtbare Knöpfe zeittypischer Dekor. Von den beiden Taschen aus dunkelbraunem Futterstoff in den seitlichen Tascheneinschnitten blieb nur die





54 Detail Samt



54 Detail Metallhaken

linke erhalten. Als ein Nürnberger Schneider 1597 Hosen für Anton Schmidmayer in Rechnung stellte, waren darunter auch 40 Kreuzer für „Schetter ... zu seckhen in die Hosen“ (Scheurl-Archiv).

Die Hose gilt als frühes Beispiel, bei der die Verbindung mit dem Wams nicht mehr über miteinander verschnürte, in Taillenhöhe angebrachte Nestelleisten erfolgte. Nur noch am Hosenbund sind links und rechts je zwei Schnurlöcher eingearbeitet, mit denen dieser geschlossen wurde. Auf der Außenseite des Bundes waren zehn große Metallhaken angebracht, die man nun beim Wams in Schlaufen oder Bänder an der Innenseite der Taille einhängte. Von den mit einem gefeilten Rautendekor versehenen Haken sind noch fünf erhalten; je zwei kleine Metallhaken und -ösen schließen kurze Schlitzte unten an den Innenseiten der Hosenbeine. Die gleiche Art der Befestigung von Wams und Hose weist mit ursprünglich acht Außenhaken, von denen noch sechs vorhanden sind, die in Stockholm aufbewahrte Grabhose des schwedischen Königs Gustav Adolf von 1632 auf. Das zugehörige Wams be-

sitzt mit acht in der Taille angenähten Seidenbändern, in die jeweils ein Loch zum Einhängen der Haken eingearbeitet ist, auch noch die entsprechenden Gegenstücke. JZS

*Lit.: Stolleis 1977, S. 37. – Arnold 1985, S. 86 – 87. – Zur Hose Gustav Adolfs: Ausst.Kat. Stockholm 2002, Nr. 108, 109, S. 101 – 102, 327 – 328 (engl.).*

## 55 · Zwei Paar Stiefelstulpen

1. Hälfte 17. Jh.

a) Leinen, weiß, Applikationen, Weißstickerei, L. 30,5 cm  
GNM, T 897, T 898, Geschenk des Antiquars Max Pickert zur Erinnerung an seinen verstorbenen Bruder Sigmund Pickert, Nürnberg, 1894

b) Leinen, weiß, Applikationen, Weißstickerei, L. 29,5 und 30,5 cm

GNM, T 8185.1 – 2, ohne Angaben zum Erwerb, 2014 nachinventarisiert

Während Aufzeichnungen zum Erwerb der Stulpen Kat. 55 b fehlen, wurde das Paar Kat. 55 a dem Museum 1894 von der seit langem mit dem Hause verbundenen Kunsthändler Pickert in Nürnberg geschenkt. Dem Inventareintrag zufolge hielt man sie jedoch für „weißleinene ausgebogte Manschetten“, so dass ihre fotografisch dokumentierte Nutzung als Manschetten eines Nürnberger Ratscherrn bei den Historischen Modenschauen der 1950er Jahre (Abb. 4, S. 29) womöglich hier ihren Ursprung hat.

Bei beiden Paaren handelt es sich um ein modisches Accessoire der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit dem man die Ränder der hohen Schaftstiefel schmückte. Bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert tadelte der englische Moralist und Modekritiker Philip Stubbes allzu aufwendige „boothose“, also Stiefelstrümpfe, die, obwohl unmittelbar an den groben, speckigen Stiefeln getragen, nicht delikate genug ausgeführt sein könnten. Der unter anderem im Metropolitan Museum in New York und in der Königlichen Sammlung in Stockholm erhaltene Bestand zeigt, dass die Zierstulpen entweder oben an



55 a



55 b

vollständige oder fußlose Strümpfe angenäht waren oder – wie hier – einem Hemdeinsatz vergleichbar, nur aus den sichtbaren Stulpen selbst bestanden. Weiß in Weiß oder bunt bestickt, auch mit Spitzen versehen, wurden sie mit der engeren Seite nach unten getragen und an den Waden festgebunden. Die Stiefel zog man so darüber, dass Bild-

quellen zufolge entweder der obere Zierrand mit den nach oben gerichteten Laschen sichtbar blieb oder der obere Teil der Stulpen über den Stiefelrand nach unten geschlagen wurde. Bei den beiden ausgestellten Stulpenpaaren ist allerdings jeweils nur eine Seite mit den horizontal (a), beziehungsweise im Fischgrätmuster (b) applizierten Leinenstreifen und den Knötchenstichen in Leinenstickerei als Außenseite gearbeitet, so dass für

die alternativen, im Bild überlieferten Trageweisen die gesamten Stulpen hätten gewendet werden müssen. JZS

*Lit.: Anzeiger GNM 1894, Nr. 3, Mai/Juni, S. 39 (55 a). – Arnold/Tiramani/Levey 2008, S. 52, 107 (55 b). – Zu Pickert: Jopek 2008.*



# Mäntel: Vielfalt der Moden

Bis ins 18. Jahrhundert waren Mäntel ärmellose Umhänge von unterschiedlicher Länge und Weite. Dies

grenzte sie ab gegenüber den mit Ärmeln versehenen Röcken und deren Varianten, aber auch letztere wurden Bildnissen zufolge bisweilen umgehängt getragen, und von Mischformen ist auszugehen. Bei den Ober- und Mittelschichten, für die allein von einer entsprechenden Spezialisierung der Kleidung auszugehen ist, gehörten Wetter- und Trauermäntel, bei den Frauen Kirchen- und Marktmäntel seit dem Spätmittelalter zum Kleideralltag. Als Repräsentations- und Standeskleidung spielten sie neben Rock und Schaubе zunächst keine Rolle. Dies änderte sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bei den Frauen verlor der lange Kirchenmantel seine aus der christlichen Lehre abgeleitete Bedeutung, den weiblichen Körper zu verhüllen, und selbst für den Kirchgang lösten ihn kurze, modische Mäntel ab. Bei den Männern wurden Mäntel zur „bildniswürdigen“ Standeskleidung, die im Porträt den Platz der Röcke einnahmen.

Die Entwicklung des modischen Mantels beginnt um 1520, als sich der „spanische“ Mantel, von den spanischen und italienischen Fürstenhöfen ausgehend in Europa verbreitete. Von spanisch „Capa“ (Mantel) abgeleitet, bezeichnete man ihn auch als „spanische Kappe“. Halblang oder kürzer sowie als Kreissegment geschnitten, setzte er sich unter Berücksichtigung der Materialregeln der Kleidergesetzgebung in allen Schichten durch. Als Charakteristikum des spanischen Mantels gelten Stehkragen und Kapuze; allerdings erscheint letztere in zeitgenössischen Schnittmusterbüchern und Bildquellen als mögliche Variante, nicht jedoch als unabdingbarer Bestandteil. Um die Wende zum 17. Jahrhundert wurden die Mäntel wieder länger. Wie generell bei der modischen Kleidung der Oberschichten erfolgte eine Luxurierung durch hochwertige Materialien, allen voran Seide. Mit deutschen und französischen Mänteln werden in der historischen Terminologie weitere Nationalstile greifbar, jedoch sind bei dem hohen Grad transnationaler Modetendenzen plausible Abgrenzungen schwierig. JZS

## 56 · Roter Samtmantel mit Goldstickerei

Um 1560/80

Seidensamt, rot, Futter und Einlagen  
Bastfaser, Metallstickerei, Borten Seide,  
Metallfäden, L. 81,5 cm

GNM, T 1592, erworben 1898 im

Münchener Kunsthandel (Julius Böhler)

Über den Erwerb 1898 bei dem Münchner Kunsthändler Julius Böhler hinaus ist zur Herkunft des Mantels nichts bekannt. Jedoch sprechen der Seidensamt, der vollrunde Zuschnitt und damit der verschwenderische Umgang mit dem ebenso kostbaren wie ständisch signifikanten Material, die rote Farbe sowie die Goldstickereien für ein Kleidungsstück aus Adelskreisen. Selbst für das städtische Patriziat wäre in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ein roter Samtmantel noch undenkbar gewesen. Der Mantel mit einer Saumweite von 5,04 m musste bei einer Webbreite des Samts von 59 cm mehrmals zusammengesetzt werden. An zwei rechts und links der Mittelachse in voller Breite verlaufende Bahnen schließt seitlich je ein schmaleres, in der Mitte quer zusammengenähtes Segment an. Um derartige Stückelungen zu kaschieren, wurde der Samt so verarbeitet, dass der Flor stets in gleicher Richtung verläuft. An der Innenseite des hohen Stehkragens befinden sich Textilreste, die möglicherweise von einem ehemaligen Schlingenverschluss stammen, mit dem der Mantel zusammengehalten werden konnte. Zwei Haken und Ösen, die man offensichtlich später oben und unten an den Stehkragen genäht hat, wurden bei der jüngsten Restaurierung entfernt.

Die Vorderkanten und der untere Rand sind umlaufend mit einer 5,5 cm breiten Bordüre mit Maureskenmotiven bestickt. Geringfügig schmaler setzt sie sich am Stehkragen fort. Mit silbernen und vergoldeten Metallfäden in Anlegetechnik ausgeführt, bildet sie einen edlen Kontrast zu dem roten Samt. Die äußeren Kanten akzentuiert überdies eine Borte aus roter Seide und Goldfäden. Schon vor der Jahrhundertmitte verbreiteten Druckwerke mit Maureskenfolgen die im 16. Jahrhundert in allen angewandten Künsten verwendeten Dekore aus



56



57

arabisch anmutenden Blatt- und Rankenmotiven. Als Schmuck fürstlicher Garderoben begegnen sie in den 1560er Jahren auf europäischen Hofbildnissen, die auch für den Mantel des Germanischen Nationalmuseums eine entsprechende zeitliche Einordnung erlauben.

Zu dem prachtvollen Äußeren des Umhangs scheint das schlichte, rötliche Leinenfutter wenig angemessen, zumal auf Bildnissen kaum ein vergleichbar aufwendiger Mantel ohne demonstrativ nach außen geschlagenes Seiden- oder Pelzfutter zu entdecken ist. Essentiell für den oberschichtlichen Mantel zeigt sich das Spiel mit dem Innen und Außen ebenfalls in Hans Weigels Trachtenbuch von 1577 (Kat. 95), wo der nun sogar auf der Innenseite mit einer breiten

Randbordüre bestickte Mantel des „Spaniers“ gewissermaßen zum Stereotyp des Edelmannes wird. Auch wenn der ausgestellte Mantel keine erkennbaren Spuren eines ehemaligen Futters zeigt, sollte diese Möglichkeit daher nicht außer Acht gelassen werden, zumal kostbare Futterstoffe und -pelze nicht selten im Nachhinein andere Verwendungen fanden. JZS

Lit.: Anzeiger GNM 1898, Nr. 4, S. 39. – Fries 1926, S. 33, Abb. 19. – Sichart 1926, Bd. 2, S. 281, Abb. 328. – Christensen 1934, Abb. 11. – Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 119, Nr. M 152. – Meyer-Heisig/Grote o.J. – Nienholdt 1961, S. 44, 46, Abb. 35. – Arnold 1985, S. 35, 95, Nr. 30. – Ausst. Kat. Karlsruhe 1986, S. 830, Nr. Q 27.

### 57 · Bildnis eines Mannes mit pelzgefüttertem Mantel

Umkreis Hans Mielich, 1563

Malerei auf Lindenholz,

H. 75,7 cm, B. 68,4 cm, oben Inschrift:

„ANNO AETATIS SVAE XXXVI ANNO

M D LXIII (= Seines Alters 36 Jahre im

Jahr 1563), darunter nicht identifiziertes

Familienwappen

GNM, Gm 1650, Leihgabe der Bundes-

republik Deutschland seit 1966

Das Porträt in halber Figur zeigt einen unbekanntes 36-jährigen Herrn von Adel oder aus dem Patriziat. Über den Bildnisauftrag an einen Maler aus dem Umfeld des für den bayerischen Herzog Albrecht V. tätigen Hans Mielich hinaus sprechen dafür die





58

Pose und das Kostüm. Der Dargestellte mit dunkelblondem Haar und rötlichem Bart richtet den Blick selbstbewusst auf den Betrachter. Zum schwarzen Barett trägt er einen schwarzen „polnischen“ Rock mit den charakteristischen Querriegeln, darüber einen pelzgefütterten Mantel mit hohem, aufgestelltem Kragen. Dolch und Degen komplettieren das Bild des Mannes von Stand, ebenso die Handschuhe in seiner rechten Hand, von denen auf der an den Seiten und unten beschnittenen Tafel nur noch die Ränder der Stulpen zu erkennen sind.

Der Mantel hat den Rock früherer Jahre als „Porträtkleidung“ abgelöst. Wie bei Pelzrock und Pelzschaube ist das Futter aber auch hier nicht Schutz gegen Kälte, sondern

Würdeform und Standeszeichen. Demzufolge ist die Frau auf dem ebenfalls im Germanischen Nationalmuseum erhaltenen Pendantbildnis (Gm 1651) keineswegs in einer vergleichbar „winterlichen“ Kleidung dargestellt. Ihr einteiliger Rock mit Samtbesätzen, das fein gefälte Hemd und die traditionelle Standeshaube mit Kinnband entsprechen der vom Porträt vorgegebenen weiblichen Repräsentationskleidung. Ihr Blick zum Ehemann und nicht zum Betrachter reflektiert das Rollenverständnis von Mann und Frau.

JZS

Lit.: Löcher 1997, S. 323 – 324. – Löcher 2002, S. 199, 251 – 252, Abb. 108, 109.

## 58 · Spanischer Mantel mit Kapuze

Um 1571

Wollfilz, ungefärbt, Seidenfutter, Seidenborten, Posamentenknöpfe, L. 78 cm, Kapuze H. 48 cm

GNM, T 550, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung seit 1876

Der Mantel gelangte mit der Pilgerkleidung des Nürnberger Kaufmannssohns, Kriegsmannes und Santiago-Pilgers Stephan III Praun nach dessen Tod in das Kunstkabinett seines Bruders Paulus. Dort wurde er neben den internationalen Kunstwerken der Sammlung im Sinne der Familienmemoria in Ehren gehalten. Ein um 1600 entstandenes Bildnis, auf dem die Familie den 1591 in Rom Verstorbenen prestigeträchtig



58 Kapuze

als Santiago-Pilger porträtieren ließ, zeigt Stephan Praun mit Pilgerhut, Pilgerstab und dem durch eine Jakobsmuschel gekennzeichneten Pilgermantel. Darunter trägt er zeitmodische Kleidung, bestehend aus einer kurzen Hose mit rund ausgepolsterten Beinen, einem halblangen Leibrock und einem zweiten, längeren hellen Mantel. Ungeachtet der nur bei dem gemalten Umhang vorhandenen Bordüre am unteren Rand ist mit diesem wohl der seit 1876 als Leihgabe der Praun'schen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum bewahrte Mantel gemeint. Hose und Leibrock bleiben nicht erhalten.

Zeitgenössische Darstellungen erlauben die Identifizierung des Umhangs als spanischen Mantel aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts (vgl. Kat. 59). Neben dem nicht ganz vollrunden Zuschnitt, dem Stehkragen und dem „Reiterschlitze“ in der unteren Rückennaht erscheinen als typisches Ornament die radial applizierten, in halber Höhe durch Bogenlinien verbundenen, ehemals blaugrünen Seidenborten. Mit ihnen korrespondiert farblich der Samt, mit dem der Kragen, ein kleiner Bereich am oberen Teil der vorderen Öffnung und die Kapuze ausgekleidet sind. Der Mantelverschluss aus acht Querriegeln mit Schlingen, Quasten



Stephan Praun als Santiagopilger, Nürnberg (?), um 1600. GNM, Gm 655, Leihgabe der Friedrich von Prauschen Familienstiftung

und Posamentenknöpfen entspricht der orientalisches inspirierten Knöpfung „polnischer“ Machart, die sich hier nicht zuletzt wegen des dicken Filzes anbot. Das Kragengstück der separaten Kapuze ist ebenfalls mit drei Querriegeln zu schließen, am rückwärtigen unteren Rand befinden sich zwei Schnürlöcher. Da die Kapuze nur bei bestimmten Gelegenheiten aufgesetzt und ansonsten auf dem Rücken liegend getragen wurde, beschränkt sich das auf den Filz applizierte Band- und Flechtwerkornament auf deren Vorderseite. Bei abgenommener Kapuze

ze bildete sie einen dekorativen Kragen, wie ihn – mit einem dem erhaltenen Mantel sehr nahe kommenden Dekor – die Rückenfigur eines behelmten Mannes auf einem Fresko im Castello del Cataio in Padua zeigt. Ob Stephan Praun den Mantel in Spanien erwarb oder ob er ihn sich vor Antritt der Pilgerfahrt schneiden ließ, ist nicht bekannt. Um sich gegen die Gefahren einer Reise zu wappnen, war es üblich, sich den Kleidergewohnheiten des jeweiligen Landes anzupassen, um nicht für jedermann als Fremder erkennbar zu sein. JZS



59

Lit.: Anzeiger GNM 1876, Sp. 241. – Fries 1926, S. 10 – 13, Abb. 5 – 7. – Kohlhaussen 1955, S. 409 – 410, Abb. 384. – Nienholdt 1961, S. 42, 44, Abb. 34. – Ausst.Kat. München 1984, Nr. 177 – 178. – Achilles-Syndram 1994, S. 174, Nr. 17. – Ausst.Kat. Nürnberg 1994, S. 311, Nr. 141. – Ausst.Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004, S. 86 – 88. – Grebe 2005, S. 4 – 5, Abb. 1 – 2. – Kat. Nürnberg 2010, S. 172 – 176, 388, Kat. 14, Abb. 139. – Zum Fresko in Castello del Cataio: Levi Pisetzky 1966, S. 140, Abb. 73.

### 59 · „Eques Hispanus. / Ein Hispanische Reuter“

In: Abraham de Bruyn: *Divesarvm gentivm armatvra equestris. Ubi fere Europae, Asiae atque Africae equitandi ratio propria expressa est.* Köln 1577 (bezeichnet am Ende der Vorrede), 8 Bll., 52 Tafeln, aufgeschlagen: Taf. 19, Kupferstich, H. 10,2 cm, B. 7,7 cm GNM, 8° Lr 157/4

Abraham de Bruyns Trachtenwerk europäischer, asiatischer und afrikanischer Reiter erschien 1577 in Köln in zwei Ausgaben. Beiden gemeinsam ist der Inhalt mit Gedichten, einer Einleitung und kurzen Beschreibungen der 52 Tafeln in lateinischer Sprache. Schreibweisen und auch die einzelnen Bilder weichen jedoch voneinander ab. Der hier gezeigten Ausgabe ist eine 1576 datierte Widmung an Herzog Wilhelm von Cleve vorangestellt.

Der spanische Reiter erscheint in den zwei Ausgaben in unterschiedlichen Darstellungen. Beide Male ist er mit einem Kapuzenmantel bekleidet, dessen Dekor mit dem des Mantels von Stephan Praun (Kat. 58) auffällig übereinstimmt. Die Beschreibung Bruyns hebt zudem als Material Wollfilz hervor, aus dem auch der Praunsche Mantel gefertigt ist, sowie den nur bei der Figurine vorhandenen langen Schurzteil, über dem der kurze Radmantel wie ein pelerinenartiger Überwurf wirkt. Anders als bei dem Mantel Prauns wiederholt die Kapuze das Ornament des Umhangs. Der Reiter trägt einen Hut mit Federbusch, während die Kapuze auf seinem Rücken liegt. Der Kupferstich der anderen Ausgabe zeigt ihn mit aufgesetzter Kapuze, die den Kopf wie ein Visier umgibt. Die nicht immer zuverlässige Darstellung regionaler Kleidungsformen in den Trachtenbüchern ist in der Forschung seit längerem bekannt. Vielfach kopierten die Autoren aus älteren Werken, wobei Zuordnungen und Beischriften verändert wurden. Gleichwohl darf der „Eques Hispanus“ des Abraham de Bruyn als glaubhafte Bildquelle für einen spanischen Reitermantel um 1570 gelten, zumal auch Darstellungen aus anderen Kontexten und nicht zuletzt der erhaltene Mantel des Stephan Praun Form und Dekor bestätigen. JZS

Lit.: Kat. Lipperheide 1901 – 1905, Nr. 2898 (andere Ausgabe: Nr. 2897). – Kat. Lipperheide 1965, S. 725, Tc 10 (andere Ausgabe: Tc 9). – Arnold 1985, S. 36 – 37, Abb. 257, 258. – Weiterführend: Beitrag zu den Trachtenbüchern von Gabriele Mentges in diesem Band.



## 60 · Bildnis des Pfalzgrafen Friedrich von Zweibrücken- Veldenz-Parkstein

Meister der Vohenstrauß-Bildnisse,  
wohl Neuburg an der Donau, 1575  
Inschrift oben links: „AETATIS SVAE  
XVIII/MENSES VIII/1575“ [Seines Alters  
18 Jahre und 8 Monate 1575] Malerei  
auf Leinwand, H. 190 cm, B. 89,3 cm GNM,  
Gm 640, Leihgabe der Bayerischen Staats-  
gemäldesammlungen, 6840

Das Bildnis ist Teil einer Porträtserie aus den 1570er Jahren, welche die Kinder des 1569 verstorbenen Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken-Veldenz zeigt. Die Darstellung in ganzer Figur entspricht einem für fürstliche Porträts gängigen Typus, der von Malern wie Jakob Seisenegger und Anthonis Mor etabliert worden war.

Die Kleidung Friedrichs spiegelt gleichfalls seinen adeligen Stand. Sie folgt der unter Karl V. bei Hof eingeführten spanischen Mode, die in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit nationalen Varianten europaweit Verbreitung fand. Neben dem strengen, steifen Charakter der Kleidung gehörte auch die Präferenz für deren schwarze Farbe zum spanischen Hofzeremoniell. Der Pfalzgraf trägt eine „spanische Kappe“, das heißt einen kurzen Mantel mit aufgestelltem hohen Kragen, darunter ein enganliegendes, tailliertes Wams mit Stehkragen und kurzem Schoß, dicht gefältelte Krausen mit Spitzenbesatz an Hals und Händen sowie eine kurze Pluderhose. Hosenbänder mit goldenen Rosetten und schwarze Seidenstrümpfe betonen dem damaligen Schönheitsideal gemäß die schlanke Form der Beine. Mantel, Wams und Hose sind reich mit Goldborten verziert, was dem Pfalzgrafen zusammen mit der mehrreihigen Goldkette und der Schaumünze, die das Porträt seines Vaters zeigt, ein äußerst vornehmes Erscheinungsbild verleiht. DHi

Lit.: Braune 1909, Nr. 640, S. 166. – Peltzer 1926, S. 224. – Weiß 1986, S. 159 – 160, 165 – 166. – Löcher 1997, S. 506 – 507. – Zur spanischen Kappe: Zander-Seidel 1990, S. 174 – 179. – Zur spanischen Hofmode: Colomer 2014, Bd. 1, S. 77 – 112. – Descalzo 2014.





61, Zustand vor der Restaurierung und Detail

### 61 · Kurzer roter Mantel mit Seidenstickerei

Um 1600/20  
 Seidenatlas, rot, Applikationsstickerei,  
 Seidenstickerei, Futter Bastfasern,  
 L. 51,5, cm  
 GNM, T 812, ohne Angaben zum Erwerb,  
 vor 1897

Der Mantel befand sich bereits 1897 in der Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums. In einem Schrank im „Saal der Reichsstädte“ ausgestellt, beschrieb ihn der Museumsführer als „rotseidenes gesticktes Mäntelchen eines ansbacher Hofnarren (?) aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.“ Das Fragezeichen macht deutlich, dass diese Bestimmung schon damals nicht mehr zweifelsfrei überliefert war. Da Hofnarren häufig kleinwüchsig waren, dürfte dafür auch die Kürze des Mantels eine Rolle gespielt haben, jedoch könnte er ebenso einem anderen Mann oder einer Frau entsprechender Größe gehört haben. Dem in den 1880er Jahren angelegten Inventarband der Kostümsamm-



lung zufolge besaß der Mantel damals „oben an zwei seidenen Schnüren eine ebensolche Quaste mit Goldfäden herabhängend“ sowie „grüne Fransen“, die „als wohl spätere Zuthat“ bezeichnet werden. Über deren Verbleib ist nichts bekannt.

Der halbkreisförmige Mantel aus rotem Seidenatlas ist ringsum mit einer breiten Bordüre bestickt. Zwischen beidseitigen Randstreifen verläuft eine Wellenranke mit eingestellten Blumen-, Frucht- und Tiermotiven. Die beiden Ecken akzentuieren Vasen,



über denen je ein Blütenstängel in das Mittelfeld ragt. Oben in der Mitte wird das gestickte Band von dem angeschnittenen, trapezförmigen Kragenteil aus rotem Atlas unterbrochen, das beim Tragen auf dem Rücken auflag. Auf der Oberseite ist ihm – ohne versteifende Zwischenschicht – verstürzt ein zweites, besticktes Formstück aufgenäht, das Motive der Bordüre aufnimmt. Die Applikationen aus gelbem Seidenatlas imitieren kostbare Goldstickereien. Entlang der Konturen wurden in Gelb-, Blau- und Rosatönen gehaltene Seidenfäden in Anlegetechnik verarbeitet, Binnenzeichnungen sind weitgehend in Knötchenstich ausgeführt, der wohl Paillettenschmuck nachahmte.

Mit figürlichen Motiven bestickte Kleidungsstücke gehörten in den Jahrzehnten um 1600 besonders zur höfischen Mode. Besonders voran am englischen Hof Elizabeth I. waren sie ein viel genutztes Mittel zur Luxurierung der königlichen Gewänder. Die Kunstfertigkeit der Sticker machte ihre Erzeugnisse zu Gradmessern ständischer Distinktion. Von derartigen Luxusprodukten ist der Mantel des Germanischen Nationalmuseums weit entfernt. Die Eicheln, Trauben, Vögel, Vierfüßler, Blumen, Samenkapseln und Vasen der Bordüre sind gefällig, aber eher durchschnittlich ausgeführt. Auch wenn der rote Seidenatlas sicher nicht für einen bürgerlichen Besitzer spricht, wird man ihn wohl eher einem Hof außerhalb der großen Zentren – und damit vielleicht doch dem in Ansbach – zuordnen dürfen. JZS

Lit.: GNM Wegweiser 1897, S. 122. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 120, Nr. M 176. – Arnold 1985, S. 35, 95. – Zu Stickereien am englischen Hof: Arnold 1988, S. 70 – 92.

## 62 · Blauer Filzmantel

Um 1620/30  
Wollfilz, blau, Futter Bastfaser, blau,  
Seidenborten, Posamentenknöpfe,  
L. 95,5 cm  
GNM, T 549, Leihgabe der Friedrich von  
Praun'schen Familienstiftung seit 1876

Der Mantel hat sich im Besitz der Familie von Praun erhalten und gelangte 1876 zusammen mit den Pilgergewändern des Stephan III Praun als Depositum in das Germanische Nationalmuseum. Er wurde sowohl Paulus (Anzeiger GNM 1876) als auch Stephan Praun (Nienholdt 1961) zugeordnet, die jedoch beide schon aus zeitlichen Gründen ausscheiden. Mit Walter Fries ist daher von einem unbekanntem Mitglied der Familie Praun aus den Jahrzehnten um 1620/30 als Besitzer auszugehen.

Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts lösten längere Mantelformen ohne oder mit einem liegenden Kragen den spanischen Mantel ab. Die Vielzahl der Knöpfe – hier insgesamt 187 Stück, von denen 30 fehlen – waren in den Jahrzehnten nach 1600 modisches Detail und Ornament zugleich, das nicht nur bei Mänteln zur Anwendung kam (vgl. Kat. 45). Der Grundschnitt liegt zwischen einem Halb- und einem Dreiviertelkreis. Die vordere Öffnung wird von 36 Posamentenknöpfen geschlossen, weitere 12

Knöpfe befinden sich am „Reiterschlitze“ in der hinteren Mitte. Als Besonderheit sind zudem die Seitenteile separat geschnitten und links mit 70, rechts mit 69 Knöpfen und Knopflöchern passgenau über die gesamte vordere und hintere Länge in den Umhang eingefügt. Weitere Akzente geben fünf schmale blaue Brettchenborten, die radial vom Halsausschnitt ausgehend auf das Rückenteil aufgesetzt sind. Nur die Borte in der rückwärtigen Mitte überdeckt eine Naht, alle anderen sind Dekor. Insgesamt ist der Filz für die Mantelform aus zahlreichen kleineren und größeren Teilstücken zusammengesetzt. Auffällig ist ein umlaufender, seinerseits gestückter Randstreifen von etwa 22 – 26 cm Höhe, der entweder das Ergebnis einer besonders ökonomischen Stoffverwertung ist oder aber darauf hindeutet, dass der Mantel nachträglich länger gemacht wurde. Im Schulterbereich ist der Mantel mit einem blauen Leinen- oder Hanffutter abgefüttert.

Ein Eintrag im Inventar des holländischen Admirals Piet Hein von 1629 nennt



62 Seitenansicht





62 Vorder- und Rückansicht

einen „ruytersrock van engels grau laecken sonder mowen, ... met knoopen ter sijden.“ (Thienen, S. 64). Der Reitrock „ohne Ärmel“ scheint der gängigen Unterscheidung zwischen Röcken mit Ärmeln und Manteluhängen ohne Ärmel zu widersprechen, doch könnte hier auch ein Kleidungsstück in der Art des Praunschens Mantels gemeint sein. Denn öffnete man die Knöpfe der Seitenteile oder zumindest einige davon, so konnte man mit den Armen durchgreifen, und das Kleidungsstück näherte sich einem Rock oder Kasack mit Hängeärmeln an. Für diesen Manteltyp wird öfters die Möglichkeit diskutiert, die Seitenteile als Ärmel und die mittleren Teile miteinander zu verknöpfen und so den Mantel in einen Rock zu verwandeln. Aufgrund der Verteilung der Knöpfe und Knopflöcher war dies hier allerdings nicht möglich. JZS

Lit.: Köhler 1871, S. 167. – Anzeiger GNM 1876, Sp. 241. – Fries 1926, S. 13, 15–17, Abb. 7. – Sichart 1926, Bd. 280. – Thienen 1930, S. 64, Anm. 3. – Nienholdt 1961, S. 64–65, Abb. 49. – Zum Kasack: Ausst.Kat. Rosenberg 1990, S. 192–193. Nr. 7.14. – Pietsch/Stolleis 2008, S. 226–241.

### 63 · „Wie sich ein Teutscher Monsieur All' modo Kleiden soll.“

Um 1628/29  
Papier, Radierung, Kupferstich,  
Typendruck, H. 35,8 cm, B. 27,5 cm  
GNM, HB 25065, Kaps. 1277

Der Mantel mit den eingeknüpften Seitenteilen begegnet vielfach auf modekritischen Flugblättern. In den 1620er Jahren bildete sich die Gattung des Alamodo-Flugblatts heraus, das trotz zahlreicher Varianten inhaltlich und formal einem gemeinsamen Muster folgt. Inhaltlich stehen die Kritik am raschen Modewandel und damit der für die frühneuzeitliche Gesellschaft zentrale Diskurs zwischen Tradition und Innovation im Vordergrund, der hier anhand unterschiedlicher zeitmodischer Kleidungsstücke für Männer und Frauen geführt wurde. Formal verbinden die oft anonym gedruckten Blätter Dar-

# Wie sich ein Teutscher Monsieur All' modo Kleiden soll.



## Er soll vor allem haben/

1. Imagination, Les Choux oder alla confusion. Haar.
2. Favorit, geflochtene Zöpf.
3. Patientz oder alla manade Bart.
4. Respondant oder alla Panofle Haar.
5. Indifferent oder Coloret Haarschnur.
6. Legation, La plume oder volant Feder.
7. Variat, oder variable Kragen.
8. Multiplicat Kragenband.
9. Inter medius oder alla Bisarde Handschuh.
10. Ligato oder les manchettes Handtuchlein.
11. Mal content oder alla commodite Waffel.
12. alla garnouille oder les boutons Knöpf.
13. Accordant oder la Camifole Camisol.
14. Diffident vnd Pendent oder alla garbarde Tüffel.
15. Accommodat Gürtel.
16. Penitent oder a pendu Degen.
17. Commandant Regiment Stüblein.
18. All' modo oder alla purge Hose.
19. alla Reputation, Hosenbänder.
20. Aggobbato oder alla fantasia Strümpf.
21. all' Occasion oder les beaux Stüffel.
22. Necessitet oder alla genoi Schuch.
23. Scatinelle, Chaloschen.
24. Resonans oder les espous Sporen.
25. Respekt Schührosen.
26. Nervos Gembd.
27. Guarderobbe vnmenschliche Tügel.
28. Diligent vñ Final oder alla volage Mantel.
29. Stukillimo oder alla garbarde Gang.
30. Praxillimo, le goss de la teste oder für les espous stüffe Gebärden.
31. La courtesie oder au poe tieffe Ehrevertung.

## vnd auch selbst seyn:

### Hierher gehört Fortunati Sackel.

Vnd seynd die Trachten nach dem A.B.C.

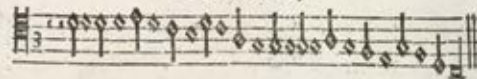
- A. All' modo.
- B. Bravadisch.
- C. Cavallirisch.
- D. Damofelisch.
- E. Edelmannisch.
- F. Französich.
- G. Gravirisch.
- H. Haisersch.
- I. Nägerisch.
- K. Kriegermannisch.
- L. Leimstänglerisch.
- M. Konstantisch.
- N. Neufassonisch.
- O. Oder diß oder jenes.
- P. Pasquillanisch.
- Q. Quackfäberisch.
- R. Rodomontanisch.
- S. Stolschisch.
- T. Trevis.
- U. Unruhig.
- W. Wärmisch.
- X. Xantypisch.
- Y. Yceotisch.
- Z. Zandreckisch.

## Erklärung.

**I**n stark Imagination erfordert wird/  
 Daß ein zötiges wildes Haar soll seyn ein vier/  
 Was für ein Patientz ist das nach fremder art/  
 Daß man sich ziert mit ein gepinnet Wöcklein Bart/  
 Der Affchut nach vnd meint er treff es eben gut/  
 Wanns darzu kompt/ Responion muß ihm der Dnt/  
 Indifferent die Durchnur ist mit andern schon/  
 Die Feder abe so lang wie ein Legation.

Die eingeflochtenen Zöpf müssen seyn favorit,  
 Damit zu erlangen der Jungfrau gunst vnd sit.  
 Das Kröß muß seyn lang krauß vnd jimmer variat,  
 An dessen statt ein Überschlag/wann er feins hat/  
 Das Tragenband beßgleich muß seyn multiplicat,  
 Weiln es so vielfältig Schlingen vnd Farben hat.  
 Wie Accordant ist doch das Waffel mit dem Camisol/  
 Dem eins im Sommer, das andr in Winter man tragen soll/  
 Ein solch zerfert Waffel/ glaub mir/ dich gar behend  
 Vmb Wehnachzeit/ in woffen Zeit macht mal content,  
 Pro inter medius er kan sein Ländschuh brauchn/  
 Biß doß der Bauer wider in die Hand anfing zu hauchn.  
 Wie sollen dann die Ländstügel gemacht seyn?  
 Sie müssen seyn fein hoch gleich wie die Gartenam/  
 Lang I Regel siehen auch gar wol bey dem pra va,  
 Der Etulisch Gang darbey ein recht ansehen hat.  
 An Wammes/ Hofen Mantel müssen seyn wie ein Knöpf  
 In rechter groß/ gleich wie die kleinen Kinderköpff.  
 Die Dosten seyn lang wol belappt vnd all' modo,  
 Das Commandant mit langem Rock muß seyn aldo.  
 Wer der Monsieur in seine Strümpf nicht diffident,  
 So macht er nicht dran soviel I Tüffel vnd Gebänd/  
 Die Dostenbänder erst bringen Reputation.,  
 Die Schührosen müssen halten respectation,  
 Die Schuch erfordert werden auß Necessitet.,  
 Galoschen auch bisweila/ nach dem das Wetter steht/  
 Abr auß Occasion alzeit die Stüffel in gehn/  
 Doch weder Hensch noch Klipper han am Baaren sehn/  
 Schellende Sporn tragen mit grossen Resonant.,  
 Als wolt man gleich oder kün so bald fern über Land/  
 Der gleichen Cavalieros mehr/ doch ehn Cauall  
 Man nutmehr viel in Teutschland sihet überall/  
 Schau wie der Gürtel steht so sein accommodat.,  
 Schau wie der Degen auß den Wils zur feien stah/  
 Gleich als wann er wer selbst darüber Penitent.,  
 Den Mantel doch sein nach dem Wind helt diligens.  
 Wer nun so reputirlich will ein Monsieur seyn/  
 In diesen Ritters Ordri zu Fuß mag treiben ein/  
 So wird dann gang der neugebachn Leimstängler zahl/  
 Deren man findet ohne das genug überal.

## Die Melodien.





stellungen der inkriminierten Kleidungsstücke mit weitschweifigen Texten, häufig in Versform und hier zudem nach einer einfachen Melodie zu singen. Der geknöpfte Mantel erscheint vor allem auf Drucken um 1628/29. Das lässt darauf schließen, dass es sich damals um eine aktuell „lesbare“ Moderscheinung handelte, deren signifikantes Merkmal auch für die Zeitgenossen die zahllosen Knöpfe waren. Ihnen ist ein eigener Vers gewidmet, der die Knopfmode über den Mantel hinaus auch an anderen Kleidungsstücken kommentiert: „An Wammes/Hosen/Mantel müssen seyn viel Knöpff// In rechter größ/gleich wie die kleinen Kindesköpff“.

JZS

Lit.: Harms 1985, S. 258–259. – Lüttenberg/Priever 2003, S. 53–68 (mit weiterer Literatur); zu Varianten des Flugblatts S. 159–165, Kat. 4.1–4.8.

#### 64 · Langer roter Wollmantel

Um 1650/1700

Wolltuch, rot, Futter Wollgewebe, rot,

Zierschnüre, Bandverschluss mit

Posamentenknopf, L. 121 cm

GNM, T 1725, Geschenk des Johann Caspar

Gottlieb Merkel, Gerichtsrat in Nürnberg,

ohne Datum, wohl zwischen 1870 und 1903

Der Mantel ist deutlich länger als alle anderen der Museumssammlung und gehört dem in der Ausstellung behandelten Zeitraum nur noch am Rande an. Vollrund zugeschnitten und mit einem liegenden Kragen versehen, repräsentiert er eine die nächsten Jahrhunderte überdauernde Grundform. Mantel und Kragen sind bis auf schmale rote Wollschnüre entlang der Kanten ohne Zierrat. Bildquellen zufolge wurden nun Stofffülle und Länge zu dekorativen Drapierungen genutzt. Als Verschluss diente ein in Kragenhöhe beidseitig angenähtes Flechtband mit Knopf und Knopfloch. Das kräftige Rot wie die Wollqualität begegnen auch in Schriftquellen. So gehörte 1663 zur Garderobe des Grafen Anton Günther von Oldenburg ein „feuerfarbener Wand (= Tuch) mantel“. Das Inventar der königlichen Garderobe in Stockholm erwähnt 1691 einen zwanzig Jahre zuvor dorthin ge-



64

langten scharlachroten Wollmantel, der sich im Original erhalten hat (Livrustkammaren, Inv.Nr. 3455/19324). Bis auf die dicht mit goldenen Posamentenknöpfen besetzte Knopfreihe, die sich an den Vorderkanten des Kragens fortsetzt, zeigt er in Material, Farbe und Zuschnitt deutliche Parallelen zu dem Mantel aus Nürnberger Privatbesitz. Ungeachtet der langen Knopfleiste befindet sich auch dort in Kragenhöhe ein Bandverschluss. Eine Analyse des Farbstoffs und des Beizmittels des Nürnberger Mantels ergab eine Co-

chenille-Färbung mit Zinnbeize, wie sie erst seit den 1640er Jahren häufiger angewendet wurde. Dies liefert zumindest einen Anhaltspunkt zur Datierung des ansonsten zeitlich nur sehr grob einzuordnenden Mantels.

JZS

Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Mantel Stockholm: Ausst.Kat. Stockholm 2002, S. 156–158, 355, Abb. – Zum Oldenburger Inventar: Heinemeyer 1998, S. 44.



# Barett und Hut: Signale der neuen Zeit

Frühneuzeitliche Kopfbedeckungen komplettierten nicht nur den gesellschaftlichen Auftritt, sondern dienten über den

modischen Wandel hinaus als Indikatoren gesellschaftlicher Ordnungen und Prozesse. Bei den Frauen markierte seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die Ablösung der haarverhüllenden Haube durch Barett und Hut den Übergang vom spätmittelalterlichen zum neuzeitlichen Kleidungsverhalten und damit ein sich veränderndes Frauenbild. Bei den Männern, für die Barhäuptigkeit anders als bei den Frauen seit je her eine Option war und blieb, etablierte sich zunächst das Barett, später auch der Hut immer deutlicher im Repertoire modisch-repräsentativer Kleidung. Stets einen neuen Hut nach der aktuellen Mode zu tragen, war daher für den französischen Autor Nicolas Faret in seinem 1637 erschienenen Werk „L'Honneste Homme ou l'Art de Plaire au Cour“ Zeichen des perfekten Höflings.

Bei den wenigen Kopfbedeckungen aus Renaissance und Frühbarock, die die Jahrhunderte überdauert haben, überrascht es nicht, dass die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums die skizzierte Entwicklung nicht in einer auch nur annähernd kompletten Folge illustrieren kann. Gleichwohl sind mit Barett und Hut die zentralen Gattungen frühneuzeitlicher Kopfbedeckungen vertreten. Ein hoher Filzhut mit Seidenflor (Kat. 66), ein geknüpfter Hut, der wegen eines plakativ angebrachten Hirsches als Jagdhut gilt (Kat. 67) und ein Filzhut mit besticktem Seidenbezug in Form eines Morion-Helms (Kat. 70) sind bemerkenswerte Raritäten, die zugleich die Kenntnis der historischen Vielfalt erweitern. Wie bei anderen Kleidungsstücken ist auch bei Hüten eine eindeutige Geschlechterzuweisung nicht immer möglich, zumal sich die Formen von Männer- und Frauenhüten unter dem Einfluss androgyner Modetendenzen annäherten. JZS



65 Seiten- und Vorderansicht

## 65 · Strickbarett

Um 1560

Maschenware, gestrickt, Wolle, dunkelbraun, gefilzt, geraut, Dm. 23 cm

GNM, T 3762, erworben 1932 von W. Karl, Frankfurt

Das schmucklose, gestrickte Wollbarett gehört zu den wenigen Sammlungsobjekten, die nicht zwangsläufig einem obergesellschaftlichen Kleidungsstandard zuzurechnen sind. Es mag der Fülle der in mittel- und untergesellschaftlichen Inventaren überlieferten „wülen Piretlein“ entsprechen, aber auch der Humanist Willibald Pirckheimer hinterließ 1530 „2 wollene Pireth“, die Nürnberger Patrizierin Katharina Tucher 1571 „1 schwarzes wülles Laid Pirethlein“ (Zander-Seidel 1990, S. 220, 221, 134). Die Herstellung der gestrickten Kopfbedeckungen fiel in die Zuständigkeit des Handwerks der Stricker, die oft noch über das 17. Jahrhundert hinaus als „Paret- und Hosenstricker“ bezeichnet wurden. Daneben belegen Handelsbücher einen regen transnationalen Handel mit Barett, die dutzendweise in Fässer verpackt, etwa aus Italien kommend, in Deutschland verkauft wurden.

Das ungefütterte Barett erhielt seine Form während des Strickens. Nach dem Be-

ginn am unteren Rand des Kopfteils erweiterte man es zunächst durch die Zunahme von Maschen, um es durch fortgesetztes Abnehmen zum Scheitelpunkt hin wieder zu verjüngen. Die zweigeteilte Krempe wird im vorderen, hochgeschlagenen Bereich ebenfalls weiter; der hintere Teil ist gerade gestrickt und bildet nach unten geschlagenen einen Halt gebenden Rand. Der geringe Durchmesser von 23 cm, dem etwa das patrizische Federbarett des Christoph Kress von 1530 selbst in seiner heute verkleinerten Form mit 55 cm gegenübersteht (Kat. 11), verweist auf eine Entstehungszeit in den 1560er Jahren.

„Signal der neuen Zeit“ war das Barett vor allem in der Frauenkleidung. Als erste weibliche Kopfbedeckung, unter der das Haar teilweise sichtbar blieb, ließ es in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts das aus der christlich-mittelalterlichen Definition der Geschlechterrollen heraus entstandene Gebot der Verschleierung verheirateter Frauen hinter sich. In den folgenden Jahrzehnten macht der Gebrauch des Barett in der Frauenkleidung einen unterschiedlich konsequent verlaufenden Modernisierungsprozess ablesbar, der im 16. Jahrhundert noch keineswegs abgeschlossen war, wenn eine Bremer Kleiderordnung 1587 verheirateten



jungen Frauen das „Barretken“ mit der Begründung verbot, dass es „nicht fraulich“ sei. JZS

*Lit.: Jahresbericht GNM 1932, S. 6. – Weiterführend: Zander-Seidel 1990, S. 129 – 136, 219 – 224. – Zur Ablösung der Frauenhaube durch das Barett: Zander-Seidel: Haubendämmerung 2010. – Den Hinweis auf die Bremer Ordnung verdanke ich Dieter Bischof, Bremen; vgl. Burde 2004, S. 33.*



66

## 66 · Hoher Filzhut mit Seidenflor

2. Hälfte 16. Jh.

Wollfilz, dunkelbraun, eingnähter Seidenflor, schwarz, Seidenfutter, schwarz, später angebrachte Straußenfedern, H. 22,5 cm

GNM, T 32, Geschenk des Fürsten Georg von Schwarzburg-Rudolstadt 1871

Der Hut stammt aus dem fürstlichen Zeughaus in Schwarzburg. Das Verzeichnis der Rüstkammer von Ossbahr aus dem Jahr 1895 dokumentiert die Schenkung aus einem Bestand von 13 „Landsknechtshüten aus dem 16. Jahrhundert“. Erstmals erwähnt werden die Hüte jedoch bereits in einem Inventar des Schwarzburger Zeughauses von 1732 als damals noch „16 Schwartz Plüschenen Schweitzerhüte“. Sie sollen aus Frankreich stammen und zur Ausstattung der Schlosswachen bei Festlichkeiten gedient haben (Henkel 2008).

Die technische Besonderheit des Huts tritt heute wegen des über weite Partien stark abgeriebenen Flors deutlich zutage. Was im ursprünglichen Zustand wie ein aus glattem, ungemustertem Samt gefertigter Hut aussah, war in Wirklichkeit ein in Form gepresster Filzhut, der erst in einem weiteren Arbeitsgang einen nähtechnisch aufgebrauchten Flor erhielt. Dazu wurde schwarzes Seidengarn in gegeneinander versetzten Reihen mit einem symmetrischen Schlingstich in den Filz eingnäht. Nach dem Aufschneiden der Schlingen entstand ein gleichmäßiger Flor mit einer rekonstruierbaren Länge von 6–8 mm. Bei den schwarzen und weißen Straußenfedern handelt es sich um eine nachträgliche Ergänzung, die 1926 auf einer Abbildung des Huts bei Emma von Sichart noch fehlt.

Derartige Hüte verbanden das prestigeträchtige Aussehen einer Kopfbedeckung aus Seidensamt mit den Gebrauchseigen-

schaften eines Filzhuts und sind für das 16. und 17. Jahrhundert auch außerhalb des Militärs belegt. Eine dem erhaltenen Exemplar nahe verwandte Kopfbedeckung, die der Buchhalter der Fugger Matthäus Schwarz nach eigenem Bekunden 1558 beim nächtlichen Flanieren durch seine Heimatstadt Augsburg trug, beschrieb er in seinem Kleidungsbuch als „schwartz sexischer huet mit födern“. Das Inventar des Pfalzgrafen Philipp von Neuburg verzeichnete 1615 einen „Zottechten Huet silber und seiden mit einer federn“. Strapazierfähiger und außerhalb ständischer Beschränkungen waren Hüte mit einem in gleicher Weise aufgebrauchten Wollflor, so dass man hier – technisch gesehen – von einer schichtenübergreifenden Hutgattung auszugehen hat. JZS

Lit.: Anzeiger GNM 1871, Nr. 11, Sp. 346, 349. – Ossbahr 1895, S. 190, Nr. 1631–1643. – Diener-Schönberg 1908, S. 334. – Sichart 1926, Bd. 2,





67

S. 269, 519, Abb. 311, rechts. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 121, Nr. M 203. – Arnold 1985, S. 32, 93. – Zander-Seidel 1990, S. 226, Anm. 847. – Zander-Seidel 1995. – Zander-Seidel 2002. – *Zum Hut des Matthäus Schwarz*: Fink 1963, S. 232 – 233. – *Zum Hut des Pfalzgrafen Philipp*: Stolleis 1977, S. 152. – *Zum Schwarzburger Zeughaus*: Henkel 2008, S. 322 – 323, 339, Anm. 53, 343.

### 67 · Hut mit appliziertem Hirsch

Um 1580

Leinenzwirn, weiß, Makraméeknüpfung, Werg, Fischbeinstäbe, Eisendraht, rotbraune und weiße Farbfassung, Glas, H. 29,5 cm  
GNM, W 3248, erworben 1953 mit Mitteln des Fonds Heimatgedenkstätten, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Der aus weißem Garn geknüpft Hut wurde 1953 im Auktionshaus Lempertz aus dem Besitz der ostpreußischen Grafen Dohna-Schlobitten ersteigert. Als deren Leihgabe war er laut einer Notiz auf der Inventarkarte bereits 1937 in der Internationalen Jagd Ausstellung in Berlin zu sehen. Für die Ausstellung „Kostbare Rüstungen, Waffen und Jagdgeräte aus 5 Jahrhunderten“ in der Nürnberger Kaiserburg 1971 wurde der Hut im Germanischen Nationalmuseum restauriert, dabei teilweise auseinandergenommen und gereinigt. Ein Pendant mit grüner und roter Farbfassung besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum (Inv.Nr. 1933,16).

Der aus vier Teilen zusammengesetzte Korpus ist am unteren Ende zweimal zu einer Wulst eingeschlagen. Zehn in unregelmäßigem Abstand aufgenähte vertikale Streifen aus dem gleichen Material enthalten Fischbeinstäbe, die dem Hut Stand verleihen. Das ebenfalls geknüpft Hutband

wird mit einer Eisenschnalle geschlossen. An der Oberseite ziert die Hutmitte ein rechteckiger Knopf aus mehreren Makraméeschichten mit angeknüpften Kordelfransen.

Besonders fällt der applizierte, mit Werg aufgepolsterte plastische Hirsch in Seitenansicht auf, der ebenfalls aus geknüpftem Garn besteht. Seine etwas grobe rote Bemalung wurde teilweise mit weißer Farbe übermalt. In den merkwürdig verdrehten Kopf ist ein weißes Flachglasstück eingesetzt, um glänzende Augen anzudeuten. Mit Garn umwickelte Bastfasern bilden die heute teilweise vom Hutband verdeckten Beine und das Geweih.

Die Hirschfigur hat offenbar zu der Bezeichnung als „Jagdhut“ geführt. Auf Abbildungen von Jagdgesellschaften sind allerdings vergleichbare Hüte nicht zu finden. Möglicherweise ist das Motiv mit dem Wapen der Dohna in Verbindung zu bringen, das aus gekreuzten Hirschstangen besteht.



68

Vielleicht war es aber auch nur ein modisches Detail: Den Hut auf dem Porträt des einjährigen Hieronymus IV zum Lamm (Kat. 19) ziert ebenfalls ein Hirsch. AKr

Lit.: Simon 1937. – Aukt.Kat. Lempertz 1953, Nr. 1353. – Jahresbericht GNM 1955 (für 1951 – 1954), S. 23, Abb. 12. – Grommelt/Mertens 1962, S. 270, 275, Abb. 222. – Königer 1977, S. 40. – GNM Führer 1994, S. 212, Nr. 505. – Zur Jagdausstellung: Ausst.Kat. Berlin 1937, Leihgeberrnennung S. 180. – Weiterführend: Nienholdt 1961, S. 46. – Dohna 2013. – Vielen Dank an Christine Waidenschlager, Kunstgewebemuseum, Berlin, für die Auskünfte.

### 68 · Samthut

Um 1600

Seidensamt, ehemals pink, über weißem Filzkern und weiteren Einlagen, Seidenfutter, pink, H. 16,5 cm

GNM, T 33, erworben 1875 im Nürnberger Kunsthandel (Sigmund Pickert)

Bei dem Hut sind Kopfteil und Krempe klar voneinander abgesetzt. Für den Kopfteil wurde ein in Form gepresster Wollfilz über einer Papiereinlage mit einem kreisrund geschnit-

tenen und in Falten gelegten Samt bespannt. Die Krempe ist ebenfalls mit Filz ausgesteift und mit dem Samt überzogen. Das Innere ist vollständig mit Seidentaft abgefüttert.

Der Hut bietet nicht einmal annähernd ein Bild seiner ursprünglichen Pracht. Den ausgebleichenen, heute grau-beige wirkenden Samt hat man sich ursprünglich in leuchtendem Pink vorzustellen. Einen Eindruck davon vermittelt noch das Seidenfutter des Kopfteils, das vom Licht verschont seine intensive Farbigkeit am ehesten bewahrt hat. Zudem war ein kostbarer Seidenhut sicherlich nicht so schmucklos, wie er sich mittlerweile darbietet. Silberne, goldene sowie mit Edelsteinen oder Federn besetzte Hutschnüre gehörten zum ständischen Auftritt ihrer Träger. Dass man auch bei diesem Hut von einem solchen Schmuck ausgehen darf, belegen diffuse Abdrücke im Flor der Krempeoberseite, die von der Hutschnur stammen dürften. JZS

Lit.: Sichart 1926, Bd. 2, S. 269, 519, Abb. 311, Mitte. – Ausst.Kat. Nürnberg 1952, S. 121, Nr. M 201. – Nienholdt 1961, S. 46. – Arnold 1985, S. 34, 94. – Zander-Seidel 1990, S. 226, Anm. 8.

### 69 · Lederhut mit Wappenkartusche und Federhülse

Um 1600

Wildleder (Hirsch?), sämisch gegerbt, diverse Einlagen, Seidenfutter, Stickerei, Posamentenknopf, H. 19 cm

GNM, T 1593, erworben 1898 im Münchner Kunsthandel (Julius Böhler)

Der Hut ist durch Einlagen und Polsterungen helmartig versteift und mit einem Gewicht von 460 Gramm verhältnismäßig schwer. Möglicherweise sprechen die mit vier goldenen heraldischen Lilien bestickte Kartusche und die Federhülse für einen Träger im Dienst des Wappeninhabers. Ähnliche Hüte haben sich unter anderem im Deutschen Ledermuseum in Offenbach, im Museo Stibbert in Florenz sowie im Museum of London erhalten, so dass man hinsichtlich dieser Häufung wie bei dem Lederwams Kat. 41 an den Hut einer uniformen Gruppenkleidung denken könnte.

Der relativ gute Erhaltungszustand gibt nur wenig Gelegenheit, den Aufbau des Huts zweifelsfrei zu analysieren. Unsicherheiten bleiben sowohl hinsichtlich der Verarbeitung des Obermaterials als auch der Beschaffenheit der stabilisierenden Unterkonstruktion.



69 Vorder- und Rückseite



Während Janet Arnold davon ausging, dass das bestickte Oberleder in Segmenten gefertigt wurde, die man dann der Form des Kopfteils folgend zusammennähte, ließen sich bei den Untersuchungen für die Ausstellung unter den Kettenstichen keine Nahtspuren entdecken; Röntgenaufnahmen und eine 3-D-Computertomografie zeigten die gleichen Ergebnisse. Dies spricht für eine Verarbeitung des Leders im Ganzen oder für das Verleimen eventueller Segmente. Auch der darunter liegende Kern ist aus verleimten Leder- und Bastfaserschichten gefertigt. Zusätzlichen Halt geben acht sternförmig angeordnete Fischbeinstäbe sowie zwei Lagen Makulaturpapier im Scheitelbereich (vgl. „Fokus Restaurierung“, S. 283). Innen ist der Hut mit einem ehemals rötlichen Seidentaft abgefüttert. Weitere Zierelemente sind ein Posamentenknopf auf dem Scheitel und das mit Werg und Zwirn plastisch ausgepolsterte Hutband, auf dem vorne das Wappen, hinten die heute leere Federhülle angebracht sind. Letztere ist aus einer lederbezogenen, mit Tierhaar und

Baumwollkordeln ausgepolsterten Pergamentrolle geformt. Auf dem Wappenschild liegt über dem Leder ein weiß-silbernes Metallgewebe, das nicht nur den Stickgrund bildete, sondern wohl auch der Tinktur des Wappens entsprach. JZS

Lit.: *Anzeiger GNM* 1898, Nr. 4, S. 39. – *Sichart* 1926, Bd. 2, S. 285 (Standort fälschlich Hannover). – *Ausst.Kat. Nürnberg* 1952, S. 121, Nr. M 205. – *Arnold* 1985, S. 34, 94. – *Zander-Seidel* 1990, S. 226, Anm. 847.

## 70 · Hut in Form eines Morion

2. Hälfte 16. Jh.  
Seidensamt, schwarz, Metallstickerei,  
Haarfilz, H. 24 cm  
GNM, T 34, Geschenk des Fürsten Georg  
von Schwarzburg-Rudolstadt 1871

Der Hut wurde dem Museum 1871 zusammen mit dem „Schweitzerhut“ (Kat. 66) geschenkt und stammt wie dieser aus dem Zeughaus der Fürsten von Schwarzburg-

Rudolstadt. Beide Kopfbedeckungen reihen sich ein in die Stiftungen, die das junge Museum als Zeugnisse deutscher Kultur und Geschichte aus zahlreichen Adelshäusern erhielt. Anders als die Schweizer-Hüte sind die Morion-Hüte in dem Zeughausinventar von 1732 nicht eindeutig nachzuweisen, jedoch verbergen sie sich möglicherweise hinter dem Eintrag „5 Schwartz mit Silber und goldgestickte Turnierhauben“. Der Aufstellung Ossbahrs von 1895 zufolge befanden sich in der Schwarzburger Rüstkammer drei morionförmige Hüte. Sie werden als beschädigt beschrieben und der Vermerk „ein Exemplar dem Germanischen Museum in Nürnberg geschenkt“ verweist auf den Verbleib des hier gezeigten Huts.

Der ehemals vollständig mit besticktem schwarzem Samt bezogene Hut hat nur noch eine Schauseite. Auf der Gegenseite fehlt der Bezug, und die aus braunem Haarfilz gepresste Grundform tritt schmucklos zutage. Nach dem Vorbild des im 16. und frühen 17. Jahrhundert von fürstlichen Leibgarden getragenen Helmtypus des Morion besteht diese aus dem gerundeten Kopfteil, dem deutlich davon abgesetzten Kamm und der leicht geschwungenen, beidseitig spitz zulaufenden Krempe. Den oft prachtvollen Schmuck der Helme empfindet der Hut im textilen Medium nach. Der schwarze Seidensamt und das mit sorgsam aufeinander abgestimmten, goldenen und silbernen Metallfäden gestickte Blatt- und Rankenwerk ließen eine exklusive Oberfläche entstehen. Der Schwarzburger Morion-Hut wird der Garde Albrechts VII. von Schwarzburg-Rudolstadt zugeordnet, das „A“ im unteren Bogenfeld als dessen Monogramm gedeutet. Drei Morion-Hüte aus dem Besitz des Herzogs Moritz von Sachsen-Lauenburg waren 1952 in der Ausstellung „Aufgang der Neuzeit“ im Germanischen Nationalmuseum zu sehen. Sie stammten aus dem Welfenmuseum in Hannover, dessen Bestände 2005 versteigert wurden. JZS

Lit.: *Anzeiger GNM* 1871, Sp. 346, 349. – *Ossbahr* 1895, S. 190, Nr. 1644 – 1645. – *Sichart* 1926, Bd. 2, S. 285, Abb. 331 (Standort fälschlich Hannover). – *Arnold* 1985, S. 32, 93. – *Henkel* 2008, S. 323.



70 Detail



70

# „Gute Ordnung“ und Welterfahrung: Kleidung als Bildzeichen

Jutta Zander-Seidel

Man mag bei „gemalter“ Kleidung der Frühen Neuzeit in erster Linie an Bildnisse denken, doch sind Porträts nicht die einzigen Bildaufgaben, innerhalb derer eine intensive Auseinandersetzung mit der Kleidung stattfand.<sup>1</sup> Andere Bildmedien nutzten zur Vermittlung ihrer Inhalte andere Eigenschaften der Kleidung, die so zum Motiv unterschiedlicher, von Kontexten und Intentionen abhängiger Bildsprachen wurde.<sup>2</sup>

Aus dem breiten Repertoire vestimentärer Ikonografien greift dieser Teil der Ausstellung drei Themen heraus. Am Beispiel der Halskrause als modischem Leitmotiv um 1600 veranschaulichen originale Krägen, modekritische Flugblätter und Bildnisse honoriger Bürgerinnen und Bürger das ambivalente Verhältnis von Modekritik und frühneuzeitlicher Kleidungspraxis. Die zweite Sequenz fokussiert mit Hut und Wams Kleidungsformen zwischen modischer Wertschätzung und Zeichen einer „verkehrten“, die gottgewollten Geschlechterrollen in Frage stellenden Welt. Im Zentrum der dritten Abteilung steht die Kleidung der „Anderen“, die in Kunstkabinetten und Trachtenbüchern zum Medium der Welterfahrung wurde, während man die zunehmende Öffnung gegenüber europäischen Moden als Angriff auf die eigene nationale Identität empfand.

In allen drei Bereichen stand die negative Bewertung modischer, zunehmend von transnationalen Einflüssen geprägter Kleidung durch Modekritik und Kleidergesetzgebung im eklatanten Gegensatz zu deren Rolle in Standesporträt und Lebenswirklichkeit. Für die Selbstdarstellung im Bild wie in der Realität waren nationale und fremde Moden Zeichen obergesellschaftlicher Distinktion und Weltläufigkeit. Geistlichkeit und weltliche Obrigkeiten dagegen kritisierten ihren Gebrauch als Abkehr vom Althergebrachten und als Traditionsbruch. Damit werden Kleidung und Mode zu Fallbeispielen des generell als Herausforderung der Frühen Neuzeit erkannten Widerstreits von Tradition und Veränderung, der sowohl im Kleidungsverhalten und seinen gesellschaftlichen Regeln als auch in dessen bildkünstlerischen und literarischen Reflexen zum Ausdruck kam.<sup>3</sup>





1 Spottblatt auf die Halskrausen, anonym, um 1600. Amsterdam, Rijksprentenkabinet

## Modekritik

Allein oder in Kombination mit anderen Modeerscheinungen war die Halskrause das in den Jahrzehnten um 1600 führende Thema der Modekritik. Als Zeitmode etwa der Jahrzehnte von 1580 bis 1640 begegnet sie frühzeitig in Kleiderordnungen, modekritischen Traktaten und illustrierten Flugblättern, welche die voluminösen Krägen in unterschiedlicher Weise als Angriff auf die herrschende, „gute“ Ordnung thematisierten.<sup>4</sup> Aus christlicher Warte stand die Todsünde der Hoffart im Mittelpunkt, die in der Verbindung von Halskrause und Wundergeburten (Kat. 73 – 75), ihrer Darstellung als Teufelswerk (Kat. 77) und Sinnbild von Eitelkeit und Unkeuschheit (Kat. 78) zum Ausdruck kam. Als eindrucksvolle Mahnung zur Umkehr verbanden sich Totenkopf und Halskrause (Abb. 1), aber auch Lucas Osiander d.Ä. verglich in seiner „Predig Von hoffertiger ungestalter Kleidung“ die angelegte Halskrause mit dem Bild, „wie man malet das Haupt des Johannis des Täufers in einer Schüssel“.<sup>5</sup> Ökonomische und soziale Argumente lieferten überdies die Alamode-Flugblätter, die den schnellen, mittlerweile von Frankreich ausgehenden Modewandel kritisierten, der Luxus und Verschwendung fördere (Kat. 63).<sup>6</sup> Kleiderordnungen und Mandate suchten zu verhindern, dass für hochwertige Krausen das Leinen teuer aus den Nieder-

landen, die Spitze aus Italien und Flandern importiert wurde. Zur aufwendigen Fertigung kam die zeit- und personalintensive Pflege der Halskrausen von der Wäsche über das Stärken bis zur Formgebung, wobei explizit das Stärken der Leinwand mit Weizenmehl zum Vorwurf führte, dass die Reichen mit ihrem Kleiderluxus den Armen die Nahrung entzögen (Kat. 78).

Indem auf diese Weise all jene Eigenschaften der Halskrausen unter Verdacht standen, die sie in der Kleidungspraxis zum selbstverständlichen Zeichen ständischer Distinktion machten, stellt sich die Frage nach den Adressaten der Modekritik. Waren dies die fürstlichen, adeligen und patrizischen Trägerinnen und Träger der Krägen, deren Köpfe sie real und auf Bildnissen makellos weiß, mit möglichst breiten Spitzenbesätzen und in ebennmäßige Falten gelegt umgaben (Kat. 76, 79 – 83)? Oder erreichten die Medien frühneuzeitlicher Modekritik vor allem jene, für die Kleiderluxus ohnehin außerhalb des Möglichen lag? Unterschiedliche, an verschiedenen Orten gedruckte Fassungen einzelner Flugblätter, mehrsprachige Beschriftungen und durchschnittliche Auflagenhöhen von 1000 bis 2000 Exemplaren je Druck sprechen jedenfalls für weite Interessentenkreise. Der Vertrieb der populären Drucke erfolgte hauptsächlich im Buch- und Hausierhandel sowie auf Messen.<sup>7</sup> Wie bei den Kleiderordnungen, die selbst als sie gedruckt vorlagen, noch öffentlich vom Rathaus oder in der Kirche verkündet wurden, muss man auch bei den Flugblättern von kollektiven Betrachtungsmöglichkeiten etwa in Wirtshäusern und Herbergen sowie auf Jahrmärkten ausgehen. Als seltener zeitgenössischer Rezeptionsbeleg berichtet der 1675/76 erschienene Roman „Güldner Hund“ von Wolfgang Caspar Prinz von einem Pfarrer, der die Erzählung eines Flugblatts in seine Predigt übernommen hat – vielleicht sogar eine Warnung vor der Hoffart?<sup>8</sup> Untersuchungen zu den Käuferschichten führten bislang nur zu vagen Ergebnissen. Ein großer Teil der erhaltenen Flugblätter ist in gelehrten Sammlungen überliefert, für die sie von ihren Oberschichtlichen Besitzern erworben wurden. Aber auch der „gemeine Mann“ wird zugegriffen haben, so dass das Motiv für den Erwerb der modekritischen Bildberichte sicherlich nicht primär persönliche Betroffenheit war, sondern vielmehr die Erwartung amüsanter und erschrecklicher Geschichten und Nachrichten aus dem jedem vertrauten Bereich der Kleidung und Mode.

## Cross Gender oder „Verkehrte Welt“

Seit dem Mittelalter übersetzten Künstler den Topos der „verkehrten Welt“ in von den Zeitgenossen lesbare Bilder. Ihnen gemeinsam war die Metapher für den Angriff auf die herrschende Ordnung, der üblicherweise in der Umkehrung gesellschaftlicher Rollen und Abhängigkeiten bestand. Der Negierung der gottgegebenen Geschlechterrollen durch die Frau kam dabei große Bedeutung zu. Spielarten dieser Anmaßung führten besonders die aus der christlich-moralisierenden Umdeutung des Frauenbildes der höfischen Minne hervorgegangenen „Weiberlisten“ vor Augen.<sup>9</sup> Eine wichtige Rolle hatten traditionell Männern zugeordnete Kleidungsstücke inne, die von Frauen erobert wurden. Das wohl verbreitetste mittelalterliche Sujet ist hier der „Kampf um die Hose“, bei dem die Frau die Hose des Mannes begehrt und damit dem Anspruch Ausdruck verleiht, ihn zu beherrschen. Im Gegenzug werden dem Mann – als sichtbares Ergebnis der Demütigung – Attribute des häuslichen Frauenlebens zugeordnet (Abb. S. 222).

Auch die frühneuzeitliche Bildpublizistik setzte das Thema der „Verkehrten Welt“ in Darstellungen um, in denen die schon per se inkriminierte Modekleidung dazu diente, die Geschlechterrollen zu verunklären.<sup>10</sup> Begünstigt wurde diese Form der Modekritik durch am Ende des 16. Jahrhunderts aufgekommene, hochgeschlossene Wämser mit Stehkragen, flacher Brust und eng besetzter Knopfleiste, die androgyn anmutend, von Männern und Frauen getragen wurden (Kat. 1, 13, 35, 48). Als besonders eklatanter Angriff auf die Geschlechterordnung aber galt die modische Eroberung des Huts durch die Frau, die der deutsche Kaplan Johann Ellinger 1629 mit den Worten tadelte: „Vorzeiten war der Hut ein zeichen der Freiheit, heutigen tages wollen die Weiber mit dem Hut auffsteken, zugleich auch den Männer ihre Herrschafft unnd Freyheit nehmen“. <sup>11</sup> Die Vehemenz der Kritik ist zweifellos darauf zurückzuführen, dass die Durchsetzung des Huts bereits innerhalb der Frauenkleidung des 16. Jahrhunderts den Bruch mit der jahrhundertelangen Tradition haarverhüllender Hauben bedeutete.

Wie bei den Halskrausen stehen ebenso der modekritischen Einschätzung von Frauen in Hut und Wams Bildnisse in entsprechender Kleidung als Zeugen offensichtlicher gesellschaftlicher Akzeptanz gegenüber. Rembrandts Porträt der Maria Bockenolle von 1634 (Boston, Museum of Fine Arts) zeigt die Frau eines reformierten Pfarrers nicht nur mit großer Halskrause, sondern überdies mit Hut.<sup>12</sup> Als gleichsam europäisches Stereotyp weiblicher Straßenkleidung zeichnete Wenzel Hollar 1643 für seine Trachtenbücher Frauen mit Hut unter anderem aus London, Antwerpen, Augsburg und Nürnberg (Kat. 86).

## Wir und die Anderen

Die durch Entdeckungen, Handel, Reisen und Forschergeist erweiterten Horizonte der Frühen Neuzeit betrafen auch die Kleidungskultur. Großes Interesse fanden fremde, bisher unbekannte Kleidungsformen, die dazu beitrugen, neue Welten zu erfahren. So befanden sich in der Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras „mörische“ und „indianische“ Hemden, deren „gar zarte leinbet“ ebenso faszinierte wie offenbar unbekannte Durchbruchstickereien, die im Inventar der Sammlung von 1596 als „allenthalben auf der seiten ausgenäet gleichwie Nestlöcher“ beschrieben sind. Zugleich registrierte man bewusst die Unterschiede zur eigenen Kleidung, wenn das „Mörisch hemmet“ ausdrücklich als „ohne kragen und kres“, also ohne Halskrause, gekennzeichnet wurde.<sup>13</sup> Der Nürnberger Patrizier Hieronymus Kress war fasziniert von den zahlreichen 1573 auf einem Feldzug in spanischen Diensten in Tunis erbeuteten „morenkleidern, die vonn schöner seiden, damascat unnd goltt zürlich und schön gemacht geweßen“<sup>14</sup> und von denen sicherlich die Sammlung „Allerley Frembter Nationen klaidung“ profitierte, die sein Bruder Christoph besaß.<sup>15</sup> In städtische Kunstsammlungen fanden exotische Gewänder gleichfalls Eingang, von denen eines der selten erhaltenen Sachzeugnisse in der Ausstellung zu sehen ist (Kat. 93).

Als zentrales Medium im Umgang mit der Kleidung der „Anderen“ entstand seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Gattung der sogenannten Trachtenbücher.<sup>16</sup> In Wort und Bild richteten sie den Blick auf europäische und außereuropäische Formen der Bekleidung, die in ihren konkreten Ausformungen jedoch hinter Kategorien der sozialen und hierarchisch-ständischen Erfassung der behandelten Völker, Länder und Städte zurücktraten





2 Venezianerin, die sich die Haare in der Sonne bleicht, Detail aus Kat. 96. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

(Kat. 94, 95). Als Beitrag zur noch weitgehend unerforschten Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Trachtenbücher versteht sich der nach Vorlagen von Figurinen eines Trachtenbuchs von Pietro Bertelli von 1589 bestickte Tischteppich, der als Leihgabe des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe in der Ausstellung zu sehen ist (Kat. 96, Abb. 2).

Den „roten Faden“ einer wechselnden, kontextabhängigen Wahrnehmung von Kleidung greift auch dieses Kapitel auf. Illustrierte Flugblätter, moralisierende Schriften, aber ebenso offizielle Kleiderordnungen und Mandate beschworen die Gefahr, durch die Übernahme fremder Kleidersitten und Moden Altbewährtes aufzugeben und die eigene Identität zu verlieren. Im Motiv des nackten Mannes, der im Überangebot der Moden nicht mehr weiß was er anziehen soll (Kat. 97, 98), sowie in weiteren Bildfindungen eines sich beschleunigenden Modewandels (Kat. 99) fand dieser Sachverhalt Eingang in die Modekritik. Auf der anderen Seite steht erneut die positive, gesellschaftlich sanktionierte Rezeption einer breiten Palette modischer Nationalstile, die sich in den Inventaren ihrer Oberschichtlichen Anhängerinnen und Anhänger ebenso widerspiegelt wie in den Bildnissen von Frauen, Männern und Kindern in französischer und anderer Modekleidung (Kat. 101, 102).

1 Vgl. den Beitrag „Der gesellschaftliche Auftritt: Kleidung und Porträt“ von Dagmar Hirschfelder in diesem Band.

2 Jaritz 2002.

3 Kampmann u.a. 2011.

4 Hierzu auch Weller 2014.

5 Osiander 1586, S. 6.

6 Luijten 1996. – Lüttenberg/Priever 2003.

7 Schilling 1990, S. 25–27.

8 Schilling 1990, S. 49.

9 Lata 2010.

10 Zu Genderdefinitionen und -überschreitungen in der frühneuzeitlichen Kleidung vgl. auch Rublack 2010, S. 139–145, 272–276.

11 Zitiert nach Winkel 2006, S. 282, Anm. 17.

12 Winkel 2006, S. 52, 55–57.

13 Inventar Erzherzogs Ferdinand 1888.

14 Zitiert nach Loose 1881, S. 65.

15 Unter diesem Titel verzeichnet im Nachlassinventar des Christoph III Kress, GNM, Historisches Archiv, Kress Archiv, Lade I, Fasz. A, Nr. 14.

16 Vgl. dazu den Beitrag „Mode, Städte und Nationen: Die Trachtenbücher der Renaissance“ von Gabriele Mentges in diesem Band.



# Mühlsteinkragen – Zur Terminologie frühneuzeitlicher Halskrausen

Anna C. Fridrich

Der Beitrag geht der Frage nach, ob es sich bei der Bezeichnung „Mühlsteinkragen“ um einen frühneuzeitlichen ironisierenden Begriff handelt, wie Hermann Weiß in seiner am Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Geschichte der Kleidung stehenden „Kostümkunde“ suggeriert,<sup>1</sup> oder um einen kostümgeschichtlichen Terminus des 19. Jahrhunderts. Kleiderkritische Schriften und Flugblätter sowie Kleiderordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts bilden den Quellenkorpus. Als Ausgangspunkt für die Spurensuche im 18. und 19. Jahrhundert dienen Konversationslexika und frühe Kostümgeschichten. Ich beschränke mich auf den deutschen Sprachraum, obwohl es in anderen Sprachen vergleichbare Begriffe gibt, die eigenständiger Untersuchungen bedürfen.

Sowohl Zedlers Universal-Lexicon (1737) als auch Krünitz' Oeconomische Enzyklopädie (1787/89) diskutieren Kleidungen<sup>2</sup> und beschäftigen sich mit Kragenformen; so erwähnt Krünitz unter dem Stichwort „Kragen“, dass dieser mit der Zeit zu einem eigenen „Stück“ wurde, „welches den Hals in Gestalt eines Rades umgab, viele krause Falten hatte“ und, da bei den Spaniern getragen, spanischer Kragen genannt wird.<sup>3</sup> Beiden Autoren ist der Begriff des spanischen Kragens überdies im medizinischen Kontext geläufig.<sup>4</sup>

Mühlsteinkragen als Lemma findet sich erstmals 1890 in der 4. Auflage des seit 1839 erscheinenden Meyers Konversations-Lexikons.<sup>5</sup> Der Eintrag verweist auf den auch im Grimm'schen Wörterbuch (1860) aufgeführten „Duttenkragen“<sup>6</sup> und beschreibt diesen als „gesteifte und getollte Halskrause aus feinem Leinenzeug, wie ein Mühlstein den Hals umgebend, war während des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden und in Deutschland üblich“.<sup>7</sup> Der Brockhaus von 1894 charakterisiert den Mühlsteinkragen als „große flache Halskrause“ und leitet weiter zum Stichwort „Kostüm“.<sup>8</sup> Dort wird erläutert, dass spanische Kleidung in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland Eingang fand: „Um den Hals



und die Handgelenke lag eine schmale Krause, die nur bei Stutzern am Hals sehr breit war (Mühlsteinkragen)“. Auch in der Frauenmode seien „sehr breite Halskrausen“ getragen worden.<sup>9</sup>

Während Konversationslexika den Begriff „Kostüm“<sup>10</sup> bis ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts noch ausschließlich im Kontext von Theater und Bildender Kunst diskutieren, enthalten die Auflagen des späten 19. Jahrhunderts zunehmend umfangreichere Ausführungen zur seiner historischen Entwicklung.<sup>11</sup> Damit nehmen sowohl Brockhaus als auch Meyers die junge Disziplin der Kostümkunde oder -geschichte auf und zeigen sich damit am Puls ihrer Zeit.

Der früheste kostümkundliche Beleg für Mühlsteinkragen findet sich bei Jacob Falke. Im Kontext der deutschen Kleidung des 16. Jahrhunderts spricht er von „der Kröse oder dem ‚Mühlsteinkragen‘“. Für die in Spanien und England getragenen Kragen derselben Zeit verwendet er den Begriff „Radkrause“.<sup>12</sup> Carl Köhler referiert in seinem Werk „Die Trachten der Völker“ (Kat. 23) die Geschichte der Halskrause und beschreibt sie als beständig breiter und dicker werdendes Kostümelement, so „dass man sie gegen Ende des Jahrhunderts mit vollem Recht ‚Mühlsteinkragen‘ nennen konnte“.<sup>13</sup> Hermann Weiß widmet der Entwicklung des Kragens in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts im letzten Band seiner „Geschichte der Tracht“ einen Abschnitt, in dem er auch die Modekritik zu Wort kommen lässt. Er legt dar, dass aus den schmalen, mit dem Hemd verbundenen Kragen gegen Ende des Jahrhunderts eigenständige, immer größer und voluminöser ausfallende Kleidungsstücke wurden und folgert, man habe diese „spottweise als ‚Mühlstein-Krägen‘“ bezeichnet.<sup>14</sup> Die Anführungszeichen deuten darauf hin, dass es sich um ein Zitat handeln könnte, denn die Textstelle beschließt einen Abschnitt, in dem Weiß ausführlich aus Johannes Strauß Elsterbergs „Wider den Kleider/Pluder/Pauß vnd Krauß Teuffel“ (1581) zitiert (Abb. 1). Während dessen Rüge an Materialaufwand und Aussehen der Krausen wörtlich wiedergegeben ist, ergibt die Überprüfung des Originals, dass entsprechend dem Titel vom „Krauß Teuffel“, von Krause, „Gekröse“ (im Sinne von Spitzenbesatz an Kragen, Manschetten und anderen Kleidungsstücken) und „Kregen“ die Rede ist, nicht jedoch von Mühlsteinkragen.

Der Theologe Lucas Osiander d.Ä. kritisiert 1586 „große, lange, breite, dicke Kröß“ und beschreibt ihr Aussehen als „wie man malet das Haupt Joannis des Tauffers, in einer Schüssel“.<sup>15</sup> Zeitgenössisch sind außerdem die Bezeichnungen „Lobben“ in den Niederlanden und in Köln sowie „Wolke“ in Lübeck und Hamburg.<sup>16</sup> Unüberprüft bleiben muss vorerst die Assoziation der voluminösen Kragen mit Mühlrädern, die auf Marcus zum Lamm zurückgehen soll, weil der Quellenbeleg fehlt.<sup>17</sup>



1 Johannes Strauß (Elsterberg), „Wider den Kleider/Pluder/Pauß vnd/Krauß Teuffel“, 1581, Titelseite. München, Bayerische Staatsbibliothek

Der Begriff Mülsteinkragen ist somit in der Frühen Neuzeit bislang nicht nachzuweisen. Sehr wohl verorten lassen sich jedoch Assoziationen von (Kleider-)Sünden mit der Androhung eines um den Hals gehängten Mülsteins als Strafe, die auf Matthäus 18,6 zurückgeht. Neben Johannes Strauß führen auch die früher entstandenen „Teufelbücher“ von Andreas Musculus und Joachim Westphal diese Bibelstelle an.<sup>18</sup>

Die drei in einem Zeitraum von 30 Jahren entstandenen Texte ordnen sich ein in den Diskurs um die sieben Todsünden.<sup>19</sup> Im Vergleich zeigen sich Akzentverschiebungen in Bezug auf den kritisierten Personenkreis, die angeprangerten Verhaltensweisen sowie die angestrebte gesellschaftliche Ordnung. Hat Musculus vor allem ein Kleidungsstück, nämlich die Pluderhose, im Auge, brandmarken die anderen Autoren allgemein das Übermaß im Konsum und skizzieren eine Gesellschaft, die sich am richtigen Maß und der hergebrachten sozialen Ordnung orientiert.<sup>20</sup> Die Traktate weisen diesbezüglich unverkennbare Parallelen zur Absicht obrigkeitlicher Aufwandmandate auf.<sup>21</sup>

Musculus konzentriert seine Kritik auf die „jungen Gesellen“ als modische Vorreiter. Die von ihnen getragenen Pluderhosen assoziiert er mit dem Teufel und der Verführung zur Wollust. Dass es angesichts der Anreizung zur Sünde besser sei, nie geboren worden zu sein oder mit einem Mülstein um den Hals an der tiefsten Stelle des Meeres versenkt zu werden, daran erinnert Musculus seine Leser und fordert sie zur Abkehr vom „Hosenteufel“ auf.<sup>22</sup>

Westphal beschäftigt sich ausführlich mit der Hoffart und verortet sie im konfessionellen Kontext. In der Aufzählung hoffärtiger Kleidung erwähnt er als Halsschmuck große und kleine Goldketten und folgert: „Die Mülsteinig Kethen, bedeuten das wir lange wol verdienet hetten, mit dem grossen ergerniß das wir geben, das uns Mülstein an Halss gehenget werden.“<sup>23</sup> Westphal weist die Bibelstelle nach und überlässt die Schlussfolgerung dem Leser.

Die von Frauen getragenen flachen, durchscheinenden, borten- oder spitzenbesetzten Kragen werden nicht mit Mülsteinen in Verbindung gebracht. Vielmehr assoziiert Westphal die Verwendung von Durchbrucharbeiten mit einer Hinwendung zur „Löchrigkeit“ im finanziellen wie moralischen Sinn sowie als Zeichen, dass „bald alles mit uns gar löchericht werden wird.“<sup>24</sup> Sehr schön zeigt sich hier, dass nicht allein das Kleidungsstück, sondern auch seine Machart mit Bedeutung aufgeladen wird.

Strauß beginnt sein Werk mit der Abbildung eines breitbeinig dastehenden Mannes in auffälligen Pluderhosen (Abb. 1). Deren Fülle zwingt ihn, seine Arme auszustrecken, wodurch auch das Volumen der Ärmel und Manschetten sichtbar wird. In der Hand trägt er ein Gefäß, um den Hals einen in großen Wellen gelegten Kragen, der den Kopf bis zu den Ohren umschließt. Seine Kleidung scheint ihm ein Gefängnis zu sein, das ihn an der Bewegung hindert. Im Text verweist Strauß auf den optischen Effekt von „Krauss oder Gekröse von gar köstlichem Gezeug, unnd dasselbst über alle Massen weit und hoch, sodass kaum die Ohren heraus ragen, und der Kopff heraus kucket wie aus einem Sacke, Das mus gesterket sein, dass es starret, und steiff steht.“<sup>25</sup> Die Krausen an den Ärmeln vergleicht er mit dem aus allen Fenstern schlagenden heiligen Feuer.<sup>26</sup> Eltern legt er, gestützt auf Matthäus 18,6, ans Herz, ihre Kinder nicht zur Hoffart zu verführen, wollten sie nicht Schuld und göttliche Strafe auf sich laden.<sup>27</sup>

Die Bezeichnung Mülsteinkragen stammt somit aus der kostümkundlichen Terminologie der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie umschreibt das Aussehen der voluminösen Halskrausen, die Art, wie der Kragen um den Hals liegt und vielleicht auch ein Gefühl von Enge

beim Tragen von gestärktem Leinen oder Spitze. Für die zitierten frühneuzeitlichen Theologen beinhaltet der Verweis auf den Mühlstein keine ironische Überspitzung. Vielmehr assoziieren sie lediglich eine der Hoffart angemessene Strafe mit dem bei Matthäus 18,6 formulierten Gleichnis vom Sünder, der mit einem Mühlstein um den Hals ertränkt wird. Somit ist es nicht Spott, wie etwa Weiß behauptet, wenn Verführung zur Sünde im späten 16. Jahrhundert mit Mühlsteinen in Verbindung gebracht wird, sondern die Ermahnung zu einer gottgefälligen Gesellschaftsordnung, in der Exzesse und Unordnung abgelehnt, maßvolle bürgerliche Ehrbarkeit aber angestrebt werden. Obwohl sich in modesatirischen Blättern um 1600 eine profane Ikonografie zu entwickeln beginnt,<sup>28</sup> bleibt die Vorstellung, dass ein Missbrauch der Kleidung das Seelenheil gefährdet, über das 17. Jahrhundert hinaus lebendig.<sup>29</sup>

- 1 Weiß 1860 – 72, S. 643.
- 2 Kleid. In: Zedler 1731 – 1754, Bd. 15, 1737, Sp. 889 – 897. – Kleid. In: Krünitz 1773 – 1858, Bd. 40, 1787, S. 1 – 313.
- 3 Kragen. In: Krünitz 1773 – 1858, Bd. 46, 1789, S. 442.
- 4 Ebd., S. 446. – Spanischer Kragen. In: Zedler 1731 – 1754, Bd. 38, 1743, Sp. 1169 – 1171.
- 5 Meyers 1885 – 1892, Bd. 11, 1890, S. 855.
- 6 Das Grimm'sche Wörterbuch definiert „Duttenkragen, m. der wie eine Papierdutte geformt ist“. „Dutte, f. scheint ursprünglich eine röhre zu bezeichnen, ist aber in sehr verschiedene bedeutungen übergegangen, die in der volkssprache und in mundarten vorkommen, aber in der schriftsprache zurückgedrängt sind, wo man das wort nur für papierdute [sic] gebraucht“. Grimm 1854 – 1961, Bd. 2, 1860, Sp. 1772 und 1768.
- 7 Meyers 1885 – 1892, Bd. 5, 1889, S. 254.
- 8 Brockhaus 1894, Bd. 12, S. 50.
- 9 Brockhaus 1894, Bd. 10, S. 661. Auffallend ist, dass die die Frauenmode betreffende Textstelle den Mühlsteinkragen sachlich beschreibt, während er im Kontext der Männermode als Kleidungsstück des eitlen Mannes („Stutzers“) apostrophiert und damit in Anlehnung an die Hoffartskritik des 16. Jahrhunderts gewertet wird.
- 10 Zedlers Universal-Lexicon (1731 – 1754) kennt den Begriff Kostüm nicht. Krünitz 1773 – 1858, Bd. 8, 1776/85, S. 402) führt den Begriff „Costume“ sowohl im Kontext der Malerei als auch im Sinne der Usanz bei Kaufleuten. – Costume 1817. – Costume 1822. – Costume 1865. – Kostüm. In: Meyers 1874 – 1884, Bd. 10, 1877, S. 293 – 294.
- 11 Meyers 1885 – 1892, Bd. 10, 1889, S. 120 – 121. – Brockhaus' Konversations-Lexikon. 14. Aufl. Leipzig 1894, Bd. 10, S. 659 – 662.
- 12 Falke 1858, Bd. 2: Die Neuzeit, S. 121, 95, 108.
- 13 Köhler 1871 – 73, S. 173.
- 14 Weiß 1860 – 72, S. 643. – Die bei Weiß zitierte Stelle findet sich auf S. 67 – 68 des Digitalisats (Original unpaginiert). Strauß Elsterberg 1581. Digitalisat Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz: [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN736683666&PHYSID=PHYS\\_0003](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN736683666&PHYSID=PHYS_0003).
- 15 Osiander 1586, S. 6. Digitalisat Bayerische Staatsbibliothek, München: [https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/pdf\\_download.pl?id=10201576&nr=1](https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/pdf_download.pl?id=10201576&nr=1).
- 16 „Lass mich mein Lobben tragen“ (um 1600), Abb. in: Wolter 2002, S. 162. – „Besich in diesem Spiegel fein wie gros und breit dein Lobben sein. Hast du sie grosser dan ich thv, bleib du ein Af, lass mich in Rhv“ (um 1600). Zit. nach Schilling 1990, S. 318. – Stollies 2008, S. 24, 28. – Eisenbarth 1962, S. 140. In ihrer Aufzählung von in Kleiderordnungen erwähnten Kleidungsstücken fehlt der Kragen als eigenständige Kategorie und wird dem Hemd zugeordnet.
- 17 Hepp 1992, S. 405. Frieder Hepp hat freundlicherweise präzisiert, dass er sich auf einen Artikel von Ludwig Merz im Jahrbuch Kraichgau 5, 1974, S. 206 gestützt habe, der ebenfalls keinen Quellenbeleg aufweist. Den Hinweis auf Marcus zum Lamm verdanke ich Anja Kregeloh.
- 18 Strauß 1581, S. 92. – Musculus 1555, S. 25 – 26 (Seitenzahlen beziehen sich auf das Digitalisat, Original unpaginiert). Digitalisat Bayerische Staatsbibliothek, München: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10906831.html>. – Westphal 1565, S. 295, Digitalisat Bayerische Staatsbibliothek, München: <https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1410099291bsb10187352.pdf>. – Zu den „Teufelbüchern“ vgl. Rublack 2010, S. 109 – 112.
- 19 Vgl. Ausst.Kat. Bern 2010. – Reisenleitner 2010.
- 20 Dazu auch Cyriacus Spangenberg in der Vorrede zu Westphals Schrift, S. 21 – 22. – Zur protestantischen Rhetorik des richtigen Maßes in Kleidung und Verhalten vgl. Rublack 2010, S. 107 – 123.
- 21 Zur Absicht obrigkeitlicher Aufwandmandate vgl. z.B. Jaritz 1993. – Bulst 1993. – Zu den inhaltlichen Parallelen von modesatirischen Flugblättern und Kleiderordnungen bzw. zu unterschiedlichen Argumentationsmustern der beiden Medien vgl. Schilling 1990, S. 227 – 228. – Harms/Schilling 2008, S. 157 – 177. – Zu den Kragen betreffenden Stellen in Nürnberger Mandaten vgl. Zander-Seidel 1990, S. 153, 239.
- 22 Musculus 1555, S. 25 – 26.
- 23 Westphal 1565, S. 295.
- 24 Westphal 1565, S. 296.
- 25 Strauß 1581, S. 68.
- 26 Strauß 1581, S. 70.
- 27 Strauß 1581, S. 91 – 92.
- 28 Wolter 2002, S. 161.
- 29 Kleid. In: Zedler 1731 – 1754, Bd. 15, 1737, Sp. 895. Vgl. Anm. 9.



# Mode, Städte und Nationen: Die Trachtenbücher der Renaissance

Gabriele Mentges

Das 16. Jahrhundert gilt als Zeitalter eines frühen globalen Handels, der Europa in ein wirtschaftliches und kulturelles Netzwerk mit anderen Ländern, Kulturen und Kontinenten einband. Aus dem osmanischen Reich, der Levante und dem mamelukischen Reich, Indien, Zentralasien, China wie dem erst kurz zuvor entdeckten Amerika gelangten sowohl neue Luxusgüter nach Europa – Gewürze, luxuriöse Stoffe, Edelsteine, edle Metalle, Teppiche, Keramik, Farbstoffe – als auch die Kenntnisse neuer Technologien zur Herstellung von Glas, Metall, Keramik.<sup>1</sup> Vor allem der Handel mit Stoffen wie Seide, Wolle oder Leinen bestimmte gegenseitige, wirtschaftlich profitable Handelsbeziehungen. In diesem globalen Netz hatte schon seit Beginn des 13. Jahrhunderts insbesondere der Handel Venedigs mit dem osmanischen Reich eine wirtschaftliche Schlüsselrolle inne. Über Venedig fanden die kostbaren, begehrten Seiden und Teppiche Eingang nach West- und Nordeuropa und umgekehrt gelangten von hier europäische Stoffe wie die selbst am osmanischen Hof hochgeschätzte Seide aus Lucca, Leinen aus Reims, Deutschland und Flandern, Wolle, Getreide, Holz, Eisenerz, Waffen und Edelmetalle in die sogenannten Orientalischen Länder.<sup>2</sup> Der Handel mit Stoffen verstärkte das Interesse und die Aufmerksamkeit für die modische Erscheinung in Westeuropa, und so spricht Ulinka Rublack für diese Epoche zu Recht von einem „dressing up“.<sup>3</sup> Kostbare Kleidung wird zu einem strategischen Instrument des sozialen Aufstiegs des Handelsbürgertums. In welcher Weise jedoch beeinflusst die Begegnung mit dem Fremden die Mode-Praktiken und Modediskurse der Zeit? Entsteht das Bewusstsein eines eigenen, besonderen westeuropäischen Kleidungs- und Körperwissens?

Im Kontext dieser vielfältigen Handels- und Kulturbeziehungen entstand eine literarische Gattung, die sich mit diesen neuen Erfahrungen des Fremden bildlich auseinandersetzte: die sogenannten Trachtenbücher. Zwischen 1560 und 1600 kamen die ersten regulär verleg-



1 Morisken-Jungfrau im Haus und Moriske als Brotträger, Christoph Weiditz, Trachtenbuch, Augsburg, um 1530/40, S. 103 – 104, Kat. 94

ten, gedruckten Bücher auf den Markt, reichlich illustriert mit Kleidungsformen der verschiedenen europäischen Länder, Asiens, Afrikas und Amerikas.<sup>4</sup>

Was den Korpus der Trachtenbücher für den modernen Betrachter wieder interessant und aktuell macht, ist ihr ausgesprochenes Interesse an Europa und den angrenzenden Ländern, Städten, Regionen und Kontinenten bis hin zu gelegentlichen Ausflügen zum neu entdeckten Kontinent Amerika. Aus heutiger Sicht verfolgt man aufmerksam, welche europäischen Länder einbezogen wurden, wie man das russische Reich wahrnahm und wo die europäischen Grenzen zu verlaufen scheinen. Die zahlreichen Abbildungen klassifizieren die Kleider nach der sozialen Hierarchie, benennen Städte, zeigen uns Männer und Frauen in unterschiedlichen Lebensaltern, bei Hochzeiten, Trauer, beim Gang zum Markt oder zur Kirche, bezeichnen berufliche Trachten, Soldaten und Amtsträger. Im Blickfeld der Trachtenbücher entsteht so allmählich der erste Eindruck eines europäischen Gefüges mit seiner inneren gesellschaftlichen Strukturierung und seinen äußeren Grenzziehungen. Die äußersten Grenzposten im Osten markieren zumeist Moskowiter und Tartaren.<sup>5</sup>

## Der zeitgenössische Kontext

Die Forschung spricht in der Regel von 12 Büchern, die der Kategorie der Trachtenbücher im engeren Sinn zuzurechnen sind.<sup>6</sup> Will man jedoch der Bedeutung und Intention dieser Bücher gerecht werden, so empfiehlt es sich, den Blick darüber hinaus auf andere Wissens-

medien der Zeit zu richten, die ebenfalls die Kleidung ins Zentrum ihrer Betrachtung stellten. Dazu gehören die bereits im späten Mittelalter entstehenden Haus- und Geschlechterbücher, die zahlreichen Porträtdarstellungen städtischer Eliten, Monatsbilder und Geschlechtertänze, die Schwarzschen Trachtenbücher<sup>7</sup> und weitere illustrierte Trachtenhandschriften.<sup>8</sup> Selbst die städtischen Kartenwerke von Georg Braun und Frans Hogenberg („Civitates orbis terrarum“ 1572) gewinnen in diesem Zusammenhang an Bedeutung sowie das mit 154 kolorierten Zeichnungen illustrierte Trachtenbuch von Christoph Weiditz (Abb. 1, Kat. 94).<sup>9</sup> Weiditz' Werk ist die früheste bisher bekannte Trachtenhandschrift und leitet die Entstehung des Genres Trachtenbuch ein. Sie zeichnet sich aus durch die genauen Beobachtungen der Stände, der kulturellen Gruppen, der diversen Arbeitsvorgänge, Lebensgewohnheiten, der Rechtspraktiken und Rituale und vieles mehr.

Weiditz' Aufmerksamkeit galt bei seinem Aufenthalt in Spanien auch den Moriskos, zum Christentum konvertierten Muslimen, die nach dem Fall des Kalifats von Cordoba 1492 weiterhin mit Duldung Kaiser Karls V. in Spanien leben durften. Weiditz beschrieb die Moriskenfrauen in ihren für westeuropäische Blicke ungewohnten Pluderhosen zusammen mit Kind oder beim Kehren des Hauses und illustrierte die in Europa bekannten Moriskentänze.<sup>10</sup> Die Illustrationen zeugen von Neugier, Staunen und ethnografischem Interesse. In späteren Werken wurden Weiditz' Indianer- und Moriskenmotive von Sigmundt Heldt (1560–80), Hans Weigel (1577, Kat. 95) und Bartolomeo Grassi (1585) übernommen, aber transformiert nach den Regeln eines aus christlich-europäischer Perspektive kulturell wertenden Blickregimes: Die Moriskofrau zeigt sich mit voll entblößter Brust. Die Tatarenfrauen stellen mit gelüfteter Kleidung ihre Oberschenkel zur Schau. Je mehr die Grenzen sich nach Asien und Afrika verschieben, umso kriegerischer wird das Auftreten der dortigen männlichen Bewohner und umso mehr fällt der Anteil unbedeckter weiblicher und männlicher Körper ins Auge.<sup>11</sup> Diese Veränderungen deuten darauf hin, dass sich die Wissensdiskurse wandeln und hin zu verschärften kulturellen Stereotypisierungen, Bewertungen und Abgrenzungen verlagern.

Braun und Hogenberg wiederum griffen in ihren Stadtansichten auf die Trachtenbücher zurück, wenn sie die dortigen Personen positionierten. Als rhetorisches Stilmittel steht ihre ornamentale Gestaltung zwar noch in der Tradition der Emblemkunst, entwickelte jedoch eine eigene und davon unabhängige Bedeutung. Die Trachtenfiguren wurden eingesetzt als Zeichen für Urbanität, indem sie Haltung und „posture“ vermitteln, sowie zur Veranschaulichung und didaktischen Unterstützung der Aussagen, die unter anderem wegen der Konkurrenz auf dem Buchmarkt von Vorteil waren.<sup>12</sup> Gleichzeitig demonstrieren sie die enge Verknüpfung der Kleidungskulturen mit der jeweiligen Stadtlandschaft und tragen als Bestandteil von Karten zu Raumvorstellungen und -konstruktionen bei. Das Genre der Trachtenbücher insgesamt vermittelte und produzierte kulturelle Raumordnungen, die auf geografische Räume verweisen. Die Orientierung an der menschlichen Figur, ihren Maßen und ihrer äußeren Gestaltung durch die Kleidung ließen eine andere Art der Raumauffassung entstehen, als die Kartenwerke sie vermitteln konnten. Diese Besonderheit verdankt sich dem Strukturierungseffekt der Kleidung: Sie instruiert über Posen, Gesten und Geschmack der urbanen Eliten, benennt ihre sozialen Hierarchien, und informiert über kulturelle Verschiedenheit, wie sie am vestimentären Habitus wahrnehmbar wird.



## Die Trachtenbücher

In dem relativ kurzen Zeitraum von rund 40 Jahren erschienen 12 Trachtenbücher in zeitlich unterschiedlichen Intervallen. Verlegt wurden sie in verschiedenen europäischen Städten mit jeweils eigenen Illustratoren und Verfassern und variierenden Wissensbeständen. Sie beziehen sich auf unterschiedliche geografische Räume, Städte und Nationen, stellen deren vielfältige Kleidungsformen dar und bilden eigene bildliche Diskurse aus. Mit Ausnahme des „Recueil“ von François Desprez<sup>13</sup>, der sich am Vorbild des französischen Hofes orientierte, manifestierten sie die neue modische Macht der Städte. Die oft mehrfachen Auflagen der Bücher bezeugen das starke zeitgenössische Interesse.

François Desprez' „Recueil de la diversité“ von 1562 führte regionale Kleidung aus europäischen und afrikanisch-asiatischen Ländern vor. Er zielte auf eine zum Teil satirische Kritik an adliger Hoffart und Kleiderluxus ab, insbesondere beim katholischen Klerus.<sup>14</sup> Ferdinando Bertellis 1563 in Venedig erschienenes Werk „Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus“<sup>15</sup> verwies mit seinen Illustrationen auf große politisch-geografische Einheiten wie Hungaria, Germania, Gallia, Hispania, Helvetica, Dalmatica, die Türkei, Babylonien und Afrika. Gelegentlich erfolgten Differenzierungen nach Stand und Lebensalter. In dem Versuch, Text und Bild integrativ zu gestalten, waren sich Desprez und Bertelli ähnlich, jedoch ihr Anliegen scheint sehr verschieden. Bertelli kartografierte mit seinen detailliert illustrierten Kleidungsstilen, Accessoires und Schmuck die ihm bekannte Welt. Es ist jedoch anzunehmen, dass Bertelli anders als Weiditz kaum so weite Reisen unternommen hat. Entscheidend war für ihn zu erzählen, was er zu wissen und zu kennen glaubte.

In vergleichbarer Weise, aber stilistisch verändert verfuhr Abraham de Bruyn 1577 in seinem Werk „Omnium Poene Gentium Imagines...“<sup>16</sup> Er ging allerdings gründlicher auf einige Länder ein und legte die ständische Hierarchie differenzierter an. Bartolomeo Grassis „Dei veri ritratti degl' habiti di tutte le parti del mondo“, das 1585 in Rom erschien<sup>17</sup>, intensiviert den Blick auf ständische Gruppen. Selbst Zeichner seiner Trachtendarstellungen, betonte er die Gestik der Hände, die Pose und die Haltung als wesentliche Bestandteile der visuellen Kommunikation von Mode.

In der differenzierten Wahrnehmung der eigenen Kleidungskultur übten sich die im deutschsprachigen Raum bekannten Trachtenbücher von Hans Weigel (1577) und Jost Amman (1586), die anhand von Kleidung und Pose die soziale Hierarchisierung beschrieben. Dabei scheinen sich allmählich beliebte Bildmotive herausgebildet zu haben, wie die Braut, die Magd, die Bürgersfrau oder die Landfrau, die besonders häufig kopiert oder übernommen wurden.

Das zeitlich späteste, ab 1590 in mehreren Auflagen publizierte Werk des Venezianers Cesare Vecellio „De gli Habiti antichi...“<sup>18</sup> stellt nicht nur das umfangreichste Trachtenbuch mit einer beeindruckenden Vielfalt an Kostümen der verschiedenen Regionen, europäischer Länder und Kontinente dar, sondern trägt bereits Züge eines Modejournals. Der hohe Anteil der Repräsentationen osmanischer Kleidungskultur begründete sich nicht nur mit der engen Beziehung Venedigs zum osmanischen Reich, sondern auch mit dem Interesse und der Aufmerksamkeit der Europäer für die vielfältigen Ränge innerhalb der osmanischen Gesellschaft, die darin der europäischen vergleichbar scheint.<sup>19</sup> Entsprechend häufig werden bei Vecellio osmanische Würdenträger mit ihren für die Europäer



2 Cesare Vecellio: Habiti antichi e moderni di tutto il mondo ..., 2. Ausgabe, Venedig 1598, Holzschnitt S. 362: „Turco di grado in casa“.

merkwürdigen Kopfbedeckungen, den Turbanen, erwähnt (Abb. 2).<sup>20</sup>

Bei allen Büchern steht nicht nur das was getragen wird im Vordergrund, sondern im gleichen Maße das Wie. In ihrer Konzentration auf westeuropäische Städte, europäische Länder und Regionen bekunden sich zugleich Interesse wie Herkunft der Verfasser, die ausgehend von ihrem eigenen geografischen Standort jeweils unterschiedliche Kartografien der Kostüme anlegten. Dabei wurden zunehmend klare vestimentäre Grenzen gezogen. So wurden die nicht-europäischen Anderen immer häufiger in kriegerischer Montur und mit teilweise unbedeckten Körpern gezeigt. Auch antike Vorstellungen wurden bemüht.

Insgesamt ist zwar die eurozentrische Sicht der damaligen Ethnografie unbestritten, aber sie zielte nicht einseitig auf die Stärkung des Eigenen, sondern war ebenso Mittel zum Zweck, das Eigene kritisch zu betrachten oder versteckte Kritik an gesellschaftlichen Zuständen zum Ausdruck zu bringen.<sup>21</sup> In diesem Prozess zeichneten sich erste kulturelle europäische Identifikationsmuster von zeitlicher Stabilität ab: Nacktheit, lange Haare, Schmuck/Waffen, Körperposen waren die Merkmale, um eine kulturelle Hierarchie zwischen den Europäern und den Anderen aufzubauen. Die Trachtenbücher entwickelten sich zu öffentli-

chen Auftrittsräumen, in denen westlich-europäischen Körperlichkeits- und ästhetische Kleidungsregeln zum ersten Mal explizit formuliert wurden. In ihren kulturellen Vergleichen und Bewertungen spiegelten sie die politisch-gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die sich zwischen – vor allem dem westlichen – Europa und dem nicht-europäischen kulturell Anderen abzuzeichnen begannen.<sup>22</sup>

## Nationale Stile?

Gewinnt in diesem Kontext der Begriff der Nation, des nationalen Stils inhaltliche Konturen? Von den „Costumes des nations“ sprechen die Bücher, und auch sonst wird auffällig oft die Bezeichnung nationaler Mode bemüht. Die Kleidungsinventare von Elizabeth I. lassen eine Vielzahl nationaler Stile erkennen, darunter spanische, französische, holländische, italienische und polnische Moden.<sup>23</sup> Dies lässt sich entweder mit diplomatischen Absichten

erklären<sup>24</sup> oder, wie bei Kaiser Rudolf II. mit dem modischen Gefallen an der spanischen Hofmode, die er in jungen Jahren während seines Aufenthaltes am spanischen Hof 1562 bis 1571 erlebt hatte.<sup>25</sup> Patriotisches Interesse erkennt Ulinka Rublack in Hans Weigels Trachtenbuch von 1577, der ein bürgerliches Anstandsideal artikuliere.<sup>26</sup>

Nationale Abgrenzungen durchzogen die Modediskurse seit dem Hochmittelalter, wie etwa die Ablehnung der französischen Moden und ihres übertriebenen Luxus. In der Frühen Neuzeit gewann diese Grenzziehung im Kontext des globalen Handels eine wirtschaftliche Bedeutung, versehen mit kulturellen Konnotationen und Werten, bei dem sich erste Vorstellungen eines „nationalen Eigenen“ entwickelten. Dabei ging es wie im Falle Englands um die Sicherung des Wollmonopols, das man durch französische Importe von Seiden und Samtstoffen gefährdet sah. Zur Begründung wurden nicht nur wirtschaftliche, sondern auch moralisch-wertende Argumente bemüht.<sup>27</sup> Ohne Zweifel besaß der Begriff Nation identitäre Merkmale, ohne dass man jedoch hier auf seinen modernen Sinn schließen darf. Vielmehr bewahrte er seinen ursprünglichen Sinn als „biologische Herkunftsbezeichnung“. Keinesfalls ist er im modernen Verständnis als auf einer kollektiven Willensbildung beruhende politisch-gesellschaftliche Zugehörigkeit zu verstehen. Allerdings prägte sich allmählich, vermittelt durch die spätmittelalterlichen Rechtsgelehrten, eine Vorstellung von der deutschen Nation als einem geistigen Raum aus, der rechtlich wie politisch institutionell zu füllen war.<sup>28</sup> Abgeleitet vom lateinischen *natus* (*nasci*) wurde „*Natio*“ als Begriff Ende des 14. Jahrhunderts aus der französischen Sprache ins Deutsche übernommen.<sup>29</sup> Wenn der Augsburger Buchhalter der Fugger, Matthäus Schwarz, sein Genueser Barett oder die spanische Kappe erwähnte,<sup>30</sup> so spielte dies auf die real-materielle oder stilistische Herkunft an. Insgesamt trugen die zahlreichen geografischen Verweise in der Mode dazu bei, das Subjekt innerhalb eines imaginären geografischen Netzwerkes zu positionieren. Die Ferne wurde in diesem Zusammenhang zum Zeichen der Distinktion. Es vermittelte die Aura des Exotischen, des Wissens von der Ferne und der ökonomischen Macht.

## Trachtenbücher als neue Wissensmedien

Den Verfassern der Trachtenbücher scheint es unwichtig gewesen zu sein, ob sie die richtige Kleidung am richtigen Ort angaben. Man kopierte von älteren Vorbildern – viele Abbildungen gehen auf den venezianischen Kupferstecher Enea Vico zurück – oder anderer (Reise-)Literatur, übernahm oder veränderte, je nach Bedarf, oft ohne Beachtung geografischer Zuschreibungen. Die frühere Forschung hat daher auf wissenschaftliche Unzulänglichkeit bei den Verfassern und Verlegern geschlossen und zu Recht den Wert der Darstellungen als modegeschichtliche Quelle in Frage gestellt.<sup>31</sup> Eine moderne Sicht auf die Trachtenbücher hat jedoch ihre spezifische Wissenshermeneutik herausgearbeitet. Denn ähnlich wie die traditionellen Ethnografen der Zeit suchten auch die Verfasser der frühneuzeitlichen Trachtenbücher einen Weg, dem Lesepublikum modische wie auch ethnologische Sachverhalte anschaulich und unterhaltend zu vermitteln.<sup>32</sup> Ein neuer Weg äußerte sich in den neuen Bildformaten, die durch die Konzentration auf die Kostümfiguren mit der Tradition der gefüllten Bildflächen spätmittelalterlicher Handschriften brachen und so den



Betrachter zu einer bisher ungewohnten Empirie des genauen Sehens verpflichtet.<sup>33</sup> Die Verschriftlichung des Wissens erfüllte hier, anders als bei den spätmittelalterlichen Reisebeschreibungen, eine konkrete instrumentelle Aufgabe.<sup>34</sup>

Die auf den ersten Blick ungeordnete, ja konfuse Anordnung der Bilder resultiert aus der Logik der visuellen Wirkungskraft, wenn etwa wie beim ersten Trachtenbuch des „Recueil“ die Anordnung in einer klimatisch konzipierten Reihenfolge geschah. So schob sich zwischen die Kleidung des Provenzalen in der heißen Zone und des Schotten der polnische Kostümträger als Vertreter des kalten Klimas. Eine genderspezifische Wahrnehmung schlug sich dagegen in den für Mann und Frau präzise getrennten Kleidungsregeln nieder sowie durch die Abgrenzung von einer nicht-europäischen Weiblichkeit. Einer zeitspezifischen Logik folgte die geografische Systematik, die ausgehend vom subjektiven Ort der jeweiligen Verfasser mit der Darstellung des persönlich Vertrauten einsetzt. Entsprechend fein oder grob gerieten die geografisch nah beziehungsweise fern liegenden Kostümbeschreibungen.<sup>35</sup>

## Die Leserschaft

Die Rezeption der Trachtenbücher bleibt weitgehend im Dunkeln. Einzelne Spuren führen in verschiedene Richtungen und lassen unterschiedliche Motivationen vermuten. Dafür sprechen die verstreuten und vereinzelt Belege, wenn Motive aus Trachtenbüchern isoliert in anderen Werken auftauchten oder einen gestickten Tischteppich schmückten. Ihre ästhetisch-stilistische Ähnlichkeit mit Spielkarten oder die gelegentliche Bezugnahme von zeitgenössischen Theaterstücken auf die Trachtenbücher lassen vermuten, dass das Theater möglicherweise die Vorlagen für Kostüme benutzte oder die Bücher auch für Kostüm- und Maskenbälle eine Inspirationsquelle bereitstellten.<sup>36</sup> Die in der Forschung geäußerte Vermutung, dass die Trachtenbücher wegen ihres spezifischen Bild- und Buchformats Ähnlichkeit mit imaginären Sammlungen und Kuriositätenkabinetten aufwiesen<sup>37</sup> – ersichtlich vor allem bei Vecellio –, wird gestützt durch die „Fremdländische Kostümsammlung“ des Nürnberger Patriziers Christoph Kress, die nicht allein „indianische und mörische“ Kleidungsstücke enthielt, sondern ebenfalls Trachtenbücher, so „ein illuminiert Kunstbuch mit allerley frembten trachten Inn folio...“<sup>38</sup>

Einige Autoren suchten die Leserschaft vor allem im textilwirtschaftlichen, möglicherweise hugenottischen Umfeld wie beispielsweise in Lyon.<sup>39</sup> Diese Annahme legt auch die Tatsache nahe, dass das erste Trachtenbuch „Recueil de la diversité des habits...“ 1562 einen protestantischen Verleger fand.<sup>40</sup> Auf wirtschaftliche Absichten lässt überdies die Aufforderung an Seeleute schließen, während ihrer Reisen genaue Darstellungen von Kleidern der besuchten Gegenden und Völker anzufertigen.<sup>41</sup>

Die Mode als „Transferobjekt“ hat entscheidend die kulturelle wie ethnografische Wissenszirkulation gefördert. Von nachhaltiger Wirkung erscheint vor allem, dass die Trachtenbücher durch eine frühe Standardisierung von Modestilen einen ersten gemeinsamen europäischen Kommunikationsraum geschaffen und so allmählich zur Herausbildung einer europäischen Mode beigetragen haben.<sup>42</sup>

- 1 Osterhammel/Petterson 2003, S. 39.
- 2 Denny 2007, S. 183. Der Katalog weist dazu auf bemerkenswerte Züge der frühneuzeitlichen „Globalisierung“ hin, wie die preiswerten Plagiate „orientalischer Artefakte“, der Rückimport billiger Baumwolle nach Ägypten, die zum dortigen Preisverfall führten usw. – Das mamelukische Königreich erstreckte sich im Zeitraum zwischen 1215 und 1517 am östlichen Mittelmeer von Syrien bis Ägypten. Vgl. Howard 2007. – Vgl. Münkler 2000, S. 52 – 53. – Genua allerdings blieb führend im Seidenhandel.
- 3 Rublack 2010. Rublacks Untersuchung umfasst sämtliche im Folgenden erwähnten Bildmedien der Renaissance. – Für eine akribische vestimentäre Untersuchung der Stadt Nürnberg auf Basis von Inventaren und anderen Quellen siehe Zander-Seidel 1990. – Vgl. zur Renaissance allgemein Jones/Stallybrass 2000.
- 4 Die meisten der hier zitierten Bücher stammen aus dem Bestand der Lipperheideschen Kostümbibliothek (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek). Nähere Angaben in Doege 1903.
- 5 Vgl. allgemein zu den Trachtenbüchern: Rublack 2010. – Blanc 1995, S. 228. – Vgl. zur älteren Forschung Doege 1903. – Vgl. ebenso Walther 1963.
- 6 Die Trachtenbücher schöpfen zwar Informationen aus dem zeitgleichen Genre der Reisebeschreibungen, wählen jedoch grundsätzlich eine andere Beschreibungsform und setzen andere inhaltliche Schwerpunkte.
- 7 Zu den Geschlechterbüchern vgl. z.B. Walther 1968. – Bock 2001. – Vgl. zu den Schwarzschen Trachtenbüchern Fink 1963.
- 8 Zuden illustrierten Handschriften zählt Heldt [1560 – 80], Kostümbibliothek Lipperheide, im Folgenden für die weiteren Bücher des Bestandes abgekürzt mit Lipp, Lipp Aa2.
- 9 Hampe 1927. – Trachtenbuch 1994. – Die Biografie von Weiditz liegt weitgehend im Dunkeln. Hampes Recherchen zufolge hat er im Umfeld von Augsburg gearbeitet und war mit dem dortigen Illustrator Narziß Renner befreundet, der wiederum maßgeblich an dem Schwarzschen Kleiderbuch mitgewirkt hat. Augsburg wie Nürnberg galten zu dieser Zeit als Hochburgen des Buchdrucks und der Bildkunst, von daher ist nachvollziehbar, dass sich Weiditz in diesem Umfeld aufhielt und dort Anregungen für seine Arbeit erhielt. Vgl. zu Weiditz' Bedeutung Mentges 2004. – Mentges 2007.
- 10 Conrad 2005, S. 95 – 101.
- 11 Siehe Heldt [1560 – 80], Lipp Aa2. – Grassi 1585, Lipp Aa27.
- 12 Vgl. zu den Kartenwerken Grimes 2002. – Paresys 2008.
- 13 Desprez 1562, Lipp Aa5.
- 14 Zu dieser Vermutung vgl. Paresys 2006. – Vgl. zur Kritik an der eigenen Gesellschaft Pellegrin 1987, S. 530.
- 15 Lipp Aa22.
- 16 Lipp Aa15.
- 17 Lipp Aa27.
- 18 Lipp Aa33, hier benutzte Ausgabe von 1595.
- 19 Faksimile in englischer Sprache: Rosenthal/Jones 2008.
- 20 Zu Vecellio vgl. Paulicelli 2008. – Zur osmanischen Kleidung El-Tamgrouti 1929, S. 61, zit. nach: Faroqhi 2006, S. 96. – Vgl. Kurtulus 2008, S. 192.
- 21 Vgl. dazu Paresys 2006, S. 48: Kritik z.B. von François Desprez richtet sich gegen Adel (Höfling) und gegen die Kirche. – Vgl. dazu auch Pellegrin 1987. Pellegrin betont gerade in Bezug zur vestimentären Ausstattung die Differenziertheit des Blicks. – Vgl. auch Mahlke 2003, S. 105. Das Spiel mit dem Eigenen und dem Fremden wird zu „ernster Gesellschaftskritik“ im Zeichen des Calvinismus.
- 22 Mentges 2013.
- 23 In vielen Fällen bleibt jedoch das nationale Kostümelement nicht genau identifizierbar. Es scheint ein Spiel mit Benennungen zu sein ähnlich dem der Bezeichnungspolitik der Trachtenbücher. Vgl. zu „nationhood“ Rublack 2010, S. 125 – 176.
- 24 Arnold 1988, S. 113 – 139, S. 123.
- 25 Vgl. Paresys/Coquery 2011, S. 16.
- 26 Vgl. Rublack 2010, S. 161.
- 27 Hentschel 2004, S. 52. – Vgl. Hentschel 2008, S. 76, 119.
- 28 Vgl. Langewiesche 2008, S. 28.
- 29 Nation wurde von Simon Rot 1571 definiert als „ein Volk, das in einem Land geboren ist“. In: Kluge 1963, S. 504, zit. nach Zillesen 1970, S. 15.
- 30 Schwarzsches Trachtenbuch, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Bild Nr. 25: „Junius 1516 disergestalt zu Mailand, aber zu Venedig getragen... Dises klaid pracht ich gen Augsburg, und gmacht worden 28.4.1516“, spanische Kappe (Umhang), Genueser Baret, Blick auf Lagune von Venedig.
- 31 Vgl. Doege 1903, S. 429 – 444. Vgl. Walther 1963.
- 32 Vgl. allgemein dazu Hodgen 1971, S. 162 – 207. – Vgl. Pellegrin 1984. Eine ähnliche Auffassung (la cohérence sans genre) vertritt auch Blanc 1995, S. 224 – 226.
- 33 Vgl. Mentges 2004, S. 19 – 36, hier für die Handschrift von Weiditz, die als Teil des Quellenkorpus betrachtet werden sollte, wenngleich nur als Handschrift bekannt; vgl. Hampe 1927; als Faksimile in Spanien veröffentlicht: Códice 2001.
- 34 In diesem Sinne zu den mittelalterlichen Handschriften der Missionare vgl. Münkler 2000, S. 62.
- 35 Vgl. Mentges 2004, S. 30.
- 36 Zu Kartenspielen vgl. Blanc 1995, S. 237. – Zum Theater Nevinson 1952, S. 204. Dies bezieht sich auf Ben Johnsons „Cynthia's Revels“ von 1600, das erstmals um 1600 im „Blackfriars Theatre“ in London aufgeführt wurde.
- 37 Vgl. Paulicelli 2008, S. 30. Cesare Vecellio hat seine Bücher als Palastrum konzipiert. Vgl. Pellegrin 1987, S. 529, und Defert 1987, S. 535 – 536.
- 38 Für diesen wichtigen Hinweis und für die Überlassung ihres Manuskriptes danke ich Jutta Zander-Seidel, die diese Sammlung auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Waffen- und Kostümkunde 1992 in München vorgestellt hat.
- 39 Tuffal 1951.
- 40 Der Verleger Richard Breton hat offenbar mit den Protestanten sympathisiert. Vgl. Paresys 2006, S. 27.
- 41 Nevinson 1952, S. 202.
- 42 Nevinson 1952.



71

## Die Halskrause

### 71 · Mehrlagige Halskrause

Um 1600

Leinen, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Nadelspitze, Metallhaken und -öse; im Kragensteg in Weiß eingestickte Initialen „HV“, Dm. 54 cm

GNM, T 833, erworben 1893 im Münchner Kunsthandel (Julius Böhler)

Nur wenige Sachzeugnisse ergänzen die hauptsächlich in Bild und Wort dokumentierte Mode der Halskragen und liefern wichtige Einblicke in Aufbau und Materialität – auch wenn die meisten Krägen in den Museen gewaschen wurden und damit originale Stärken und Formgebungen eingebüßt haben. Diese Halskrause ist aus einem

18,5 m langen und 18 cm breiten Streifen gefertigt, für den 19 Webbreiten des feinen, locker gewebten Leinens zusammengesetzt wurden. Dicht gereiht und in mehreren Lagen übereinander geführt, wird er bei einer Halsweite von 54 cm durch einen hohen Leinensteg fixiert. Beim Tragen wurde der Steg nach innen geklappt und oben mit Haken und Öse geschlossen, so dass er bis auf die schmale, mit einer Spitzenborte besetzte Oberkante unter der Kleidung verschwand. Darstellungen zufolge wurden die Halskragen wahlweise vorne oder hinten geschlossen. Sollten die Enden unsichtbar bleiben, hielten Stecknadeln sie zusammen.

Mit dem Aufkommen der Halskragen um 1580 ging die Trennung von Hemd und Kragen einher. Nur als eigenständiges Kostümelement konnte letzterer seine voluminöse Form annehmen. Auch die hochspezialisierte Pflege der Krägen, die zur perfekten



Erscheinung notwendig war, wurde dadurch erst möglich. Frühzeitig setzte die Kritik an der neuen Mode ein. 1583 bezeichnete der englische Moralist Philip Stubbes in seinem Werk „Anatomy of Abuses“ die jüngst aufgetretenen mehrlagigen Krägen als Teufelswerk. Im gleichen Jahr tadelte die Nürnberger Kleiderordnung die neuen „übergrossen hohen und breiten Krösen an den hemme-





72

tern“, die „vil mehr ein ubelstand denn ein zierd ist“. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hatten liegende Krägen die Halskrausen weitgehend abgelöst; der Nürnberger Rat erließ letztmals 1657 Vorschriften zur Breite der Spitzenbesätze und zum Materialwert der „Krösen“.

JZS

Lit.: Arnold/Tiramani/Levey 2008, S. 30, 81, Nr. 22. – *Policeyordnung 1583, S. B 1r. – Kleiderordnung 1657, S. B IIIr. – Weiterführend: Zander-Seidel 1990, S. 153 – 156, 202 – 206. – Tiramani 2012.*

## 72 · Einlagige Halskrause

Um 1600

Leinen, weiß, Leinwandbindung, gestärkt, Metallhaken und -öse; im Kragensteg in Weiß eingestickt „K“, Dm. 49,5 cm  
GNM, T 2061, ohne Angabe zum Erwerb, wohl Ende 19. Jh.

Für den Kragen wurde ein etwa 7,76 m langer Leinenstreifen in tiefe Falten gelegt, deren Querschnitt eine „8“ beschreibt. Wie bei Kat. 71 ist auch bei dieser sehr steifen Halskrause davon auszugehen, dass die Stärke nach einer Wäsche im Museum erneuert wurde. Der Kragensteg, der die Krause auf eine Halsweite von 44,5 cm einhält, ist deutlich schmaler als bei dem mehrlagigen Kragen. Den Verschluss bilden Haken und Öse.

Grundsätzlich lassen Form und Aufbau der Halskrausen nur bedingt Schlüsse auf die Datierung zu. Bildnisse, speziell nieder-

ländische Gruppenporträts in der Art von Schützen- und Gesellschaftsstücken, zeigen überwiegend ein Nebeneinander ein- und mehrlagiger, gesteifter und weich fallender Krägen. Hinzu kommt die häufig unsichere Datierung der Gemälde selbst. Bei den Realien schränken die bereits genannten Manipulationen durch späteres Waschen und Stärken die Aussagekraft ein. Ein weiterer Faktor, der exakte Bestimmungen erschwert, ist das Fortleben der Halskrause in zahlreichen Amtstrachten bis ins 19. Jahrhundert, deren eine oder andere in den Gründerjahren der Museen ebenso den Weg in die Sammlungen gefunden haben mag.

JZS

Lit.: Arnold/Tiramani/Levey 2008, S. 28, 79, Nr. 18 (mit falscher Inv.Nr.). – Weiterführend: Zander-Seidel 1990, S. 153 – 156, 202 – 206. – Tiramani 2012.

**Ware Conterfeyhung eines abscheulichen Alland Fisches/wel-**  
 cher im Land zu Holstein bey Gottsdorff mit einem Angel von einem Fischer ist gefangen worden / den  
 2. Februarij dieses 99. Jars / vnd ist dem Thumdechen zu Lübeck Doctor Besinger zugeschickt worden.



**E**s weiß leider ein jeder Christen Mensch / wie vbel  
 es zu dieser zeit allenthalben in der Welt siehet / vnd immer  
 dar von tag zu tag ärger wirdt / Dann alle Sünden schand  
 vnd Laster nemen über hand / vnd werden ohne scheuch getrie  
 ben / das wir vns frelich ober Gottes langmütigkeit verwun  
 dern müssen / wie er doch so lang der Welt bosheit könne vnd  
 möge zusehen / Aber mit allem hält er die Straff auff / sondern er  
 warnet vns auch beydes mit seinem Wort / vnd mancherley  
 seltsamen schrecklichen Wunderzeichen / die vns seinen ernstli  
 chen Zorn verkündigen / vnd seiner schrecklichen Straff Vorbo  
 ten sein. Denn es geschehen vil vnd mancherley grosse Wan  
 derzeichen am Himmel / desgleichen auff Erden vnd im Wasser /  
 vnd vil heuffiger dann jemals zuvor. Was haben wir nur in  
 wenig Jaren her / für mancherley Mißgeburt vnd schreckliche  
 Monstra an Menschen vnd Viehe erfahren? So hat vns auch  
 das Meer vnd andere Wasser argenliche Wunderthier geben /  
 Wie auß obgesetzter Figur eines abscheulichen Alland Fisches  
 zusehen ist / welcher mit einem Angel von einm Fischer ist gefan  
 gen worden / den 2. Februarij dieses 99. Jars / im Land zu Hol  
 stein bey Gottsdorff mit weit von der Vestung oder Schloß / in  
 der restier Elit genant / da der Herzog Hoff hielt / welcher Fisch  
 dem Thumdechen zu Lübeck Herrn Doctor Besinger / Fürsitz  
 lichen Holsteinischen Rath von Gottsdorff zugeschickt ist worden.  
 Was Gott damit wölle anzeigen / ist leichtlich abzunehmen /  
 das er vns nemlich mit der Nuten dreire / er wölle / wie im 90.  
 Psalm siehet / vnser Sünde mit der Nuten heimsuchen / vnd vn  
 sere missehat mit plagen. Gardannus schreibt / das im Jar 1574.  
 zu Genua am Vfer ein Haupt von einem Fisch sey gefunden

worden / welcher Balena genennet wird / in solcher groß / das  
 er von dem innersten Rachen / bis fornen an das Maul 18. schrit  
 lang gewest / welches zuvor vnerhört / vnd hoch zuverwundern  
 ist / wie es von dem Leib kommen / vnd eben an disen ort mus ge  
 bracht worden sein / aber ober ein Jar hernach hat sich das Por  
 tentum selbst außgelegt / denn es hat die Türckische Meerfart  
 bedeutet / in welcher das grosse Haupt der Türck die Insel Cys  
 nam erobert vnd geblünder hat.

Derowegen anders nichts zuvermuten / denn das Gott  
 durch disen Fisch / der in solcher gestalt vnd farb gefangen wer  
 den ist / vns seinen gerechten Zorn vnd straff vber vnser sünd /  
 sonderlich vber die vnmesliche Hoffart / so mit Kleidungen / vnd  
 den grossen wüsten / tollen Krösen getrieben wirdt / wölle an  
 kündigen.

Nöden derowegen dise sonderlich / so mit grossen vnzim  
 lichen schendlichen Krösen sich mehr verstellen denn zieren / mit  
 allein Mäns / sonder auch Weibs personen / solches für kein  
 gespött halten / sonder sich dadurch von irer Thorheit zu wend  
 den bewegen lassen / damit Gott / seinen gerechten zorn vnd  
 grimme / vber das Menschliche geschlecht eigentlich beschlos  
 sen / nicht außgisse? Sondern durch rechtschaffene Bus nach  
 dem exempel der bußfertigen Niniviter wider zur gnad vnd gü  
 te gegen vns bewegt werden möge. Derselbige getreue vnd  
 barmherzige Gott / erleuchte vns mit seinem heiligen Geist /  
 das wir durch ware erkenntnuß / reu vnd leyden / den wir heft  
 tig erzürnet haben / in die Nuten fallen / vnd selches vnd der  
 gleichen Spectacul / vns eine starke Warnung vmb vnser  
 Heils vnd Seligkeit willen sein lassen / Amen.

Gedruckt zu Nürnberg / durch Matthes Rauch Brieffmaler /  
 wohnhaft in der neuen Gassen.



73 · „Ware Conterfeyhung eines abscheulichen Aland Fisches/ welcher im Land zu Holstein bey Gotttdorff/mit einem Angel von einem Fischer ist gefangen worden/den 2. Februar dises 99. Jars ...“

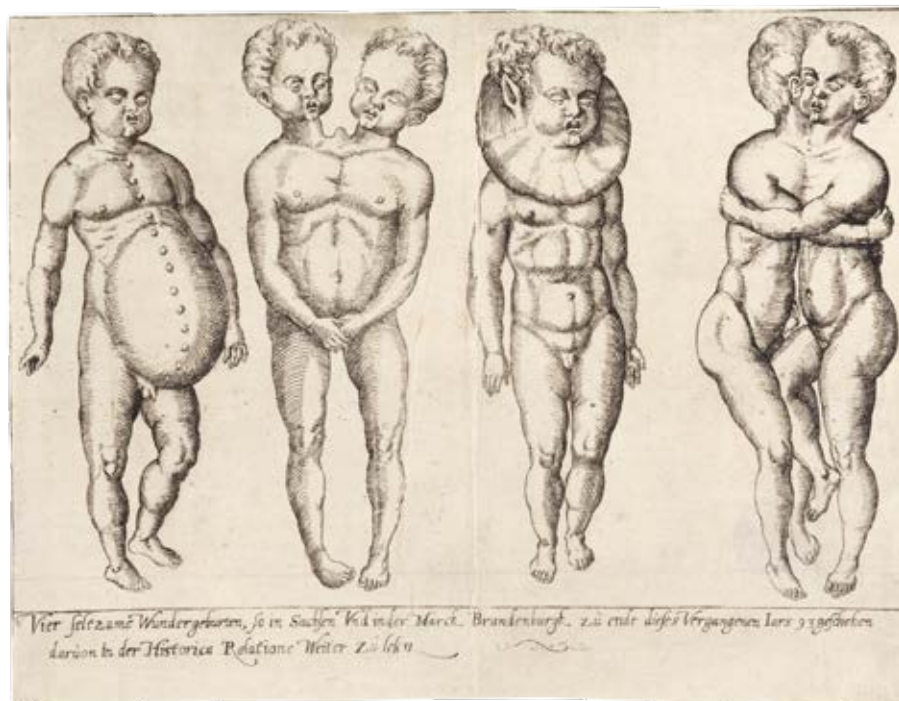
Flugblatt, Druck Nürnberg:  
Matthias Rauch, wohl 1599  
Holzschnitt, koloriert, Typendruck,  
Blatt: H. 39,4 cm, B. 31,2 cm  
GNM, HB 793, Kapsel 1284

Der sorgfältig kolorierte Einblattdruck gehört in die große Gruppe der frühneuzeitlichen Prodigien- oder Wunderzeichenliteratur, deren wichtigstes Medium das illustrierte Flugblatt war. Die dort vorgestellten übernatürlichen und abnormen Ereignisse galten als Zeichen göttlicher Mahnung an die sündige Menschheit. Das Themenspektrum umfasste auch aktuelle Kleidermoden, die traditionell mit der Todsünde der Hofart konnotiert wurden. Der Bildbericht über den Fang eines „abscheulichen Aland Fisches“ wendet sich speziell gegen die „un-

meßliche Hoffart/so mit kleidungen/und den grossen wüsten/tollen Krösen getrieben wirdt.“ Entsprechend ist dem wohl nicht zufällig bei „Gotttdorf“ und „nit weit von der Vestung oder Schloß ... da der Hertzog Hoff helt“ gefangenen Fisch eine Halskrause als Missbildung angewachsen. Der aus dem Fischrücken ragende Arm mit einer Rute in der Hand ist Zeichen, dass Gott „mit der Ruten drohe“.

Eine Voraussetzung für die erhoffte Wirksamkeit solcher Berichte war deren Aktualität. Man wird daher das „99. Jar“, in welches das Wunderzeichen gelegt wurde, als Erscheinungsjahr des undatierten, von dem Nürnberg Briefmaler und Drucker Matthias Rauch gedruckten Flugblatts annehmen dürfen. Ein weiterer datierter Druck, dessen Darstellung einen Fisch mit denselben Merkmalen in einer gröberen Ausführung zeigt, war 1599 in Lübeck erschienen. JZS

Lit.: Harms 1987, S. 408–409 (mit Abb. des Lübecker Drucks und weiterer Lit.). – Wolter 2002, S. 153–155, Abb. 154. – Zu Matthias Rauch: Grieb 2007, S. 1198.



74 · „Vier seltzame Wundergeburten, so in Sachsen Vnd in der Mark Brandenburg zu ende dieses Vergangenen Jars 93 geschehen daruon in der Historica Relatione Weiter zu lesen“

Stecher: Philipp Uffenbach, 1593  
Radierung, Kupferstich,  
Blatt: H. 20,1 cm, B. 26,4 cm  
GNM, HB 15017, Kapsel 1283 b

Wunder- oder Missgeburten waren gängige Metaphern des frühneuzeitlichen Prodigenglaubens. Auch sie wurden mit dem Modethema verbunden, indem Flugblätter aktuelle Modeerscheinungen als körperliche Missbildungen und damit als göttliche Mahnung gegen ihren Gebrauch vor Augen stellten. Das vorliegende Blatt ist bis auf den Bildtitel ohne weiteren Text überliefert. Neben zwei siamesischen Zwillingspaaren erkennt man als zweites von rechts ein Kind, dem eine Halskrause gleichsam als Hautlappen rings um den Kopf angewachsen ist. Der gewaltige Bauch des linken Knaben, der bis zum Hals Geschwüre zeigt, die in Form und Anordnung an eine Knopfleiste erinnern, wendet sich gegen die Mode von Wämsern mit extrem ausgepolsterter Vorderpartie, dem sogenannten Gänsbauch (Kat. 39). Ein weiteres Mal erscheinen Halskrause und „Gänsbauch“ auf einem 1599 in Nürnberg gedruckten Flugblatt einer „Mißgebur/so zur Liben in Ober Laußnitz/ eines armen Hirten Weib geboren“, das ein entsprechend verunstaltetes Kind mit den Versen beschreibt: „Gar groß war sein Bauch/wie es mit den wammesern jetzt der brauch“. JZS

Lit.: Drugulin 1867, 2. Teil, S. 78, Nr. 883. – Harms 1987, S. 396. – Zur Missgeburt in Ober Laußnitz: Wolter 2002, S. 149–50, Abb. 177. – Weiterführend: Ewinkel 1995.





75

### 75 · Weibliche Wundergeburt mit Halskrause und Niederländischer Haube

Crispijn de Passe d.Ä. (?),  
Matthias Quad (Text), 1589  
Kupferstich, gravierter Text,  
Blatt: H. 21,1 cm, B. 17,5 cm  
Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg,  
F 394

Auf einem Kissen präsentiert sich dem Betrachter eine „wunderbarliche Creatur“, die „im jtz ablaufenden monat Nouembri zu Aken vf die Welt komen mit ausgeputzten lobben oder krygen (wie mans nennet) auch ufgeriebenem haer, vnd Niederländischen hauben die man vf Frantzosisch Couversie

nennet, alls von fleisch hergebracht. Zu warnung denen so in al solchen zieraet vnd pracht der welt suche[n] zugefallen.“ Der zweisprachige Text, der neben der ausführlichen Beschreibung in Deutsch eine französische Kurzfassung enthält, nennt unmissverständlich die Absicht des Flugblatts: eine sinnfällige Warnung vor der Sünde der Hoffart und ihren Folgen. Das luxuriöse Kissen mit Eckquasten und Tuchauflage, der Hinweis auf die französische Mode, der sorgfältig gefältelte Kragen und der aufwendige Kopfputz aus gekräuseltem Haar und Bogenhaube führen die Mode in einer deziert überschichtlichen Ausprägung vor Augen (Kat. 76). Damit steht das unbezeichnete Blatt zwischen dem Wunderzeichen- und

dem Alamode-Flugblatt, dessen Hauptthema die Kritik am Eindringen der französischen Mode ist. Es wird von Thomas Fusenig dem 1588 aus Antwerpen nach Aachen und Köln geflüchteten Mennoniten Crispijn de Passe zugeschrieben, als Stecher des Textes gilt Matthias Quad. JZS

Lit.: Luijten 1996, S. 150 – 151, Abb. 12. – Ausst. Kat. Halle 1998, S. 21, 31, Nr. 3. – Wolter 2002, S. 148 – 149, Abb. 176. – Fusenig 2001, S. 147 – 148, Abb. 2. – Weiterführend: Ewinkel 1995.

### 76 · Bildnis der Prinzessin Augusta von Dänemark

Niederdeutsch, um 1596  
Malerei auf Leinwand,  
H. 100,5 cm, B. 77,5 cm.  
Oben links Inschrift: „AVGVSTA  
FREVLEIN/ZV DEN(N)EMARKEN.“  
GNM, Gm 656

Das Hofporträt zeigt die dänische Prinzessin in standesgemäßer Ausstattung. In den roten Rock mit aufgesetzten Goldspitzen sind weiße Seidenärmel eingesteckt. Sie korrespondieren mit der weißen Halskrause und dem hell schimmernden Kopfputz aus Perlen, Gold und Edelsteinen. Das prächtige Kollier aus Rosettengliedern und einem Anhänger in Schiffsform ist ebenfalls aus Gold, Perlen und Edelsteinen gearbeitet, desgleichen das Armbandpaar.

In der Gegenüberstellung mit dem Flugblatt Kat. 75 macht das Porträt den unterschiedlichen, von Kontexten und Intentionen abhängigen Gebrauch der Kleidung als Bildzeichen unmittelbar augenfällig. Während Kleidung und Schmuck auf dem Prinzessinnenporträt – wie in der Realität – die Funktion von Standeszeichen zukommt, verkehrt sich deren positive Bedeutung auf dem Flugblatt ins Gegenteil: In nahezu identischer, wenngleich dem Medium entsprechend typisierter Form werden Halskrause und Kopfputz zum allgemein lesbaren Kürzel jener modischen Exzesse, gegen die es sich wendet. JZS

Lit.: Löcher 1997, S. 338 – 339 (mit älterer Lit.).





## 77 · „Der Kragensetzer“

Matthias Quad, Verlag:  
Johann Bussemacher, Köln, 1589  
Kupferstich,  
Blatt: H. 20,9 cm, B. 25,5 cm  
GNM, HB 2770, Kapsel 1277

Bilder, die zeitmodische Erscheinungen mit dem Teufel in Verbindung bringen und diesen somit als deren eigentlichen Urheber benennen, sind seit dem Mittelalter geläufig. Saßen Teufel damals auf der langen Schleppe einer höfischen Dame oder lugten aus den tiefen Armausschnitten ihres Rockes, eroberten sie im ausgehenden 16. Jahrhundert unter anderem die Ateliers zur Herstellung und Pflege der Halskrausen. Einem immer ähnlichen Grundschema folgend, wer-

den Frauen und Männer dort von Teufeln bedient, was sie in ihrer eitlen Verblendung freilich nicht wahrnehmen.

Der „Kragensetzer“ bringt die gestärkten Krösen mit heißen Rundenisen in Form. Vorne links sitzt ein Teufel und facht mit einem Blasebalg das Feuer in einem Rundbecken an, in dem die Eisen liegen. Das Schild am Tisch erläutert das zugleich Höllenglut assoziierende Geschehen: „Vom blasen dringt mir aus der Löwent. So gern heiz ich die eisen heis.“ Im Hintergrund formt ein weiterer Teufel Halskrausen und ein dritter, selbst mit einem der Krägen bekleidet, bemächtigt sich der Dame eines Paares, das die Werkstatt als Kunden aufgesucht hat. Die dezidiert modische Kleidung der beiden als Sinnbild der Eitelkeit unterstützt der

Spiegel am Gürtel des Teufels; das Einführen des Eisens in den Kragen der Dame besaß überdies möglicherweise eine sexuelle Komponente. Die Warnung vor Hoffart und Unkeuschheit und den damit verbundenen Appell zur Umkehr verstärken bisweilen Stundenglas und Totenkopf als Symbole der Vergänglichkeit des Menschen (Abb. 1, S. 135). JZS

Lit.: Wolter 2002, S. 106 – 108, Abb. 123. –  
Weiterführend und Blätter zum Vergleich:  
Luijten 1996, S. 144 – 147.





## 78 · Affen waschen und stärken Halskrausen

Pieter van der Borcht, um 1565  
 Radierung, Inschrift,  
 Blatt: H. 21,8 cm, B. 29 cm  
 GNM, HB 25874, Kapsel 1272

Die Grafik versetzt die Mode der Halskrausen in die Welt der Affen und konnotiert sie damit in doppelter Hinsicht negativ: Erst äffische Nachahmung machte die Krägen zur allgegenwärtigen Mode, und die Affen selbst erscheinen als Sinnbild von Eitelkeit und Begierde. Affen, die in genreartigen Szenen wie Menschen agieren, gehörten seit den 1560er Jahren zum Repertoire flämischer Künstler. Das Blatt aus einer 18-teiligen Singerie-Serie wird Pieter van der Borcht zuge-

schrieben. Am unteren Rand benennen zweizeilige Inschriften in Latein, Französisch und Niederländisch die dargestellten Tätigkeiten und verweisen zugleich auf einen internationalen Markt für derartige Werke.

Unabhängig von den Akteuren gibt die Szenerie Einblick in die Pflege der Krägen. Hinten links bringt ein Paar die verschmutzten Krägen. Sie werden gewaschen, auf der Leine getrocknet, auf dem vorderen Tisch gestärkt, erneut getrocknet und mit heißen Rundenisen in Form gebracht. Dem Stärken der Leinwand kam besondere Bedeutung zu, da es nicht nur der Formgebung diente, sondern die Krägen auch gegen Verschmutzung schützte. Gestärkt wurde vielfach mit Weizenmehl, was zusätzlich kritisiert wurde, da die Reichen so den Armen die Nahrung ent-

zögen. Besonderer Luxus war die Anreicherung der Stärke mit teurem Safran, als man in der höfischen Mode des frühen 17. Jahrhunderts gelblich gefärbte Krägen schätzte. Weißen Krägen gab eine Spur Blau, wofür man der Stärke wohl Indigo zusetzte, besondere Strahlkraft. JZS

Lit.: Jones/Stallybrass 2000, S. 59–85 (Yellow Starch) – Wolter 2002, S. 114–115, Abb. 134. – Arnold/Tiramani/Levey 2008, S. 14–15. – Schepers 2012. – Mortier 2012, S. 32. – [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3022149&partId=1&searchText=Monkeys&page=1http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection:o](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3022149&partId=1&searchText=Monkeys&page=1http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection:o) [11.3.2015].





79

### 79 · Bildnis einer jungen Frau mit Halskrause

Holländischer Maler, um 1630  
Malerei auf Eichenholz,  
H. 51,8 cm, B. 42 cm  
GNM, Gm 1582

Die gleiche Halskrause, die modekritische Bilder als Symbol der Eitelkeit und Teufelswerk interpretierten, begegnete im Porträt als positiv besetztes modisches Accessoire und Zeichen ständischer Distinktion. Als solches rückte sie der holländische Maler, den die Forschung unter anderem mit Cornelis de Vos und seinem Umfeld in Verbindung brachte, in den Mittelpunkt des Bildnisses einer jungen Frau. Trotz der bildbeherrschenden Funktion lenkt sie den Blick des Betrachters auf das Gesicht der unbekannteren Frau, die ihn freundlich zurückhaltend erwidert. Das schwarze, bestickte Wams, das unterhalb des Kragens in einem kleinen Ausschnitt sichtbar wird, zeigt ein



80

### 80 · Bildnis des Jakob I Praun

Nürnberg, Lorenz Strauch, 1617  
Malerei auf Holz, H. 60 cm, B. 49,8 cm.  
Rechts oben Familienwappen der Praun:  
in Silber schräger brauner Ast mit  
goldenen Schnittflächen und drei  
herzförmigen roten Blättern GNM,  
Gm 1539, Leihgabe der Friedrich von  
Praun'schen Familienstiftung seit 1952

Das Porträt zeigt den angesehenen Nürnberger Kaufmann und Inhaber wichtiger städtischer Ämter einer rückseitigen Aufschrift zufolge im Alter von 59 Jahren. Mit „breiter Brust“ präsentiert er sich in einem schwarzen Wams mit bortenbesetzter Knopfleiste und ebensolchen Schulterstreifen. Als exklusive Sonderanfertigung gibt sich der Seidenstoff des Oberteils zu erkennen, dessen Webmuster das heraldische Aststück der Familie aufgreift und zu sich kreuzenden Diagonalen aneinanderreicht. Beherrschendes Element von Kleidung und Porträt ist

ähnliches Muster wie die in Anlegetechnik und Knötchenstichen ausgeführten Rankenstreifen des Oberteils Kat. 48.

Die Präsenz des starr und zart zugleich anmutenden Kragens, der heutigem Empfinden nach allem, was über eine repräsentative Erscheinung hinaus ging, hinderlich zu sein schien, macht nachvollziehbar, weshalb die Halskrause – wohl erst im Nachhinein – als „Mühlsteinkragen“ bezeichnet wurde (vgl. den Beitrag von Anna C. Fridrich). Dass die gewaltigen Krägen selbst in städtischen Kleidungsbeständen in großer Zahl vertreten waren, belegen zwölf „dicke Krägen“ mit und ohne Spitzenbesatz im Inventar der Nürnberger Patrizierin Helena Paumgartner 1614. JZS

Lit.: Tacke 1995, S. 374 – 375, Taf. 124. – Zum Inventar Helena Paumgartners: Zander-Seidel 1990, S. 154.





81

erneut die hohe, einlagige Halskrause mit breitem Spitzenbesatz, die man in Nürnberg „dicker Kragen“ nannte. Johann Wilhelm Loeffelholz, dessen Porträtbüste in der Ausstellung zu sehen ist (Kat. 37), besaß zehn davon mit Spitzenbesatz und zwanzig weitere ohne Spitzen. Welch große Sorgfalt man auf die repräsentative Erscheinung der Krägen verwandte, zeigt ein Eintrag im Haushaltsbuch des zu den reichsten Männern Nürnbergs zählenden Martin Peller, der sich 1615 „mehrere Muster Krägen Spitzen“ aus Köln kommen ließ. Zur Hochzeit seiner Töchter im folgenden Jahr gab er über 30 Gulden für „Spitzen zu den dicken Krägen“ aus. JZS

Lit.: Zander-Seidel 1990, S. 238, Abb. 222. – Tacke 1995, S. 258 – 259, Nr. 132 (mit älterer Lit.). – Zum Inventar Johann Wilhelm Loeffelholz und Rechnungsbuch Viatis: Zander-Seidel 1990, S. 238 – 239.

### 81 · Bildnis des Andreas III Imhoff

Nürnberg, Michael Herr, 1635  
Malerei auf Leinwand,  
H. 101,5 cm, B. 82 cm. Rechts oben  
Familienwappen der Imhoff,  
darunter Inschrift (teilweise verschrie-  
ben): „ANDREAS IM HOFF Rei/ipüb:  
Norimberg: Censor Scultetus/ET. Arcisq.  
inp. Praefetus. Anno/Christi M DCXXXV  
AETATIS SVAE/LXXIII“, darunter bez.  
„MH“, ligiert. GNM, Gm 730

Das repräsentative Hüftbild des 73-jährigen Andreas III Imhoff spiegelt zwei Jahre vor seinem Tod die Würde, die ihm das Amt des Reichsschultheißen als Vertreter der kaiserlichen Gewalt in der Freien Reichsstadt Nürnberg verlieh. Der große Bildausschnitt, der der Kleidung und ihren Attributen Raum lässt, gehört ebenso dazu wie die goldene Taschenuhr auf dem Tisch, Wappen und Inschrift. Als besonderes Zeichen kaiserlicher Gunst erscheint die Kette mit dem

goldenen, edelsteingefassten Gnadenpfennig von 1611, der das Bildnis Matthias II. als König von Ungarn und Böhmen zeigt. König Matthias verehrte ihm seine Porträtmedaille wohl selbst, als er auf dem Weg zur Kaiserkrönung in Frankfurt 1612 Nürnberg besuchte und hier im Haus der Imhoffs übernachtete. Zu allen auf dem Bildnis Imhoffs aufgeführten Symbolen und Zeichen höchsten gesellschaftlichen Ansehens gehörte – ungeachtet aller Anstrengungen der kirchlichen und weltlichen Modekritik – selbstverständlich auch die Halskrause als nobilitierendes Attribut zeitgemäßer Repräsentationskleidung. JZS

Lit.: Tacke 1995, S. 113 – 114 (mit älterer Lit.).

### 82 · Spitzenkragen mit Drahtgestell

Um 1600/40

Klöppelspitze, Seide, auf weißem Seidengewebe, Stützkonstruktion aus Eisendraht, Seide, Lahn, Borten Seide, Metallfäden, Klöppelspitze, Hakenverschluss,  
H. 38 cm, B. 49 cm

GNM, T 2062, erworben 1871 im Nürnberger Kunsthandel (Sigmund Pickert)

Der Kragen wurde 1871 als „Großer Herrenkragen von Drahtgestell mit Spitzen belegt, um 1600“ erworben. Eine sichere Zuweisung zur Männer- oder Frauenkleidung ist jedoch kaum möglich, da diese Art Kragen von Frauen, Männern und Kindern getragen wurde. Bereits beim Ankauf als „sehr zerfallen“ bezeichnet, war er gleichwohl seit der ersten Präsentation der Kostümsammlung 1876 jahrzehntelang ausgestellt. 2004 wurde er in der vom Institut für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum konzipierten Ausstellung „Anti-Aging für die Kunst“ als Objekt vorgestellt, dessen besonders durch die enge Verbindung von Textil und Metall fortschreitende Schädigung durch geeignete Präventionsmaßnahmen allenfalls verzögert werden kann.

Der Kragen wurde schräg nach hinten aufgestellt getragen und ist daher auf Ober- und Untersicht gearbeitet. Von unten sicht-





82

bar war das Metallgerüst aus unterschiedlich starkem Eisendraht, der zwischen halbrunden Stegen selbst zu floralen Spitzenmotiven gelegt und mit ursprünglich hellblauer Seide und goldfarbenem Lahn umwickelt ist. Die mittlerweile stark fragmentierte Oberseite bestimmte das zarte Seidengewebe, auf das Bänder aus seidener Klöppelspitze aufgenäht sind. Zusätzliche Einfassungen umgeben den Halsausschnitt und den äußeren Kragenabschluss, von dem 23 aus Draht vorgebildete Bögen in der Art eines Spitzenrandes ausgehen. Die artifiziellen Spitzenkrägen waren wie die Halskrausen Gegenstand der Modekritik. Bereits 1586 wandte sich der württembergische Hofprediger Lucas Osiander d.Ä. gegen Halskrausen, die man „mit einem silbern oder andern Drat, der sonderlich darzu gemacht ist, unterbauen [müsse], daß er das Krös trage, gleich wie man außgezogene Linden mit ettlichen

Säulen unersetzt und unterstützt: also erfordert immer ein Hoffart die andere“. Dem gleichen Phänomen galten modekritische Flugblätter (Kat. 84) und besonders in England auch literarische Texte, die sich satirisch mit den dort „Rebato“ genannten Krägen des hier gezeigten Typus auseinandersetzen. 2013 widmete die Pariser Ausstellung „La mécanique des dessous“ dem Rebato und weiteren „dessous de la fraise“ eine eigene Abteilung. JZS

Lit.: Anzeiger GNM 1871, Sp. 378. – GNM Wegweiser 1876, S. 64, Nr. 1301. – Arnold 1973, S. 119 – 123. – Kat. München 2002, S. 130 – 131. – Ausst.Kat. Nürnberg: Anti-Aging 2004, S. 177, Nr. 61. – Arnold/Tiramani/Levey 2008, S. 34 – 35, 91 – 92, Nr. 29. – Weiterführend: Ausst.Kat. Paris 2013, S. 70 – 79. – Zur Modekritik: Osiander 1586, S. 6.



83

### 83 · Bildnis einer 25-jährigen Frau mit Spitzenkragen

Um 1640  
Malerei auf Leinwand,  
H. 62,2 cm, B. 50,5 cm. Links oben  
Inschrift: „AETAT: SVAE/XXV.“  
GNM, Gm 1464

Das Bildnis einer unbekanntenen jungen Frau stammt den Erwerbungsunterlagen zufolge aus schlesischem Adelsbesitz. Leicht nach links gewandt, richtet sie den Blick auf den Betrachter. Der Kleidung nach zu schließen, stammt das Porträt aus den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts und verdeutlicht, wie der Kragentypus mit Drahtgestell getragen wurde. Das Zusammenspiel von dunkler Kleidung und dunklem Bildhintergrund rückt die auf dem Metallgerüst aufliegende Spitze wirkungsvoll in Szene. Auch hier setzt sich der mit Spitzenbändern belegte Kragenspie-

gel klar von der abschließenden Bogenreihe ab. Vielleicht besaß der originale Kragen (Kat. 82) am Hals ebenfalls eine Auflage aus dunkler Spitze, da der Halsbereich dort heute noch mit brauner Seide eingefasst ist. Einen dunklen Spitzenrand am Hals zeigt ferner ein Kragen aus Weißstickerei mit Metallgerüst, der sich im Bayerischen Nationalmuseum in München erhalten hat (Inv.Nr. T 4066). Auf Bildnissen erscheint das gleiche Detail auch bei liegenden Krägen. JZS

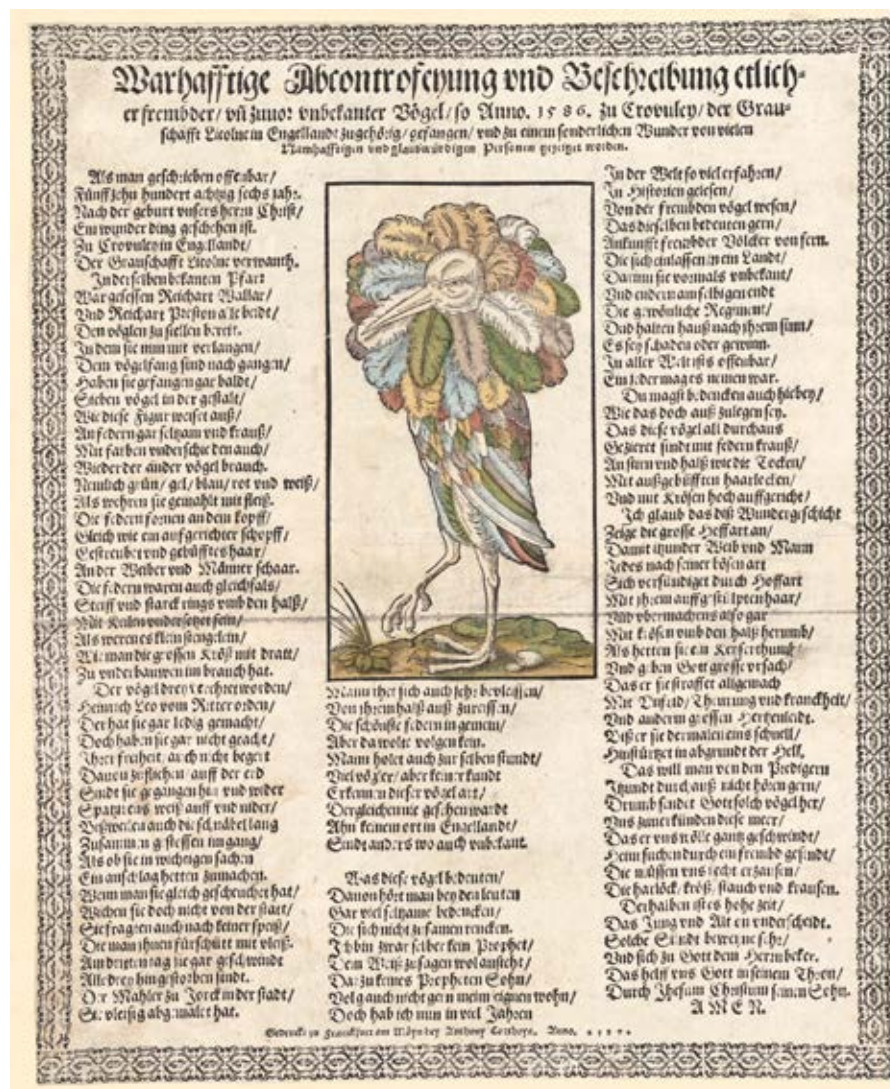
Lit.: Tacke 1995, S. 364, Nr. 215. – Kat. München 2002, S. 130.

84 · „Warhafftige Abcontrofeyung vnd Beschreibung etlicher frembder un[d] zuvor vnbekannter Vögel...“

Druck: Anthony Corthoys d.J., Frankfurt am Main 1587  
 Holzschnitt, koloriert, Typendruck,  
 Blatt: H. 35 cm, B. 28,5 cm  
 Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung und Fotoarchiv, PAS II 24/6

Das Flugblatt verbindet die Nachricht über ein reales Ereignis mit der Modekritik. Wie im Text ausgeführt, wurden 1586 in England in der Grafschaft Lincoln erstmals Kampfläufer eingefangen, eine bis dahin unbekannte Vogelart, die in der Balzzeit besonders durch ihre aufgestellten bunten Halsfedern auffällt. Diesen prächtigen und ungewöhnlichen Federschmuck setzte der unbekannte Autor in Bezug zum „Gestreubt und gebufften haar“ von Männern und Frauen. Die aufgestellten Federn erinnerten daran, „Wie man die grossen Kröß mit dratt / Zu underbauwen brauch hat.“ Entsprechend vermittelt der kolorierte Holzschnitt ein Bild der „seltzamen“ und fremden Vögel mit grünen, roten, blauen, gelben und grauen Federn, während die „Wundergeschichte“ als solche einmal mehr als Fingerzeig Gottes gegen die Sünde der Hoffart „mit krösen umb den halß herum“ gedeutet wurde.

Das Blatt stammt aus der Sammlung des reformierten Zürcher Pfarrers Johann Jakob Wick. Die „Wickiana“ gehört zu den bedeutendsten Sammlungen von Einblattgedrucken



84

und illustrierten Flugblättern des 16. Jahrhunderts und ist unter anderem ein Dokument der festen Verwurzelung von Prodigien- und Modekritik in der protestantisch-reformierten Geistlichkeit. JZS

Lit.: Harms/Schilling 1997, S. 356 – 357. Nr. 177. – Wolter 2002, S. 152 – 153, Abb. 179.





85

## „Verkehrte Welt“

### 85 · Hoher Hut mit breiter Krempe

Um 1640/70

Wolle, schwarz, Leinwandbindung,  
Filzkern, Einlagen Papier, Bastfaser,  
Leinenfutter, braun, H. 22,5 cm  
GNM, T 36, erworben 1859 von  
Johann Georg Göß, Nürnberg

Dunkle Hüte mit hohem, gefältelem Kopfteil und breiter Krempe entsprachen der Mode der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie wurden von Männern und Frauen getragen. In der Ausstellung führt der Hut daher die Abteilung an, die am Beispiel von Hut und Wams Geschlechterrollen und -grenzen in der frühneuzeitlichen Kleidung reflektiert. Ein vorgeformter Filzkern, der die Fasson

vorgab, ist an der Außenseite des Kopfteils und auf beiden Seiten der Krempe über weiteren Einlagen mit einem kreppartigen Wollgewebe bezogen. Im Innern befindet sich ein braunes Leinenfutter. Sicher wurde auch er mit einem heute verlorenen Hutband getragen. Bei seiner Erwerbung 1859 galt der Hut als der eines Nürnberger Rats herrn, jedoch ist diese Bestimmung nicht zwingend. Denn erst, als derartige Hüte nach dem Abklingen der Zeitmode nur noch in Amtskleidungen überlebten, wurden sie unter anderem zum typischen Rats herrenhut. JZS

Lit.: Unveröffentlicht.

### 86 · Vier Frauen mit Hut

Wenzel Hollar

4 Radierungen, 1643 – 1649

- a) Mulier primaria Antuerpiensis (Vornehme Frau aus Antwerpen), 1648, H. 9,1 cm, B. 5,7 cm
- b) D:[ni]. Maioris sive Pretoris Londinensis (Frau des Bürgermeisters von London), 1649, H. 9,5 cm, B. 5,7 cm
- c) Mulier Augustana (Frau aus Augsburg), 1643, H. 9,5 cm, B. 5,7 cm
- d) Mercatoris Norimbergensis Vxor (Frau eines Nürnberger Kaufmanns), 1643, H. 8,8 cm, B. 6,0 cm

GNM, K 1662, K 22038, K 21993 und  
K 19445, Kaps. 151





86 a



86 b



86 c



86 d

Die vier kleinformatischen Blätter stammen aus dem Bestand von über 100 weiblichen Kostümbildern, die der Zeichner, Radierer und Kupferstecher Wenzel Hollar 1642 bis 1650 in London und Antwerpen anfertigte. In wechselnder Zahl und Zusammenstellung bildeten sie die Grundlage für zahlreiche Auflagen von Hollars Frauentrachtenbuch „Theatrum Mulierum, sive Varietas atque Differentia Habituum Foeminei Sexus, diversorum Europae Nationum hodierno Tempore vulgo in uso“, dessen erste Ausgabe 1643 in London bei dem Verleger Peter Stent erschien. Nachdrucke und Neuauflagen fanden bis ins 19. Jahrhundert Interessenten.

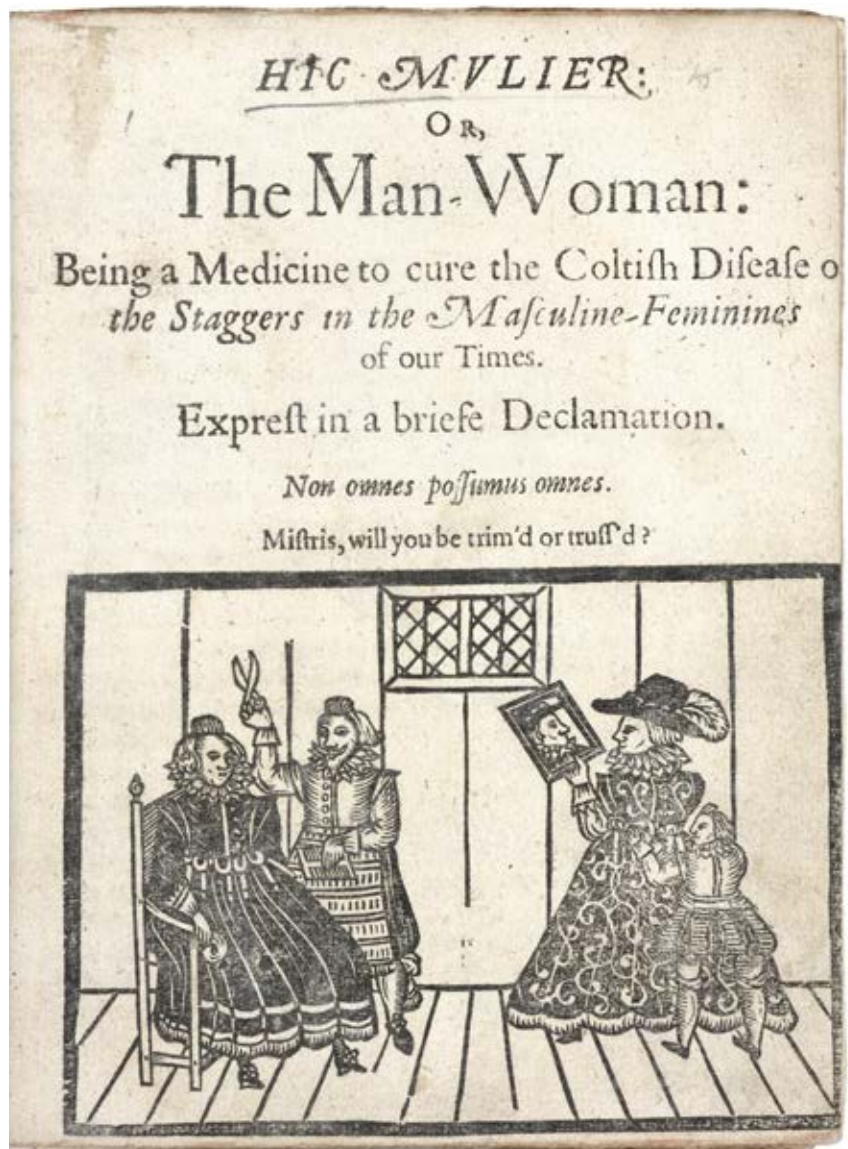
Die Darstellungen zeigen am Beispiel von Augsburg, Nürnberg, Antwerpen und London verheiratete Frauen der städtischen Oberschichten, zu deren modischer Straßenkleidung selbstverständlich der Hut gehörte. Breite Krempen, davon klar abgesetzte Kopfteile und Federschmuck stehen für die Orientierung an männlichen Vorbildern und machen ansichtig, weshalb derartige Frauenhüte zum Thema modekritischer Cross-Gender-Pamphlete wurden (Kat. 87). Selbst wenn sich bei den späteren Nachdrucken des Trachtenbuchs zunehmend antiquarisches Interesse in die Betrachtung der vorgestellten Kleidungsvielfalt mischte, behielt die Gattung als solche ihre Bedeutung für eine bis ins 18. Jahrhundert auch durch modische Distinktion definierte Gesellschaft. JZS

Lit.: Globe 1985, S. 23. – New Hollstein

German 2009, S. 223, 235, Nr. 592 (a); S. 226, 239, Nr. 607 (b); S. 222, 233, Nr. 583 (c); S. 157, 166, Nr. 492 (d).

87 · „Hic Mulier: Or, The Man-Woman: Being a Medicine to cure the Coltish Disease of the Stagers in the Masculine-Feminines of our Times.“

England, 1620, Verleger: John Trundle, aufgeschlagen: Titelseite, Holzschnitt, Typendruck  
London, The British Library, C.4od.27(1)



87

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde vor allem in England, befeuert von König James selbst, die Kritik am Tragen männlich konnotierter Kleidung von Frauen als Affront gegen die Natur, die Bibel und die gesellschaftlichen Konventionen immer lauter. Zunächst standen kurze Haare und breitkrepelige Hüte im Fokus, später auch „männliche“ Wämser und Halskrausen. Den „man-women“ wurde zudem Waffentragen, aggressives Verhalten in der Öffentlichkeit und damit das Aneignen männlicher Verhal-

tensweisen vorgeworfen. Als Höhepunkt der Diskussion erschienen 1620 zwei Pamphlete im Abstand einer Woche, „Hic Mulier. Or, The Man-Woman“ und als Pendant „Haec Vir: Or The Womanish-Man“, das das weibische Auftreten von Männern verspottete.

Die Verwendung des männlichen lateinischen Demonstrativpronomens „hic“ geht auf das 1615 erschienene Pamphlet „Mysticall Bedlam, or The World of Mad-Men“ von Thomas Adams zurück. Das Titelbild von



„Hic Mulier“ zeigt ebendiese maskuline Frau, wie sie die Haare gestutzt bekommt und sich im Spiegel mit Halskrause und breitrempigem, federgeschmücktem Hut betrachtet. Das Buch warnt die tugendhaften Frauen, den „Mannweibern“ zu folgen. Dabei taucht mehrfach ein Wortspiel mit den englischen Bezeichnungen „ruffianly“ für brutal und „ruff“ für Halskrause auf. Das Tragen von Hüten und Wämsern ist sogar mit dem Verhalten von Huren gleichgesetzt. Eine Passage auf der vierten Seite etwa kritisiert den kurzen Schnitt des französischen Wamses nicht nur als unförmig, sondern auch als Einladung zu „euery luxurious action“, zu ausschweifendem Verhalten. Als Ausrede adeliger Frauen wird zitiert, sie trügen männliche Kleidung, weil es ihr einzig verbliebenes Distinktionsmerkmal gegenüber den Bürgerinnen, den „Apes of the City“ sei, die jede neue Mode unmittelbar imitierten. AKr

Lit.: *Haec Vir: Or The Womanish-Man*, London 1620. – Clark 1985, bes. S. 168 – 172. – Jones/Stallybrass 2000, S. 79 – 83.

### 88 · „Drey Erbare Jungfrauen, wie sie im Som[er] sich zutragen pflegen.“

In: Nürnbergsche Kleider Arten.  
Nürnberg: Johann Kramer 1669, Bl. 17  
Kupferstich, Typendruck,  
H. 15,8 cm, B. 19,6 cm  
GNM, [S] 8° Lr 166/3

Markanter Bestandteil der auf dem Blatt vorgestellten Sommerkleidung von Jungfrauen der Nürnberger Oberschicht sind die hohen, breitrempigen Hüte, deren Form dem sogenannten Ratsherrenhut (Kat. 85) sehr nahe kommt. Bereits die Beischrift lässt jedoch vermuten, dass es sich hier nicht um schwere Hüte aus Filz und Wolle handelt, wenn es heißt: „Der Hut ist ihre Hut, wann Föbus brennt und sticht.“ Nürnberger Inventare der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts verzeichnen einen „schwarzen atlasen Sommerhut“ und einen „schwarzen Sommerhut mit einem sammaten Schnürlein und Perleinmutter rößlein“. 1619 er-



88

warb der wohlhabende Nürnberger Kaufmann Martin Peller in München „etlich stroene Sommerhüt“. Auch die Nürnberger Kleiderordnungen von 1618 und 1657 nahmen die weiblichen Sommerhüte hinsichtlich der den einzelnen Ständen zugelassenen Hutschnüre in ihr Reglement auf, während das Material unerwähnt blieb (alle Belege: Zander-Seidel 1990, S. 137 – 138). Johann Kramer ist seit 1644 in Nürnberg als Buchhändler und Verleger nachweisbar. Seine sowohl in loser Folge als auch in Buchform edierten Nürnberger „Kleider-Arten“ umfassen 40 Kupferstichtafeln hierarchisch und anlassbezogen ausgewählter Kostümbilder, die bis ins späte 18. Jahrhundert aufgelegt und dabei teilweise modernisiert wurden. JZS

Lit.: Kat. Lipperheide 1965, S. 173, Dfe 1. – Zander-Seidel 1990, S. 138, Abb. 129. – Zu Johann Kramer: Grieb 2007, S. 836 mit weiterer Lit.

### 89 · „Chartel Stutzerischen und halb oder oft gantz Frantzösischen Auffzugs. [...] A La Modo Matresse“

Um 1628  
Kupferstich, Typendruck,  
Blatt: H. 47,5 cm, B. 27,2 cm  
GNM, HB 2092, Kapsel 1277

Vier aufwendig nach der französischen Mode kostümierte Damen heben sich deutlich von der schlicht gekleideten Frau in der Mitte ab, die unter der Bezeichnung „Da stund die sach noch wohl“ bürgerliche deutsche Tugendhaftigkeit verkörpert. Die „A La Modo Matressen“ hingegen tragen repräsentative, an der höfischen Mode orientierte Kleidungsstücke, so auch Handschuhe und Taschentücher. Der in Knittelversen verfasste Text kritisiert den üppigen Einsatz von Verzierungen als verschwenderisch, die Damen werden als weibliche Gegenstücke der immer nach der neuesten Mode gekleideten, selbstdarstellerischen Stutzer charakterisiert. Ihr Bestreben, diesen Konkurrenz zu







90

machen, äußert sich in den Zeilen: „Der Männer Klaydung wir in allem stuck nach-  
 äffen/Deiweiln an Maisterschafft wir selbe  
 übertreffen“. Durch die fiktive Erzählung  
 der Lebensgeschichte einer als Kurtisane  
 beschriebenen Alamode-Dame wird das mit  
 der modischen Kleidung verbundene an-  
 rüchige Verhalten angeprangert. Sie spricht  
 davon, dass die Frauen Wämser tragen, um  
 den Männern zu gefallen. Die geschlitzten  
 Ärmel werden zynisch als Zeichen für die  
 beschnittene Ehre der Frauen gedeutet, die  
 zudem unter den weiten Schößen uneheliche  
 Schwangerschaften verstecken konnten.  
 AKr

Lit.: Serapeum 1868. – Harms 1985, S. 282–  
 283, I,136. – Weiterführend: Ausst.Kat. Berlin  
 2003, S. 54, 160, Kat. 4.2.

### 90 · Bildnis des Hermann IV von Wedig

Bartholomäus Bruyn, 1581  
 Öl auf Leinwand, H. 92 cm, B. 77,8 cm  
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum &  
 Fondation Corboud, WRM 293

Die Inschrift auf dem Rahmen des 19. Jahr-  
 hunderts, die wahrscheinlich einen Text des  
 Originalrahmens wiedergibt, bezeichnet  
 den Porträtierten als „Hermann von We-  
 dich anno 1581 Aetatis 30“. Der Kölner Jurist  
 und Ratsherr ist mit einem Wams aus glän-  
 zender weißer Seide mit tief herabgezogenem  
 Gänsbauch und nur angedeuteten  
 Schößen bekleidet, auf denen ein schmaler  
 Gürtel mit goldfarbener Schließe liegt. Das  
 aus kurzen Strichen und Punkten gemalte  
 Muster verweist auf ein geschlitztes Atlas-

gewebe. Dazu trägt Wedig Hals- und Ärmel-  
 krausen, einen schwarzen Radmantel, ein-  
 en niedrigen schwarzen Hut mit schmaler  
 Krempe und eine schwarze Pluderhose mit  
 monochromem floralem Webmuster.

Zu dem Porträt gehört als Pendant ein  
 ebenfalls im Wallraf-Richartz-Museum be-  
 wahrtes Bildnis seiner Ehefrau Clara Adel-  
 heid von Wedig, geb. Therlaen von Lennep  
 (WRM 294). Es zeigt sie mit einem schwar-  
 zen ärmellosen Wams, ähnlich Kat. 1, sowie  
 hellen Ärmeln mit Punktmuster. AKr

Lit.: Tümmers 1970, S. 116, 132 – 133, Abb. 97  
 (Clara Adelheid von Wedig Abb. 98, mit älterer  
 Lit.). – Kat. Köln 1986, S. 18, 245, Abb. 520  
 (Clara Adelheid von Wedig Abb. 521). – Löw  
 1999, S. 34 – 36, Abb. 21. – Kat. Wesel 2002,  
 S. 120, Abb. 54.



## 91 · Bildnis der Anna Snellen, geb. Kannengießer

Bartholomäus Bruyn d.J., 1584

Inschrift unter dem Wappen der Kannengießer: „AN.o SALVT. 1.5.84/Aet.: Sue. 27“

Öl auf Holz, H. 135,5 cm, B. 64 cm

Köln, Kölnisches Stadtmuseum, 1963/136

Das Porträt zeigt Anna Snellen, Tochter des Kölner Bürgermeisters Heinrich Kannengießer und der Catharina Sloesgen, seit 1579 Ehefrau des Professors und Vizekanzlers der Universität Köln, Martin Snellen. Das in Annas Todesjahr entstandene Bildnis stellt sie in der höchsten Stufe der für ihren Stand denkbaren bildlichen Repräsentation vor. Der am Herrscherporträt ausgebildete Typus des Ganzfigurenporträts fand erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in bürgerliche Kreise Eingang. Auch der „Weite Rock“ diente fürstlicher Selbstdarstellung, ehe ihn die städtischen Oberschichten in der eigenen Kleidungshierarchie entsprechenden Ausprägungen übernahmen.

So trägt Anna Snellen unter dem ärmellosen Überkleid nicht den einteiligen Unterrock der Hofmoden (Kat. 33), sondern ein zweiteiliges Ensemble aus einem dunklen Rock und einem Wams. Das Wams aus glänzend weißer Seide mit voluminösen Ärmeln und spitz zulaufendem Bund folgt dem maskulinen Schema der Zeit, das es ungeachtet seines hohen Repräsentationswerts zum Gegenstand der Modekritik machte. Die große Ähnlichkeit zur Männerkleidung in Material und Schnitt offenbart der Vergleich mit dem Wams des Kölner Ratsherrn Hermann Wedig (Kat. 90), den Bartholomäus Bruyn drei Jahre zuvor porträtierte.

Zuhörig ist das ebenfalls im Kölnischen Stadtmuseum bewahrte Bildnis ihres Ehemannes von 1584, auf dem dieser die gleichen Hals- und Ärmelkrausen wie seine Frau zu einem pelzbesetzten Rock trägt.

AKr

Lit.: Löw 1999, S. 41 – 42, Abb. 25. – Kat.

Wesel 2002, S. 165, Abb. 75. – Kat. Köln 2006, S. 62 – 64, Nr. 0145 (Porträt Martin Snellen Nr. 0144).







92

## 92 · Rotes Ärmelpaar

Um 1600

Seidenatlas, rot, Stickerei Seide, weiß, Wattierung Bauwollvlies, Futter Bastfaser, Seide, Posamentenknöpfe, Metallhaken, L. außen 61 bzw. 60 cm

GNM, T 1215, 1216, erworben 1896 im Münchner Kunsthandel (Julius Böhler)

Die mäßig wattierten Ärmel aus roter Seide sind im Museumsinventar einem Männerwams zugeschrieben, doch könnten sie ebenso gut von einer Frau getragen worden sein, wie die Porträts der Anna Snellen (Kat. 91) und einer von Hendrick Goltzius gezeichneten vornehmen Frau (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.Nr. RP-T-1898-A-4079) mit einer ganz ähnlichen Kombination aus Wams und ärmellosem Rock belegen. Parallele Reihen von kurzen Rückstichen und da-

zwischen jeweils drei Reihen von 2–3 mm breiten und 1 mm langen, in die Kettfäden eingeschlagenen Löchern, die die gelben Schussfäden freilegen, bilden ein Streifenmuster. In die Besätze aus Atlasgewebe, die die Ärmelsäume einfassen, sind wenige Millimeter lange Schlitzte in regelmäßigen Abständen eingeschnitten. Am Handgelenk werden die Ärmel mit je drei Posamentenknöpfen geschlossen. An den leicht eingehaltenen, ebenfalls mit Atlasstreifen eingefassten Armkugeln befinden sich innen je fünf wohl nicht originale Metallhaken. Die ursprüngliche Befestigung an den Armauschnitten eines Oberteils ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. AKr

Lit.: *Anzeiger GNM* 1896, H. 4, S. 47, 72. – *Stolleis* 1977, S. 33. – *Arnold* 1985, S. 39, Abb. 275–278.

## Wir und die Anderen

### 93 · Hemdgewand

17. Jh.

Seide, cremeweiß, Leinwandbindung, eingewebte Längsstreifen entlang der Webkanten, linker Ärmel fragmentiert, L. 134 cm

GNM, T 7340, Leihgabe der Stadtbibliothek Nürnberg seit 1991

Das seidene Hemdgewand repräsentiert das Interesse, das europäische Fürsten, Patrizier und Gelehrte in der Frühen Neuzeit fremden Völkern sowie deren Kulturen und Artefakten entgegenbrachten. Die besondere Bedeutung, die dabei der Kleidung zukam, spiegeln Trachtenbücher (Kat. 94, 95), Kunstkammerinventare und die wenigen noch erhaltene Realien gleichermaßen. Zu ihnen gehört das ausgestellte Gewand, das Dr. Johann Jacob Kühn der Nürnberger Stadtbibliothek am 18. Oktober 1683 verkaufte. Der Arzt war soeben von dem erfolgreichen „Entsatz“ Wiens von den Truppen des osmanischen Reichs zurückgekehrt, wo er es nach eigenem Bekunden von Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden zusammen mit einem weiteren Kleidungsstück, einem Koran und zwei Amuletten aus der türkischen Kriegsbeute erhalten hatte. In Nürnberg nahm man die Sachen „als eine sonderliche Rarität“ gerne auf und bewahrte sie in der Kunstsammlung der städtischen Bibliothek. 1821 verzeichnete der Theologe und Bibliothekar Gottfried Christoph Ranner die als „Türkische Priesterröcke, oder Meßgewandte“ übergebenen Gewänder als „Zwey Türkische Kleider (Kaftans), welche Johann Kühn M. D. im J. 1683 bey der Belagerung Wiens erhalten und nachher an den hiesigen Senat für einige 30 Thaler verkauft hat.“

Vergleichbare Ambivalenzen bei der Beschreibung der exotischen Sammlerstücke sind allenthalben zu beobachten. Die Objekte selbst erscheinen in Kunstkammerinventaren wechselweise als „Kleid“, „Rock“ oder „Hemd“. Die Fremdartigkeit der Ausstattungen fand vorwiegend in den Adjektiven „mährisch“, „indianisch“ und „türkisch“ Aus-



93

druck. Auch Kaiser Maximilian I. forderte, die „kalikutisch leut“, die er in die um 1500 bis 1520 von Albrecht Altdorfer und Hans Burgkmair geschaffenen kaiserlichen Triumphzüge als Repräsentanten der unterworfenen exotischen Völker aufgenommen sehen wollte, „nackhendt mit Ainem Schürtzl“, „nackhendt auf Indianisch“ oder „alla moresca“ darzustellen. Besonders „möh-risch“, das gleichermaßen für die Welt der Mohren und der Mauren stand, subsumierte im damaligen Europa eine Vielzahl fremd und exotisch wahrgenommener oder imaginer Bekleidungsformen. Turbane und Federschmuck gehörten ebenso dazu wie lose fallende Hemdgewänder „von gar zarter leinbet“, die so beschrieben die ebenfalls frühzeitig mit vielen außereuropäischen Kulturen assoziierte Nacktheit der Menschen oder zumindest den Reiz betonten,

der von der Transparenz ihnen zugedachter Kleidungsstücke ausging.

Das Seidengewand der Türkenbeute ist wohl als eines der aus Sicht der Zeitgenossen begehrten „möhrrischen Hemden“ zu identifizieren. Das halblange, tunikaartige Oberteil besteht aus fünf Bahnen eines leichten, locker gewebten Seidengewebes, deren Webbreite von 45 cm die Schnittführung vorgab. Entlang der Ränder sind stark glänzende Streifen eingewebt. Die längste Bahn mit 268 cm bildet das Mittelstück des durchgehenden Vorder- und Rückenteils, in das auf halber Höhe der runde Halsauschnitt und ein langer, offener Brustschlitz eingeschnitten sind. An das Mittelstück setzen beidseitig zwei weitere Webbreiten an, die das Gewand ohne Seitennähte bis in Armhöhe schließen; dort biegen die seitlichen Bahnen im rechten Winkel ab und bil-

den die Unterseiten der Ärmel, die oben durch zwei weitere Teilstücke vervollständigt werden. Sämtliche Nähte bestehen aus den stumpf aneinandergewebten Webkanten, deren glänzende Randstreifen den einzigen Dekor des Gewandes bilden. JZS

*Lit.: Ranner 1821, S. 23, Nr. 5, S. 45–46. – Zum zweiten Gewand: Kat. Nürnberg 2010, S. 264–265. – Zur Kleidung im Triumphzug Kaiser Maximilians: Ausst.Kat. Innsbruck 1992, S. 325–326, Nr. 137.*

## 94 · Trachtenbuch

Christoph Weiditz

Augsburg, um 1530/40

Aufgeschlagen Bl. 99v/100r: „Allso gand die morysgen frawen Im haus In granada“ und „Allso gandt die Morisgen frawen In Irm hauss mit Irem kindt medlin“

154 Bl., kolorierte Federzeichnungen auf Papier, H. 19,5 cm, B. 14,5 cm

GNM, Hs 22474, Geschenk von Johann Egger 1868

„Kostümgeschichte“ wurde in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts populär. Das sogenannte Trachtenbuch des Christoph Weiditz steht am Anfang dieser Entwicklung, in der europäische und außereuropäische Kleidungsformen im Zusammenhang intensiver Handels- und Kulturbeziehungen neues Interesse fanden. Dessen singuläre Bedeutung erkannte zuerst Theodor Hampe (1866–1933). Mit einer kommentierten, dreisprachigen Ausgabe führte er die reich kolorierte Handschrift 1927 nicht nur in die Forschung ein, er machte sie durch den Druck zudem in weiten Kreisen bekannt. Wissenschaft und Publikum zeigten sich in der Folge von den lebhaften Renaissance-Darstellungen überwiegend südländischer, aber auch einheimischer Alltagskleidung begeistert. Wir wissen, dass Weiditz 1529 im Gefolge von Kaiser Karl V. Spanien bereiste. Und es ist anzunehmen, dass der Augsburger Goldschmied Reiseeindrücke in Form von Skizzen festhielt. Aber ob tatsächlich alle seine Trachtenbilder auf eigener Anschauung basieren, muss nach Kenneth Mills als umstritten gelten. Insbesondere



94

die Darstellungen der als konvertierte Muslime Morisken genannten Mauren nähren diesen Zweifel, denn die kaiserliche Reise führte von Kastilien nach Katalonien und nicht nach Andalusien.

Gleich in elf Szenen hält Weiditz die Tracht der granadischen Morisken fest. Er zeigt sie tanzend, arbeitend, reisend, aber auch entschleiert in ihrem Zuhause (vgl. den Beitrag von Gabriele Mentges in diesem Band). Die sorgfältig lavierten Federzeichnungen sind dabei mehr als Bilddokumente von Trachten einer Volksgruppe. Sie dokumentieren, dass entgegen der kaiserlichen, auf den Verlust ihrer kulturellen Identität zielenden Gesetzgebung von 1526 die Morisken ihre alteingebrachten Lebensformen weiter pflegten. Ihre Kleidung gibt davon beredtes Zeugnis. JP

Lit.: Conrad 2005. – Hampe 1927. – Mills 2002, S. 87–90. – McKenzie Satterfield 2007.

95 · „**Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. / Trachtenbuch: Darin fast allerley und der fürnembs-ten Nationen/die heutigs tags bekandt sein/Kleidungen ...**“

Hans Weigel d.Ä., Jost Amman  
 Druck: Nürnberg: Hans Weigel, 1577  
 3 Bl., 219 Holzschnitttafeln, aufgeschlagen:  
 Taf. CCIX, „Turcica Mulier in Balneis/  
 Tracht der Türckischen Weiber wann sie baden.“, H. 32,5 cm, B. 20,7 cm,  
 GNM, 4° Lr 157/1

Ausgestellt ist die Erstausgabe des 1577 in Nürnberg in zwei Ausgaben gedruckten Trachtenbuchs. Drucker, wohl auch Formschneider und möglicherweise Verfasser der Texte war der in Amberg gebürtige Briefmaler, Formschneider, Drucker und Verleger Hans Weigel d.Ä., der seit 1549 das Nürnberger Bürgerrecht besaß. An den Entwür-

fen wirkte der Züricher Jost Amman mit, der seit 1561 in der Nürnberger Werkstatt von Virgil Solis arbeitete und diese nach dessen Tod übernahm. Mit 219 ganzseitigen Holzschnitten war das großformatige Trachtenbuch das bis dahin repräsentativste Exemplar seiner Gattung. Sämtliche Holzschnitttafeln sind oben mit lateinischen Titeln, unten mit deutschen Versen versehen. Auf vier Bilder der weltlichen und geistlichen Herrscher des Reichs folgen – mit Nürnberg beginnend – in ständischer Abfolge Männer und Frauen aus deutschen und europäischen Ländern. Die Bewohner Spaniens leiten über zu den „Mohren“ Granadas, gefolgt von Persern, Tataren, Afrikanern und Vertretern der Neuen Welt. Die letzte große Einheit ist außergewöhnlich kleinteilig gegebenen türkischen Hierarchien gewidmet, darunter die türkische Frau im Bad mit ihrem den Körper kaum verbergenden Gewand. Ulinka Rublack sieht im Weigelschen Trachtenbuch den Repräsen-





95

tanten einer „selected moral geography“ und verweist somit auf die keineswegs beliebigen Figuren: Die Auswahl suggeriert – wie das Kurfürst Ludwig VI. von der Pfalz und Statthalter der Oberpfalz in Weigels Heimatstadt Amberg gewidmete Vorwort – die Überlegenheit des Eigenen, Deutschen gegenüber dem Fremden. Die ehrbare deutsche Kleidung kontrastiert mit der hypermodischer Französisinnen oder lasziver Italienerinnen, während außereuropäische Kostüme Stereotypen von gefährlich kriegerischen Männern und nackten Frauen be-

dienen. Am Ende steht also auch hier die Warnung vor der Abkehr vom Althergebrachten, vor dem Traditionsbruch, der nicht nur in Modekritik und Kleidergesetzgebung, sondern auch in den Trachtenbüchern am Beispiel der Kleidung thematisiert wurde. JZS

Lit.: Kat. Lipperheide 1965, Bd. 2, S. 4, Nr. Aa 14. – Faksimile Weigel 1969. – Rublack 2010, S. 146 – 163. – Zu Hans Weigel: Grieb 2007, Bd. 3, S. 1635 – 1636.

## 96 · Stickerei mit Kostümfiguren und Musikanten

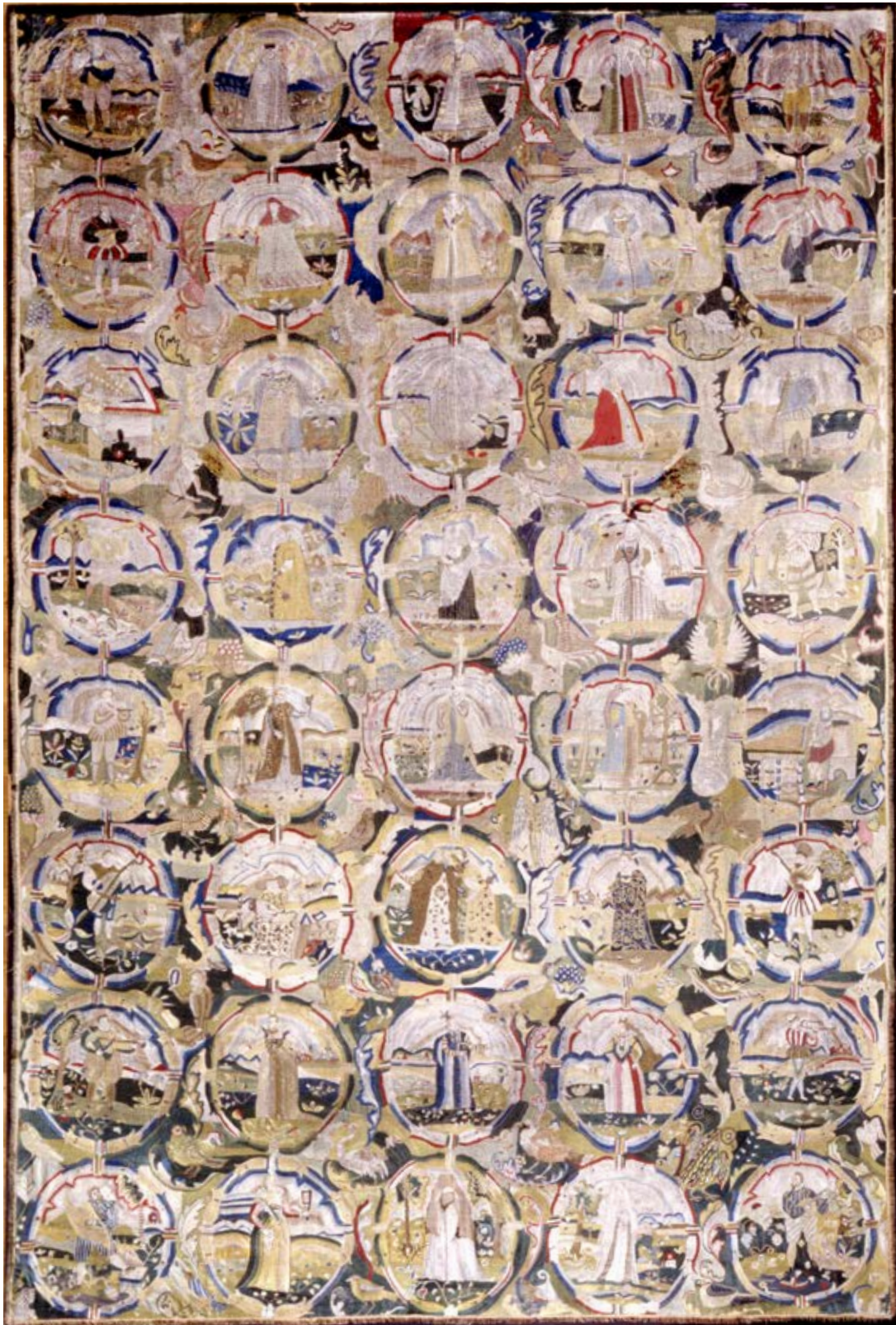
Süddeutsch, 1. Hälfte 17. Jh.

Grund Leinen, ungebleicht, Leinwandbindung, Stickerei Seide, mehrfarbig, Spaltstich, Kettenstich, Gobelin- und Zierstich, wenig Metallstickerei, Silberlahn, vergoldet, um weiße Seidenseele, Anlegetechnik, Vorzeichnungen in dunkelbrauner Tinte, gelbes Leinenfutter, Fransenborte, H. 287 cm, B. 186 cm (ohne Fransen)

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, D 193

Die Stickerei ist ein einzigartiges Beispiel für die Rezeption frühneuzeitlicher Trachtenbücher und ihrer Darstellungen. Acht Reihen mit je fünf Medaillons aus stilisierten Blattkränzen gliedern die Fläche. Die Freiräume dazwischen bevölkern Tiere und Pflanzen. Die beiden äußeren senkrechten Reihen zeigen musizierende männliche Figuren. In die 24 Tondi der drei mittleren Reihen sind weibliche Kostümfiguren eingestellt, denen als Vorlagen Kostümbilder aus Pietro Bertellis von 1594 bis 1596 erschienenen Trachtenbüchern „Diversarum Nationem Habitus...“ zugewiesen werden konnten. Überwiegend handelt es sich um Kostüme aus italienischen Städten, darunter Venedig, Genua, Mantua, Florenz und Rom. In den oberen Registern kommen Frauen aus Paris, Danzig, Österreich und England hinzu. Die bei den grafischen Vorlagen nur angedeuteten Hintergründe sind in den gestickten Medaillons zu detaillierten Landschaftsszenarien mit Häusern, Stadtsilhouetten, Bergen und Vegetationen geworden. Die Figurinen selbst wurden in Typus, Pose sowie hinsichtlich der Kleidung beibehalten, jedoch nahm man sich Freiheiten bei der Umsetzung von Stoffen, Mustern und Farben. Während die Stickerei in der Literatur als Arbeit von Dilettanten eingeordnet wurde, dürfte allein schon die Bewältigung einer so großen Fläche professionelles Können und Ausrüstung erfordert haben. An Fehlstellen der den Leinengrund ursprünglich vollständig bedeckenden Stickerei werden Vorzeichnungen in brauner Tinte sichtbar.

Für die Erforschung der Wirkungsgeschichte der Trachtenbücher ist die Stickerei ein Glücksfall, indem sie deren Darstel-







96 Detail, Cortigiana Veneta

lungen als Vorlagen für die Textilkunst belegt. In ihrer Dissertation über Cesare Vecellios „Habiti antichi moderni“ verweist Isabel Kuhl unter anderem auf die Rezeption der Trachtenbücher in den Kostümbildern von Alba Amicorum und Stammbüchern. Eine weitere Verwendung führt auch hier zu dem Verleger Pietro Bertelli, der Trachtenbücher für bestimmte Städte und Regionen als eine Art Reiseandenken publizierte. Ungeklärt bleiben allerdings die ursprüngliche Bestimmung und die Herkunft der Stickerei, die mit einem „seidenen gewürckten“ Teppich „worauf 40 verschiedene Figuren; ist mit grüner Leinwand unterfüttert“ im Inventar der „Türkischen Kammer“ der badischen Markgrafen in Rastatt und Karlsruhe identifiziert wird. Da es sich hier jedoch sicher nicht um ein außereuropäisches Beutestück aus den Türkenkriegen handelt, müsste die in einem weiteren Inventar als „geneheter tafel teppich“ bezeichnete Arbeit auf anderem Wege dorthin ge-

langt sein. Schließlich ist die auf eine Ansicht beschränkte Leserichtung der Stickerei mehr bei einem Behang als bei einem von vier Seiten aus zu betrachtenden Tischteppich zu erwarten. In jedem Fall jedoch sprechen Format und Ausführung für ein bedeutendes textilkünstlerisches Werk, das durchaus anlässlich einer Hochzeit in markgräflichen Besitz gelangt sein könnte. Sowohl Tischteppiche als auch Wandbehänge sind als repräsentative Hochzeitsgeschenke nachweisbar, während ein Affe und ein Mann mit Spiegel in zwei Zwickeln der ersten beiden linken Medaillonreihen als Symbole der Eitelkeit und Begierde auch hier die negativen Seiten der Mode anklingen lassen.

JZS

Lit.: *Kat. Karlsruhe 1991, S. 397–399, Nr. 327 (mit älterer Lit. und Inventarquellen)*. – *Wilckens 1997, S. 104–105, Abb. 102*. – *Rublack 2010, S. 146–147, Abb. 81*. – *Kuhl 2008*.



Cortigiana Veneta aus: Pietro Bertelli: „Diversarum Nationem Habitus ...“, Padua 1594 – 1596

### 97 · Hofkleiderbuch der bayerischen Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V.

München, 1508 – 1564

Handschrift, Papier, 161 Bl., 114 kolorierte Zeichnungen, aufgeschlagen fol. 157v: Unbekleideter Mann mit Stoffen, Schneiderutensilien und Beischrift: „Die Hoffart nimbt schier über handt, /daß khainer mer waiß, was er Vor/Hoffart anlegen soll, So hat doch/diser sticke duech, Nadl, schär, Und/faden, er khlaide nach seinem/gefallen [sich]“ München, Bayerische Staatsbibliothek, 2° Cgm 1951

Die Einkleidung des Hofstaats gehörte zu den Pflichten der Fürsten. Auf den großen Messen wurden Tuche und Materialien eingekauft, Hofkleiderbücher enthielten Zeichnungen der daraus zu schneidernden Sommer- und Wintergarderoben. Der Band der bayerischen Herzöge Wilhelm IV. und Alb-



recht V. dokumentiert die Kleidung der Höflinge über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg. Er ist eine von drei bekannten Kopien des Kleiderbuchs und entstand noch im 16. Jahrhundert. Neben den jahreszeitlich bedingten Materialien der Kostüme wechselten Kolorit und Zuschnitte. Farben und Devisen dienten der Abgrenzung gegenüber anderen Fürstenhäusern, womit der Kleidung eine wichtige Rolle bei der Außenwirkung der Höfe auf Reichstagen, fürstlichen Hochzeiten und anderen Zusammenkünften zukam.

Im Kontext der Ausstellung gewinnt besonders das letzte Blatt des Kleidungsteils an Bedeutung. Sie bricht mit dem Schema der Kostümentwürfe und zeigt in der Darstellung des bis auf ein Lendentuch nackten Mannes mit Stoffballen und Schneiderutensilien ein im 16. Jahrhundert in Wort und Bild geläufiges Motiv gegen den schnellen, von fremden Einflüssen geprägten Modewandel. Bereits um 1500 berichtete der französische Franziskanerprediger Michel Menot in seinem „Sermon sur la Madeleine“ von einem Palast in Venedig, dessen Wände Männer aller Nationen in landestypischer Kleidung zeigten. Nur der Franzose sei nackt, mit einem Ballen Stoff und einer Schere in der Hand wiedergegeben, da die französische Mode so rasch wechsele, dass keine Zeit zum Schneiden eines Kleides blieb. Im Laufe des Jahrhunderts wurde der Topos – mit nackten Deutschen und nackten Engländern – auch auf andere Länder übertragen. Die Aufnahme in das Hofkleiderbuch der bayerischen Herzöge ist moralischer Appell und Beleg für die Popularität des Bildzeichens gleichermaßen. JZS

Lit: Christensen 1934, S. 9 und Anm. 2. – Wilckens 1991, S. 343 – 346, Taf. 27 – 34 (mit älterer Lit.). – Rublack 2010, S. 145, Abb. 80. – Zu Beschaffung und Funktion der Hofkleidung: Selzer 2010, S. 115 – 129. – Zum Motiv des nackten Mannes: Paresys 2006, S. 15. – Lüttenberg/Priever 2003, S. 56.



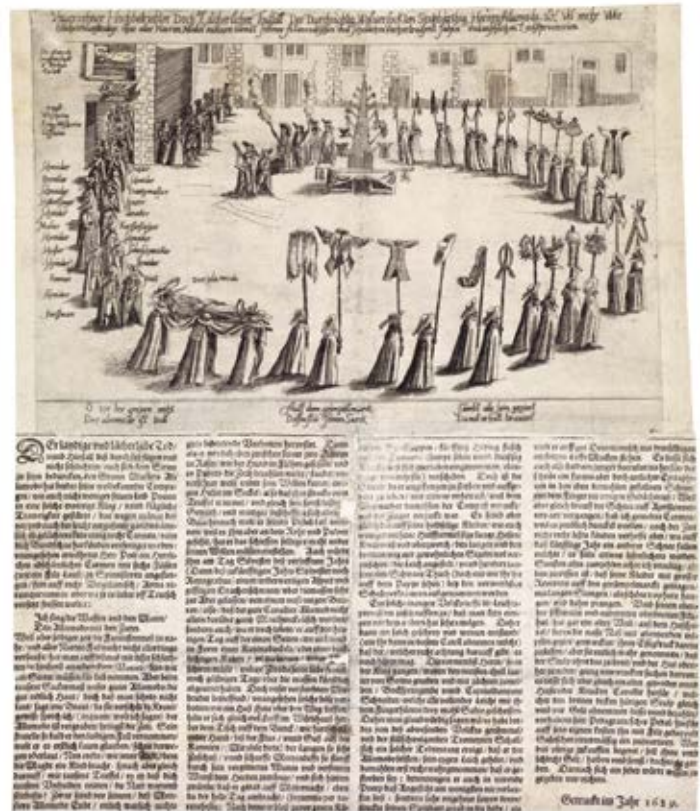


98

98 · „Allomodischer Krepelmarch. In welchem ein Teutscher Monsier sich in frembden gravitetischen Kleydern ersehen und einkauffen kann.“

Um 1630  
Papier, Radierung, Typendruck,  
Blatt: H. 36,6 cm, B. 29,5 cm  
GNM, HB 15558, Kaps. 1277

Auch die Bildpublizistik nutzte das Motiv des „Nackten Mannes“, der den rasch wechselnden Moden verfallen, nicht mehr weiß, was er anziehen soll, als kleidungsbezogene Metapher im Diskurs um Tradition und Traditionsbruch. Mehrere um 1630 entstandene Flugblätter griffen das Thema in Bild- und Textvarianten auf. Der hier gewählte Begriff des „Krepelmarchts“ spielt an auf Altkleidermärkte, die in der Frühen Neuzeit neben Neuanfertigungen einen Großteil des Kleidungsbedarfs abdeckten. Der umfangreiche, bisweilen bis zur Unverständlichkeit



99

99 · „Vnuersehner Hochbetriehter Doch Lächerlicher Todfall Des Durchsichtig. Woluerlockten Spitzbärthig. Herren Allamodo...“

1629  
Radierung, Kupferstich,  
Blatt: H. 38 cm, B. 31,4 cm  
GNM, HB 13571, Kaps. 1277

Der „Alamode-Monsieur“ ist ein häufiger Protagonist jener Flugblätter des 17. Jahrhunderts, die den raschen Modewandel thematisierten und vor einem nationalen Identitätsverlust durch das zwanghafte Nachäffen französischer Moden warnten. Sein den höfischen „pompes funèbres“ nachempfundenes Begräbnis war dafür ein in unterschiedlichen Fassungen verbreitetes Motiv. Männliche Figuren in langen Mänteln tragen Kleidungsstücke und Waffen auf langen Stangen in einer spiralförmigen Prozession zu einem in der Mitte des Platzes errichtetem

überfrachtete Text sowie die Darstellung greifen den Topos des „Alamode-Monsieur“ auf, dem sämtliche Modetorheiten der Zeit zugeschrieben werden. Das zottige Haar und der „gespitzte Böckleins-Bart“ sind ebenso wie geschlitzte Wämser, Krösen, lange Hutfedern, Mäntel mit „vil Knöpf“, Stiefel, Schuhrosen und Degen Stereotypen des Alamode-Flugblatts. Der „Nackte Mann“, der seine Blöße nur mit einem Lendentuch verhüllt, steht inmitten all dieser inkriminierten Kleidungsstücke und deutet mit dem Zeigefinger auf einen Vers, der als Ursache seines allen gesellschaftlichen Konventionen zuwiderlaufenden Status noch einmal die angeprangerte Neuerungssucht benennt: „Under diesen Trachten allen, Thut mir noch keine gefallen.“ JZS

Lit: Harms 1985, S. 266; dort sowie bei Lüttenberg/Priever 2003, S. 164 – 165, Nr. 4.8 auch weitere Varianten des Flugblatts.





100

Trauergerüst, dem „castrum doloris“, das sie mit den Modeutensilien schmücken. „Der alamode“ folgt auf einer Bahre, bekleidet mit einem geschlitzten Wams. Sein breitkrempiger Hut und der lange spitze Zwirbelbart entsprechen denen der anderen Männer.

Laut dem beigegebenen Text ist er im Wirtshaus nach einem umfangreichen Mahl verstorben, als ihm „scharffe Merzenluft so starck durch sein vergittertes Wanen vnd verletzten Wanst dem Herzen zutrünge“. Nun werden die Kleider „auff den gerümpelmarckt“ getragen, was darauf hinweist, dass das Begräbnis des Alamode-Monsieurs als Bild für das rasche Werden und Vergehen von Moden dient – oben links gebiert die „allamode Jungfrau“ schon die nächste. Schneider, Händler

und andere Personen, die am Kleiderluxus verdienen, begleiten den Trauerzug. AKr

Lit.: Harms 1985, S. 276 – 277 (mit Varianten). – Weiterführend: Lüttenberg/Priever 2003. – Ausst.Kat. Berlin 2003, S. 164 – 165, Kat. 4.9.

### 100 · Ausschneidebogen für zwei Anziehpuppen

Süddeutsch, um 1650  
Holzschnitt (unten fragmentiert),  
koloriert, H. 20 cm, B. 29,8 cm  
GNM, HB 15578, Kaps. 1244

Der Holzschnitt gilt als ältester erhaltener Vorläufer der seit dem 18. Jahrhundert ver-

breiteten Papier- oder Anziehpuppen. Die Auswahl der Garderoben stellt ihn in den Zusammenhang der Ablösung traditioneller deutscher Kleidungsformen durch französische Modevorbilder. Zwei Frauen in langen, weißen Wäscheleidern haben gewissermaßen die Wahl zwischen hochgeschlossenen „deutschen“ Kleidern im kegelförmigen Zuschnitt des „Weiten Rocks“ (Kat. 33) und ausgeschnittenen „französischen“ Kleidern (Kat. 101). Als sprechende Accessoires ergänzen Handarbeitskorb und Muff die traditionelle Form, während zur französischen Modekleidung der höfische Fächer gehört. Gegensatzpaare im gleichen Sinn bilden Halskrausen und flache, transparente Spitzenkrägen, und bei den Kopfbedeckungen





101

kontrastieren voluminöse, haarverhüllende Pelz- und Goldhauben mit Schleifen- und Bandschmuck, der im offenen Haar getragen wurde. Wie die Puppenhäuser jener Zeit haben derartige Ausschneidebögen wohl dem kindlichen Einüben gesellschaftlicher Rollen und Verhaltensmuster gedient. Eine modekritische Komponente scheint dabei zumindest mitgespielt zu haben, zumal aus dem 17. Jahrhundert auch Kapseln mit Miniaturporträts erhalten sind, bei denen man durch aufzulegende Schablonen Frauen mit Männerkleidung und sogar mit Schnurrbärten versehen konnte. JZS

Lit.: Metken 1978, S. 164, 188 – 189. – Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Nr. 99. – Ausst. Kat. Nürnberg 1998, S. 139 – 140, Kat. 89. – Zu den Porträtkapseln: Rosenbaum 2007, S. 52 – 57 (mit weiterer Lit.).

**101 · Bildnis der Justina Katharina Kirchmayr von Reichwitz, geb. Imhoff**

Nürnberg, Daniel Preissler, um 1660  
Öl auf Leinwand, links Wappen der Imhoff, bez. auf der Rückseite unten:  
„Dan: Preisler. pinx.“, oben: „Fr: Justina

C [überklebt] arina Kirchmayerin/geb: Im Hof, /geb: A°: 1627. verm: 1660. gestorb: 1686“, H. 104 cm, B. 91,5 cm  
GNM, Gm 763

Das repräsentative Hüftporträt zeigt die Nürnberger Patriziertochter Justina Katharina Imhoff in einer von französischen Modenvorbildern beeinflussten Ausstattung. Ein Kupferstich in Johann Kramers „Nürnbergische Kleider Arten“ von 1669 (Kat. 88) stellt unter dem Titel „Ein Jungeresell und ein Jungfrau auff frantzösisch gekleidet“ die Dame in entsprechender Aufmachung vor. Möglicherweise entstand das Porträt im Zusammenhang der Heirat der Dargestellten 1660 mit dem böhmischen Gelehrten Carl Kirchmayr von Reichwitz, und die Aufgabe der konservativen, patrizischen Standeskleidung ist als bewusste Demonstration des neuen Adelstandes zu werten. Am auffälligsten ist wohl der Verzicht auf die voluminöse Goldhaube des Nürnberger Patriziats (Kat. 31) zugunsten des im offenen Haar getragenen Schleifenschmucks. Das stereotype Blumenattribut Nürnberger Frauenporträts des 17. Jahrhunderts ersetzt ein Fächer. Der breite Spitzenkragen folgt dem flach zu den Schultern verlaufenden Dekolleté des Kleides, das in der vorderen Mitte und an den Ärmeln ebenfalls zahlreiche, in zarten Farben glänzende Bandschleifen aufweist. Selbst der Brustschmuck ist in Form einer mit Edelsteinen und Perlen besetzten Schleife gestaltet, wie mit Kette und Armbandpaar überhaupt Perlen den Schmuck dominieren. Vor dem Hintergrund, dass Nürnberger Kleiderordnungen bis ins frühe 17. Jahrhundert selbst Angehörigen des Patriziats Perlenschmuck untersagten, mag dies als besondere Hinwendung zu einem neuen, am adeligen Vorbild orientierten Auftritt der städtischen Oberschichten empfunden worden sein, demgegenüber die Kleidergesetzgebung vergebens an ständische Traditionen appellierte. JZS

Lit.: Wilckens 1979, S. 25 – 41, bes. Abb. 4, 8. – Tacke 1995, S. 180 – 181, Nr. 86 (mit älterer Lit.). – Ausst. Kat. Nürnberg 1998, S. 137 – 139, Nr. 88. – Kat. Nürnberg 2010, S. 408, Kat. 209.

## 102 · Bildnis des Otto van der Waeyen in polnischer Tracht

Ferdinand Bol, 1656

Bezeichnet auf der Trommel:

„FBol 1656“, Malerei auf Leinwand,

H. 158 cm, B. 120,5 cm

Rotterdam, Museum Boijmans Van

Beuningen, 1071

Otto war der Sohn des Amsterdamer Bürgers Dirck van der Waeyen und von dessen Frau Maria van Vollenhoo(ve). Als der vielbeschäftigte Porträt- und Historienmaler Ferdinand Bol 1656 das Bildnis schuf, war der Junge etwa acht Jahre alt. Wahrscheinlich spielten familiäre Hintergründe bei der Auftragsvergabe an Bol eine Rolle, da Otto der Neffe von dessen Frau Elisabeth Dell war. In der älteren Forschung wurde der Dargestellte aufgrund des Wappens für Dirck van der Waeyen gehalten. Dieser war jedoch zum Entstehungszeitpunkt des Bildes bereits 32 Jahre alt. Die richtige Identifizierung gelang durch die Auffindung von Dircks Inventar vom 14. Juli 1670, das ein von Ferdinand Bol gemaltes Porträt von Dircks Sohn Otto verzeichnet.

Otto trägt einen hellgelben, oben eng anliegenden, unten ausschwingenden Kaftan (żupan) mit über die Handrücken verlängerten Ärmeln. Der Kaftan ist mit rotem Stoff gefüttert und vorne mit Knöpfen versehen. Solche Kleidungsstücke wurden in Polen wie auch in anderen osteuropäischen Ländern getragen. In Kombination mit der Pelzmütze (kolpak) und den hellbraunen Lederstiefeln ist das Kostüm aber als polnisch zu bestimmen. Aufgrund der authentischen Darstellung wird vermutet, dass die Kleidung sich tatsächlich im Besitz der Familie van der Waeyen befand. Der Streithammer in der Hand des Jungen ist polnischen oder ungarischen Ursprungs. Die Verwendung von Pfeil und Bogen ist ebenfalls typisch für diesen Kulturkreis, während Schild, Trommel, Harnisch und Kanonen zum westeuropäischen Kriegsgerät zählen.

Amsterdam unterhielt engste Handelskontakte zu Polen. Als Verwaltungsbeamter der Stadt kam Dirck van der Waeyen zweifellos mit polnischen Kaufleuten in Kontakt. Die Polen waren in Holland berühmt für ihren



102

Mut und ihre Tapferkeit im Krieg. Davon zeugen zahlreiche Flugschriften, die zur Zeit des Zweiten Nordischen Kriegs (1655–1660) in den Niederlanden gedruckt wurden. Durch Einkleidung und Attribute werden Otto die positiven Eigenschaften eines polnischen Kriegers zugeschrieben, vielleicht auch Sympathie gegenüber den polnischen Handelspartnern bekundet. DHi

Lit.: *Ausst.Kat. Amsterdam 2002, Nr. 12, S. 103–104, 273 (Marieke de Winkel)*. – *Ausst.Kat. Haarlem/Antwerpen 2000, Nr. 64, S. 237–239 (Rudi Ekkart, Saskia Kuus)*. – *Blankert 1982, S. 67, Nr. 139, S. 142–143*. – *Ekkart 1995, Nr. 3, S. 54–57*. – *Sumowski 1983, Bd. 1, S. 282–287, Nr. 146, S. 307*. – *Weiterführend: Johansen: Garments 2002*. – *Wetering et al. 2011, Nr. V 20, S. 546*.







# *Kleideralltag*



# Überreste einer Bremer Schneiderwerkstatt des frühen 17. Jahrhunderts

Dieter Bishop

Der seit Jahrhunderten verschüttete mittelalterliche Bremer Stadtgraben wurde seit 2004 mehrfach im Nordwesten der Altstadt bei Straßenbaumaßnahmen angeschnitten (Abb. 1). Dieser Teil der Stadtbefestigung wurde erst relativ spät, ab 1307, um das bis dahin ungeschützte Stephaniviertel herumgeführt. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde der mittelalterliche Befestigungsring stark verändert und der Stadtgraben nach außen verlegt. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts folgte nach den Plänen des Festungsbauers Johan van Valckenburgh ein zeitgemäßer Ausbau mit vorgezogenen mehreckigen Bastionen. Ein Kupferstich von 1653 zeigt bereits erste vollendete Fünfeckbastionen im Westen und Osten der Altstadtseite, wobei die westlichen den alten Graben überlagern (Abb. 2).

Die kompakte und sehr fundreiche Verfüllung an der Adamspforte, der Fundstelle 1, wurde aus Zeitmangel mit dem Bagger entnommen. Ehrenamtliche Mitarbeiter der Landesarchäologie Bremen haben sie unter anderem im Rahmen von Schulprojekten nach Funden durchsucht. Die zahlreichen, teils außerordentlich gut erhaltenen Objekte, auch organische Stoffe, werfen ein ganz besonderes Schlaglicht auf den Alltag städtischer Mittelschichten der Jahrzehnte um 1600.

## Fundgut und Datierung

Neben unzähligen Scherben einheimischer Tonware ist Importkeramik mit Fayencen aus Portugal, Italien und den Niederlanden gut vertreten. Zur thüringischen „Arnstädter Fayence“ gehört unter anderem der Kopf eines großen Vogelgefäßes. Weitere Gefäßfragmente sind

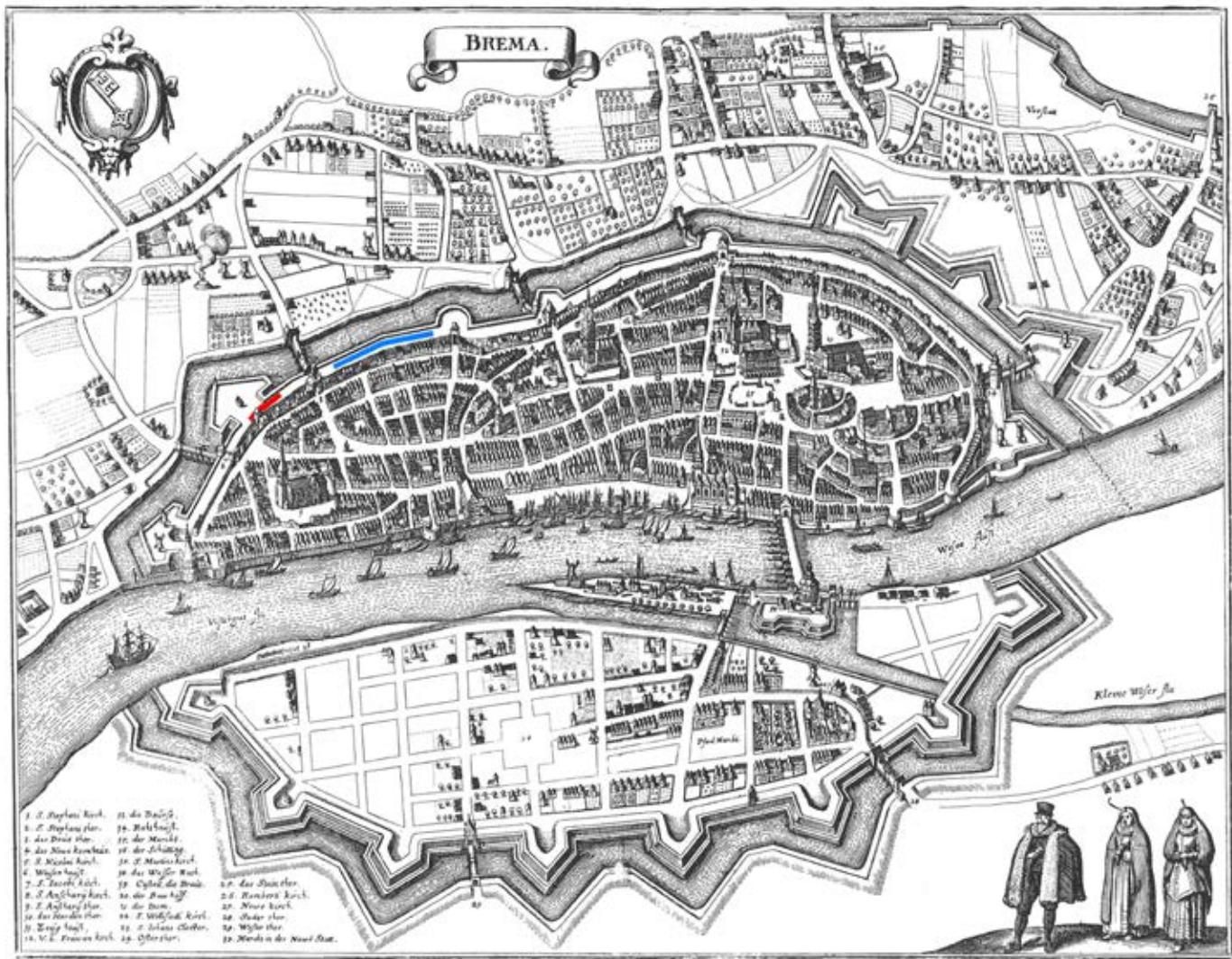


1 Angeschnittener Rand des mittelalterlichen Stadtgrabens nahe der Bremer Adamspforte, Fundstelle 1

den rheinischen Steinzeugzentren des späten 16. Jahrhunderts zuzuweisen, darunter Scherben von Schnellen und Krügen sowie ein prunkvoller Kurfürstenkrug von 1598. Aus dem Oberweserraum stammen ein grün glasierter Henkelkrug von 1617 und viele malhornverzierte Teller mit figürlichen Szenen. Aufgemalte Jahreszahlen dieser Weser-Werra-Ware reichen von kurz vor 1600 bis 1622.

Im alten Stadtgraben landeten jedoch nicht nur zerbrochene oder unbrauchbar gewordene Gegenstände, sondern auch wertvollere Objekte wie kleine Metallgefäße und Schmuckstücke. Ein Grund dafür könnte eine der Pestwellen gewesen sein, die in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges über Bremen hinweggingen.<sup>1</sup> Waffenreste und Rüstungsteile sind direkte Zeugen jener kriegerischen Jahrzehnte. Datierungshinweise für den Zeitraum der Verfüllung geben primär einige Münzen. Neben regionalen wie Bremer Groten von 1608 und 1623 und einem zwischen 1618 und 1622 geprägten Schwarzen fanden sich Kleinmünzen aus den Spanischen Niederlanden, den Provinzen Brabant und Flandern; weitere Münzen kamen aus Maastricht und Limburg sowie Lüttich aus den Jahren 1612 bis 1631 und verweisen ebenso wie ein Münzgewicht von 1594 aus Antwerpen auf die wirtschaftlichen Handelsverbindungen Bremens nach Westen. Einen ähnlichen Weg nahmen frühe Tonpfeifen, deren Fersenmarken Datierung und Herkunft preisgeben. Sie stammen meist aus Amsterdam, des Weiteren aus Enkhuizen/Hoorn, Gorinchem, Rotterdam und Gouda. Die leicht zerbrechlichen und daher kurzlebigen Tonpfeifen aus dem 2. Viertel des 17. Jahrhunderts helfen ebenfalls bei der zeitlichen Eingrenzung des Fundkomplexes.





2 Vogelschau von Bremen, Matthäus Merian, aus: Topographia Saxoniae Inferioris (Niedersachsen), 1653.  
Fundstelle 1, Adamsporte (rot), Fundstelle 2, Doventor (blau)

Weiter östlich wurde 2011 bei Kanalbauten eine zweite Stelle des Stephanistadtgrabens zwischen den ehemaligen Stadttoren Doventor und Abbentor, der Fundstelle 2, auf einer Länge von 180 Metern angrissen. Das fundreiche Erdmaterial des späteren 16. Jahrhunderts aus dem nur einen Meter breiten Kanalgraben konnte ebenfalls genauer durchsucht werden. Auch hier kam eine Fundschicht zu Tage, die eine große Masse an Keramik, Metallfragmente und über 45.000 Tierknochen enthielt.

## Textile Funde

Vor allem in der Fundstelle 1 nahe der Adamsporte wurden schätzungsweise 7.000 Gewebereste entdeckt. Die empfindlichen Stücke sind durch das sauerstoffarme Bodenmilieu

des zugefüllten Stadtgrabens bestens konserviert, wenn auch teils durch die Baggerarbeiten beschädigt. Der zu den größten Textilfundkomplexen Deutschlands zählende Bremer Stadtgrabenfund enthält neben vielen Fragmenten aus Wolle und Leinen einige nahezu vollständig erhaltene Stücke wie zum Beispiel einen Wollhandschuh, Strümpfe oder einen Filzhut (Kat. 107, 108, 129).

Durch die Lagerung in stetig feuchter Umgebung zeigen die Fragmente einen besseren Erhaltungsgrad als die meisten textilen Funde etwa aus Gräbern. Sie entstammen, wie ebenso die zahlreichen Objekte aus Ton, Metall, Glas und Holz zeigen, keinem klerikalen oder sozial hochstehenden Umfeld, sondern spiegeln die durchschnittliche Mittel- und Unterschicht der frühneuzeitlichen Hansestadt Bremen wider.

Im alten Stadtgraben hatten im frühen 17. Jahrhundert offenbar nicht nur anliegende Bremer Haushalte ihren Abfall entsorgt, sondern auch verschiedene Handwerksbetriebe Rest- oder Halbfabrikate, darunter das Holz- und Lederhandwerk und offensichtlich das Schneiderhandwerk. Schneiderutensilien wie verschiedene Scherentypen, Fingerhüte und Nadeln (Kat. 132, 133), Reste von Glättsteinen (Kat. 135), Garnrollen (Kat. 109) oder Holzreste, die von Webschiffchen stammen dürften, und nicht zuletzt die zahlreichen textilen Schnipsel, Zuschneidereste und schadhafte Stücke mit Verarbeitungs- oder Umarbeitungsspuren und aufgetrennten Nähten sowie Nestelhülsen und Knöpfe (Kat. 120, 117) weisen auf eine Werkstatt hin, in der auch Flickschneider arbeiteten. Die für ihre Träger wertvollen Gewänder scheinen hier nach längerem Gebrauch umgearbeitet oder zweitverwendet worden zu sein. Wie die Textilreste beweisen, lohnte es sich, nicht nur aus Samt oder Seide gearbeitete Kleidungsstücke zur Abänderung oder Ausbesserung zu bringen. Ein ähnlich gut erhaltener, jedoch kleinerer Bestand an Flickschneidereiesten der Zeit zwischen 1580 und 1600 ist aus einer Grabenfüllung in Groningen bekannt.<sup>2</sup>

Aus verschlissenen und abgetragenen Kleidern ließen sich noch Gewebestücke abtrennen, die anderswo als Flicker oder als Zierstück von Nutzen sein konnten – insbesondere wenn sie aus kostbarer Seide bestanden. Auch abgeschweuerte seidene Borten oder Bändchen konnten, abgetrennt und auf andere Kleidung aufgenäht, wieder als Zierelemente dienen. Alte Stoff- oder Filzstücke taugten zugeschnitten zumindest noch als Einlagen für den Schuh oder zur Wattierung von Kleidungsstücken. Aus anderen Fundkomplexen nur in geringem Umfang überliefert, befinden sich in Bremen einige relativ gut erhaltene Strickwaren, darunter Teile von Jacken, Handschuhen und Strümpfen (Kat. 106 – 108). Vermutlich sollten sie ebenfalls geflickt oder gestopft werden.

## Bremer Wantschneider

Gewandschneider gehörten mit ihrem ersten Ratsprivileg von 1263 in Bremen wie in anderen großen Städten zu den ältesten auf gewerblicher Grundlage beruhenden Genossenschaften. In der Hansestadt besaßen sie das Vorrecht, ihre Verkaufsbuden unter dem Rathaus zu betreiben. Sie rekrutierten sich aus den ältesten Bürgerfamilien der Stadt und gehörten in anderen Städten zu den Patriziern. Durch das Bremer Stättgeldregister einzelner Straßen von 1592 bis 1670 wissen wir, dass textilherstellende Berufe wie „Wantfärber“, „ein Wantmaker“, „ein Bomsidenmaker“ oder „ein Schnoermaker“ im Stephaniviertel

unweit des Stadtgrabens ansässig waren. Um 1650 sind in Bremen zahlreiche weitere Textilgewerbe belegt, die Flachs, Baumwolle, Wolle, Kuh- und Kamelhaar verarbeiteten. Es gab Tuchmacher, Sayen- und Raschmacher, Leineweber, Deckenmacher, Triepmacher, Bereiter, Färber und Bleicher. Zu den Textilzünften zählten ferner die Posamentierer, Knopfmacher und Reepschläger.<sup>3</sup> Durch Einwanderung von Religionsflüchtlingen aus den Niederlanden stieg in Bremen zwischen 1500 und 1650 die Anzahl der Textilgewerbe um das Doppelte an, und die Textilindustrie bekam neue Impulse. Im Auftrag der Gewandschneider wurde von 1619 bis 1621 das heutige Gewerbehau unweit des Stephaniviertels als repräsentatives Versammlungshaus im Stil der Weserrenaissance mit Festsaal errichtet. In diesem außerordentlich prunkvollen Wandschneiderhaus fanden neben den Amtsgeschäften und Versammlungen der Tuchhändlergilde auch familiäre Feiern wie Hochzeiten wohlhabender Bürger außerhalb der Gilde statt.

Die Hauptaufgabe der Gewandschneiderzunft war die Durchführung einer Prüfung zur Kennzeichnung gewisser Qualitätsstandards der Tuche. Archäologische Nachweise sind Tuchplomben, also Bleisiegel, auf denen Stadtwappen und bestimmte Begriffe von der Qualität und Herkunft der Stoffe zeugten und für diese bürgten (Kat. 134). Allein aus dem Fundkomplex an der Adamspforte liegen etwa 18 Tuchplomben zum Teil noch mit den originalen Tuchresten meist grober Wollgewebe vor (Kat. 121). Die Tuchplomben aus Blei brachten die Zunftmeister der Weber- oder Färberzunft des jeweiligen Produktionsortes mit einer Plombierzange am Rand der Stoffbahnen an. Durch das sichere Ausweisen der Herkunft wollte man falsche Produktionsangaben minderwertiger Stoffe verhindern und das eigene Ansehen nicht untergraben lassen.

In Bremen wurde eigenes Tuch produziert und gefärbt, aber auch importiertes ungefärbtes veredelt. So belegen Schriftquellen – wie beispielsweise auch für Nürnberg –, dass städtische Wantfärber eingehandeltes englisches Tuch färbten. Nur selten jedoch sind einzelne Warensendungen erwähnt, so wie diejenige von dem Bremer Notar Johann Renner, der für das Jahr 1580/81 drei Warensendungen englischen Tuches protokollierte.<sup>4</sup>

1597 werden in einer Bremer Ratsordnung erstmals Bremer Färber erwähnt: „Niemand soll Bremer oder andere Laken, die ungefärbt per Elle einen halben Taler wert sind, anders als mit Waid („mit wede“) färben lassen bei Strafe von einer Mark.“ Schwarz oder dunkel zu färbendes Tuch sollte vorher mit Waid oder Krapp blau gefärbt, durch eine „Staelverwaltung“ geprüft und durch Tuchplomben bestätigt werden. Verbotene Färbestoffe waren dagegen Schmach, Galle oder Corrosiff. Das Amt der drei „Staelverwalter“ wurde mit einem Ratmann, einem vornehmen Wandschneider und einem Färber besetzt. Sie sollten darauf achten, „ob de laken wol utgemaket und genogsam gemedet sein“, und den Tuchen ein besonderes Zeichen geben.

Die „Stahlherren“ sind auch aus anderen Städten bekannt. In den englischen und niederländischen Produktionsorten bestätigten sie ebenfalls die Qualität der Stoffe. In Amsterdam befindet sich in der Staalstraat das Haus der Staalmeester, der Vorstände der Tuchmacherzunft; in London existierte der Bremer Hansekantor, der Stalhof. In England kontrollierten und besteuerten königliche Beamte, die „Alnager“, die Tuche. Die frühen englischen Tuchplomben aus Bremen, unter anderem aus der Grafschaft Somerset, sind Hinweise auf die zunehmende Konkurrenz, welche die englische Tuchindustrie bereits im späten 16. und im 17. Jahrhundert für die kontinentale Tuchproduktion darstellte.



## Kleidungsdarstellungen auf Alltagsgegenständen

Neben dinglichen Zeugnissen der Bremer Kleidungskultur enthält das Fundmaterial Darstellungen von Frauen und Männern in zeitgenössischer Kleidung. Im Kontext der Ausstellung machen sie deutlich, dass nicht nur repräsentative Standesporträts die damalige Kleidung und Mode reflektierten, sondern ebenso Haushalts- und Alltagsgegenstände unterschiedlichster Kontexte. Ob derartige Bilder auch das Kleidungsverhalten ihrer Besitzer beeinflussten, sei vorerst dahingestellt.

Der Backsteinkeller eines Hauses in der Neuenstraße im Bremer Stephaniviertel war mit den Überresten eines Kachelofens der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts verfüllt. Es handelt sich vornehmlich um Bruchstücke grün glasierter Gesims- und Napfkacheln, großformatige Bildkacheln mit teils religiöser Thematik, Bildern der Tugenden und Darstellungen prominenter Persönlichkeiten der Zeit. Neben mehreren Blattkacheln mit Bildern sächsischer Kurfürsten waren weitere europäische Herrscher abgebildet (Kat. 103). Auf Beschlägen befinden sich Figuren in der Art von Trachtenbüchern (Kat. 104), auf Gefäßen und Tellern modisch gekleidete Männer und Frauen (Kat. 105). Sie alle sind mehr oder weniger fragmentiert auf uns gekommen und werden wie die meisten Funde im Zusammenhang dieser Ausstellung erstmals veröffentlicht.

1 Schwarz 1996.

2 Zimmerman 2012.

3 Hittinger 2008, S. 85.

4 Bischof: Tuchplomben 2012, S. 62.

Weiterführend: Bischof/Hittinger 2005–2008. – Bippin 1919, S. 69ff. – Höfinghoff 1933. – Bernsmeier 1997. – Ausst.Kat. Bremen 1984. – Ausst.Kat. Bremen 2000. – Löhr 1978, S. 11ff. – Bischof/Stauffer/Zander-Seidel 2015.

# Die Bremer Textilfunde

Annemarie Stauffer

Die europäische Textil- und Modegeschichte der Frühen Neuzeit erschließt sich uns infolge der wenigen erhaltenen Objekte nur äußerst lückenhaft. Zudem führt die höhere Überlieferungsdichte wertvoller Gewebe und Bekleidung aus dem weltlichen und kirchlichen Adel zu einem einseitigen Bild. Aus bürgerlichen Kreisen und sozial niederen Schichten dagegen sind Textilien und Kleidungsstücke nur spärlich erhalten, denn sie wurden oft bis zur vollständigen Auflösung recycelt. Die

Funde aus Bremen belegen für die Zeit um 1600 eindrucksvoll die Vorgänge des Ausbesserns und wieder Nutzbarmachens von textilem Material, das in der Herstellung aufwendig und in seiner Verwendung in allen erdenklichen Bereichen menschlicher Tätigkeiten und Bedürfnisse gegenwärtig war.

Bei den bislang untersuchten Bremer Fragmenten handelt es sich nahezu ausschließlich um Erzeugnisse aus Wolle, ein kleiner Teil ist aus Seide gefertigt. Das Fehlen von Leinengeweben ist wohl hauptsächlich dem sauren Bodenmilieu geschuldet, das zur Auflösung der pflanzlichen Fasern führte. Deutlich lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: zum einen Objekte, die so stark löchrig oder durch mehrfachen Gebrauch durchgeschuert sind, dass sie wirklich weggeworfen wurden, zum anderen Fragmente von Bekleidung, die offensichtlich zur Weiterverwendung vorbereitet, dann aber möglicherweise doch nicht passend waren. Zur ersten Gruppe zählen etwa zahlreiche Reste aus grobem Wollstoff – meist in einfacher Leinwandbindung – mit großen Fehlstellen in der Mitte (Abb. 1). Die rund geschnittenen



1 Durchgetretene Schuheinlage (?). Bremen, Landesarchäologie

Außenkanten passen genau zur Form der zahlreichen Schuhreste, die ebenfalls im Bremer Stadtgraben zu Tage kamen. Es handelt sich dabei vermutlich um Schuheinlagen, welche das Auftreten angenehmer machten. Unter dem Fußballen und der Ferse entstanden schließlich Löcher, sodass die schadhafte Polsterung ersetzt und weggeworfen wurde.

Abgescheuert und ausgerissen sind ferner zahlreiche Bänder und Borten aus Seide, die man von Kleidungsstücken abtrennte, aber dann nicht wieder verwendete (Kat. 110). Solche Zierelemente sind typisch für die Mode um 1600 und verweisen auf die Kleidung sozial besser gestellter Gruppen. Von der Kleidung des wohlhabenden Bürgertums stammen wohl auch zahlreiche Fragmente von Seidengeweben. Zum einen handelt es sich dabei um Schnipsel neuwertiger Stoffe, die offensichtlich zu klein waren, um sie noch weiter nutzen zu können, zum anderen aber, und das ist die Regel, um Fragmente von abgetragener Bekleidung. Unter den Seidengeweben finden sich die damals üblichen Tafte, kleingemusterte Damaste und ungemusterter Samt, jedoch keine prachtvollen oder gar mit Metallschüssen aufgewerteten Erzeugnisse, wie sie an den Fürstenhöfen getragen wurden. Ganz eindeutig handelt es sich um ein Qualitätsspektrum, wie wir es in einer Handelsstadt wie Bremen erwarten dürfen.

Bei den abgetragenen Kleidungsstücken wurden zur Wiederverwertung die Nähte geöffnet und Zutaten wie Knopfleisten und Manschetten abgetrennt. So ließen sich aus den Schnittteilen eines Kleides Gewebestücke zurückgewinnen und diese zu Neuem verarbeiten oder als Flicker noch einem anderen Zweck zuführen. Trennen, Glätten und Rückgewinnen von Geweben, selbst wenn sie noch so klein waren, gehörten zur Arbeit der Flickschneider.

Nur was zu sehr von Nähten durchsetzt oder von Löchern verunstaltet war, landete im Müll. Um solche Stücke handelt es sich bei Kat. 125 und 126, aber ebenso bei abgeschnittenen Knopflochleisten (Kat. 114 – 116), Achselstücken (Kat. 112) und anderen genähten Zierformen (Kat. 113). Einige Kleidungsstücke in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums und eine Sammlung vollständig erhaltener Kleidungsstücke aus der Zeit um 1600 aus wohlhabendem Kölner Bürgerbesitz vermitteln einen verlässlichen Eindruck von der Herkunft solcher Fragmente. Zusätzliche Bearbeitungen wie das Wattieren oder Verzieren der Seiden mit „gehackten“ Mustern belegen, dass man auch in Bremen mit der Mode ging.

Besonders wertvoll, weil selten überliefert, sind zahlreiche Fragmente von Strickwaren, darunter Teile von Jacken, Handschuhen und Strümpfen (Kat. 106 – 108, 119). Neben den fein gearbeiteten Teilen von Kamisolten, wie sie in der Ausstellung in erhaltenen Exemplaren aus Seide und Metallfäden zu sehen sind (Kat. 51 – 53), fanden sich gröbere Strümpfe und Handschuhe. Anders als die Gewebe sind die gestrickten Fundstücke relativ gut erhalten. Vermutlich wiesen sie kleine Schadstellen auf, die ebenfalls zu flicken und neu herzurichten waren, oder ein Gegenstück fehlte und wurde nicht mehr ersetzt.

Bei den Funden aus Bremen handelt es sich nicht um ein Einzelphänomen. Aus nahezu gleicher Zeit und verwandtem Kontext stammt eine große Anzahl von Textilfragmenten aus der Verfüllung einer Gracht bei Groningen (1573) und aus der Latrine eines Bürgerhauses in Elbing/Elbląg (17./18. Jahrhundert). Soweit bereits absehbar, sind die Befunde von Bremen und Groningen sehr ähnlich, was die Qualität der Gewebe, die Schnitte der Kleidungsstücke und die Spuren der Wiederverwendung betrifft. Außerdem hat man in Groningen Strickwaren gefunden, die nicht nur der Form nach jenen aus Bremen eng verwandt sind, sondern ebenso in ihrer technischen Ausführung. Dies belegt, dass es sich bei diesen Stücken nur überlieferungsgeschichtlich um Sonderfälle, für die damalige Zeit dagegen um Stücke handelt, die gerade nicht das Besondere und auch nicht ärmliche Verhältnisse, sondern Besitz von und Umgang mit Textilien im bürgerlichen Alltag widerspiegeln.

Verwendete und weiterführende Literatur:

Zimmerman 2007. – Pietsch/Stolleis 2008. – Maik 2013. – Bishop/Stauffer/Zander-Seidel 2015.





103 a



103 b

## Kostümbilder im Alltag

### 103 · Zwei Ofenkacheln

- a) Königin Elisabeth I.
- b) König Heinrich III. von Navarra

Um 1600  
Rote Irdenware, grün glasiert,  
H. 27 cm, B. 16 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 260/Alt,  
Bk. 21, Bk. 20

Die beiden großformatigen Bildkacheln gehören zu den Überresten eines Kachelofens, die in der Verfüllung eines Kellers in der Neuenstraße im Bremer Stephaniviertel gefunden wurden. In einem Arkadenbogen mit tordierten Säulen und Puttenkopf als zentralem Motiv steht jeweils eine reich ge-

kleidete Person. Das eine Kachelbild zeigt eine vornehme Dame in einem Kleid mit spitz zulaufender Taille und Schulterwülsten. Sie trägt eine breite Halskrause sowie einen kleinen Hut mit Federschmuck und ein Haarnetz. In der linken Hand hält sie Handschuhe, mit der Rechten fasst sie ihr Kleid. Die Umschrift „ELISABET/REGIN/ANGLIA“ lässt eine Identifizierung als Königin Elisabeth I. von England zu. Als Bodenfund ist diese Königinnendarstellung auch auf einer Ofenkachel in der Sparrenburg bei Bielefeld vorhanden. Die gleiche Figur, für die als Vorlage Fürstinnendarstellungen in Trachtenbüchern anzunehmen sind, befindet sich ohne Umschrift auf einer Bildkachel am Ofen der Lutherstube auf der Wartburg (Strauss, Taf. 72,1).

Bei der zweiten, nur fragmentarisch erhaltenen Bildkachel lässt der Rest der umlaufenden Beischrift „DV NAVARRA“ eine Identifizierung der schreitenden Person als König Heinrich III. von Navarra zu, der spätere französische König Henri IV. Die Kleidung des Dargestellten und hier vor allem das Wams mit markantem Gänsbauch und Schlitzmuster unterstützt die Zuordnung zu dessen Regierungszeit 1572 bis 1589. Als Vorlagen dienten wohl Grafiken von Landsknechten in der Art des Hendrik Goltzius. DB

lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Strauss 1983. – Bishop: Kacheln 2005–2008. – Kammel: Kachelofen 2014. – Zur Kachel der Sparrenburg: Elsmann 2013, S. 148, 151. – Elsmann 2014, S. 159, 161, Abb. 14. – Bishop 2015.



104

#### 104 · Beschlagplatte mit Frauendarstellung

2. Hälfte 16. Jh.

Geweih, H. 7,4 cm, B. 2,6 cm, T. 0,3 cm

Bremen, Landesarchäologie, 253/Alt

Auf einer leicht trapezoiden Knochenplatte aus Geweih ist eine nach rechts gewandte Frauenfigur eingeritzt. Sie trägt einen langen, in Falten gelegten Rock und ein miederartiges Oberteil, darüber einen Goller mit aufgestelltem Kragen. Die Ärmel sind vom Ellbogen an nach unten weit ausgestellt. Der auffällige Kopfputz dürfte aus einer missverstandenen Vorlage abgeleitet sein, die ebenfalls in einem – möglicherweise lokalen – Trachtenbuch zu vermuten ist. Solche Knochenplattenbeschläge könnten als Intarsie an einem kleineren Möbelstück, aber auch als Zierelement an einer Armbrust eingesetzt gewesen sein. DB



105

Lit.: *Bischof: Stöbern* 2012.

#### 105 · Tellerfragment mit Männerfigur

Werraregion, Anfang 17. Jh.

Glasierte Irdenware, Werraware,

H. 16,3 cm, B. 12,1 cm, T. 1,5 cm

Bremen, Landesarchäologie, 226/Alt

Im Stadtgraben an der Bremer Adamspforte wurden zahlreiche hier entsorgte Keramikscherben, unter anderem der sogenannten Werraware entdeckt. Auf dem Spiegel eines Tellers ist eine nach links schreitende, mit einem Degen bewaffnete Männerfigur eingeritzt, mit dem Malhorn dekoriert und anschließend mit einer Bleiglasur überzogen. Trotz der stark stilisierten Ausführung sind die Halskrause, die Schöße des Wamses und die Kniehose mit dem Schlitzmuster deut-

lich gekennzeichnet. Von der ehemals datierenden Jahreszahl ist nur eine 6 erhalten. Darstellungen von Männern und Frauen in modischer Kleidung waren verbreitete Dekore der in der Werraregion hergestellten Gebrauchskeramik, die von dort weserabwärts zum Umschlagplatz Bremen gelangte und von hier aus weite Verbreitung erfuhr.

DB

Lit.: *Bischof/Hittinger* 2005 – 2008, S. 163. –  
Weiterführend: *Stephan* 1992.

## Gestricke

### 106 · Fragment eines gestrickten Kamisols (?)

Anfang 17. Jh.

Wolle, gestrickt, rechte und linke Maschen, H. 40 cm, B. 27 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt, T 2067

Textilien aus Grabungsfunden zeichnen sich meist durch einen braunen Farbton aus, der von einer Oxidation im Erdboden herrührt und die ursprüngliche Farbigkeit ersetzt. Rückschlüsse auf das Aussehen der Kleidungsstücke, von denen die Teile stammen, lassen sich somit eher anhand des Materials und der Bearbeitungsspuren ziehen.

Das vergleichsweise große, gestrickte Fragment ist aufgrund seiner Form vermutlich einem Kamisol zuzuordnen. An der Unterkante ziert es eine eingestrickte Bordüre,

die von je zwei schmalen, durch den Wechsel von linken und rechten Maschen erzeugte, parallel zur Kante verlaufende Streifen begrenzt wird. Dazwischen liegen schräge Streifen. Auch Spuren des regelmäßig ausgezogenen Zackenrandes vieler Kamisole meint man zu erkennen. Den ausgestellten überschichtlichen Seidenkamisolen (Kat. 51 – 53) fügt das Fragment eine Ausführung für den alltäglichen Gebrauch weniger wohlhabender Träger hinzu. AKr

Lit.: *Unveröffentlicht.*

### 107 · Handschuh

Um 1600

Wolle, Rundstrickarbeit mit rechten und linken Maschen,

L. 26,5 cm, B. 12,5 cm (Stulpenrand)

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Der Fingerhandschuh für die linke Hand einer erwachsenen Person ist aus grünlicher Wolle mittlerer Feinheit vorwiegend mit rechten Maschen gestrickt. Lediglich an der Stulpe wechseln sich auf 6 cm Höhe rechte und linke Maschen ab, wodurch ein einfaches Streifenmuster entsteht. Drei Rippen markieren den Übergang zum Handteil. Der Rest des Handschuhs ist gerade nach oben gestrickt, der Daumen um wenige Maschen vom linken Rand abgerückt. Die Stulpe ist leicht ausgestellt und folgt der damaligen Mode.

Gestrickte Fingerhandschuhe aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert sind selten erhalten. Die meisten bekannten Stücke bestehen aus Seide und stammen aus Bischofsgräbern. Technisch eng verwandte Wollhandschuhe aus bürgerlichem Kontext sind für das späte 16. Jahrhundert aus einer Gracht in Groningen überliefert. Der heutige Zustand ist wohl nicht ausschließlich dem Fundkontext geschuldet. Bei der Kon-



106



107



servierung wurden Reste von Schädlingen entdeckt, die den Handschuh möglicherweise befallen hatten und damit unbrauchbar machten. AS

*Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Zimmerman 2007.*

### 108 · Kinderstrumpf

Um 1600

Wolle, Rundstrickarbeit mit rechten und linken Maschen, L. 20 cm, B. 10 cm (oberer Rand) Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Der Kinderstrumpf ist aus feiner, glänzender Wolle glatt rechts rundgestrickt. Nur am oberen Rand ist eine Verzierung aus drei Rippen mit linken Maschenreihen eingefügt, und auch die Fersenkappe ist in Rippen gearbeitet. Die Fußlänge von rund 9 cm entspricht der eines etwa einjährigen Kin-

des. Im Verhältnis dazu weist das Beinteil eine erstaunliche Breite auf. Ein technisch und in den Maßen nahezu gleicher Kinderstrumpf kam in einer auf die Zeit um 1573 zu datierenden Verfüllung einer Gracht in Groningen zutage. Auffällig sind insbesondere die handwerklichen Übereinstimmungen wie beispielsweise die Ausführung der Fersenkappe in Rippenstruktur. Ein dritter vergleichbarer Fund aus London aus der Zeit um 1540 lässt darauf schließen, dass es sich um eine verbreitete und bewährte Art der Herstellung von Strümpfen handelt. Die Rippen an der Ferse sind scheuerfester als glatte Maschen, diese dagegen ermöglichen ein feines Maschenerzeugnis und einen gewissen Tragekomfort. AS

*Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Zimmerman 2007. – Bishop/Stauffer/Zander-Seidel 2015.*



108

### 109 · Garnrolle

Anfang 17. Jh.

Wolle, Einfachgarn, s-gedreht, Pflanzenrohr, L. 7,8 cm, B. 2,5 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt, T 2051

Das dicke Wollgarn ist ungleichmäßig auf ein Stück Pflanzenrohr gewickelt. Es könnte dazu gedient haben, gestrickte Partien zu einem Kleidungsstück aneinanderzufügen oder beschädigte Wollstoffe oder Strickware zu reparieren. AKr

*Lit.: Unveröffentlicht.*



109



110

## Dekore

### 110 · Acht Borten und Bänder

Anfang 17. Jh.

a) Seide, Brettchenborte, T 2059

b) Seide, Brettchenborte, T 2060

c) Seidenband, Leinwandbindung, T 2061, Kettflottierung

d) Seide, Brettchenborte, T 2062

e) Seidenband, Leinwandbindung, T 2063

f) Seidenband, Leinwandbindung, T 2064

g) Seide, Brettchenborte, T 2065

h) Seide, Brettchenborte, T 2066

Längen 11,4 – 24,5 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Bei den Ausgrabungen an der Bremer Adamsporte kamen zahlreiche Abschnitte von Seidenborten und -bändern in unterschiedlichen Techniken zutage. Überwiegend handelt es sich um brettchengewebte

Borten, die zu den gängigsten Textildekoren ohne größeren Luxusanspruch gehörten. Neben kurzen Reststücken ist vor allem von Bortenstücken auszugehen, die von Kleidungsstücken abgetrennt und aufgrund ihres schlechten Zustands nicht mehr wiederverwendet wurden. Denn grundsätzlich bemühte man sich, alles, was nicht zu kleinteilig oder beschädigt war, bei Umarbeitungen erneut einzusetzen. AKr

Lit.: Unveröffentlicht. – Zu Brettchenborten weiterführend: Streiter/Weiland 1985.

### 111 · Randverzierungen von Ärmeln oder Krägen

Anfang 17. Jh.

a) Rechtecklaschen:  
Seidenatlas, Brettchenborte,  
H. 2,5 cm, B. 15 cm

b) Bogenreihe:  
Wolltuch, Seidenatlas,  
Webborte Seide, Konturfaden,  
H. 4,8 cm, B. 14 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2055, T 88

Die beiden Verzierungen sind aus verstärzten Stücken von mittlerweile verbräuntem Seidenatlas gefertigt. Die Kanten der Rechtecke und Bögen schmücken fortlaufend aufgesetzte Borten. An der Bogenreihe ist noch der Rest eines rötlichen Wolltuchs befestigt, das jedoch zu klein ist, um daraus zu schließen, von welchem Kleidungsstück es abgetrennt wurde.

Auf Porträts aus der Zeit um 1600 sind vergleichbare Verzierungen an Halsauschnitten und Ärmelsäumen zu sehen wie beispielsweise bei einem Bildnis der Infantin Katharina Michaela von Spanien von 1590 (Museo Civico Casa Cavassa, Saluzzo), die ein Oberteil mit langen schmalen, in kleinen Rechtecken endenden Ärmeln trägt. Bei dem Lederwams Kat. 41 ziert den Stehkragen ein doppelt gelegter Lederstreifen mit regelmäßigen Einschnitten, die somit ebenfalls eine Laschenreihe erzeugen. AKr

Lit.: Unveröffentlicht – Zum Porträt Katharina Michaelas von Spanien: Varallo 2014, Bd. 2, S. 72.

### 112 · Achselstück mit Borten

Anfang 17. Jh.

Seide, hellbraun, Leinwandbindung,  
Kettflottierung, Brettchenborte Seide,  
L. 23,5 cm, B. 4 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2069

Bei dem mit Brettchenborten verzierten Seidenfragment handelt es sich vermutlich um ein an der Armeinsatznaht eines Wamses



111 a



111 b





112

entlanglaufendes Schulterstück (vgl. Kat. 35, 36, 47). Das Gewebe selbst hat ein durch Kettflottierung und einen teilweise stärkeren Schusseintrag erzeugtes Muster aus schmalen Streifen in rhythmischen Abständen. Dazwischen sind paarweise Abschnitte von Brettchenborten aufgenäht, die zusätzliche Struktur und Festigkeit geben. Etwa in der Mitte stimmen die Richtungen



113

von Streifen und Bortenstücken nicht überein, an dieser Stelle wurde vermutlich eine Anpassung an die Schulterrundung vorgenommen. Ein ähnlicher Schulterstreifen aus Seidendamast mit aufgenähten Seidenbändern hat sich von den Gewändern der Pfalzgräfin Anna aus der Lauinger Fürstengruft erhalten (München, Bayerisches Nationalmuseum, NN 1266). AKr

*Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Lauinger Fund: Stolleis 1977, S. 80, Nr. 14. Abb. 42.*

### 113 · Posamentenknoten

16./17. Jh.  
Flechtschnur, Wolle, Fadenreste,  
L. 9,5 cm, B. 3,5 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2053

Ornamental verschlungene Posamentenborten waren zentrale Zierelemente der frühneuzeitlichen Kleidung. Unter anderem als „Schnürlein“, „Knoten“ oder „Bünde“ schmückten sie Verschlussleisten, akzentuierten Gewandpartien oder hielten Dekora-

tionsschlitz zusammen. Wenige Zierstücke aus Gold- und Seidenschnüren haben sich aus fürstlichem Gebrauch erhalten. So verzeichnen die königlichen Inventare Elisabeths I. einen „true-love knot of passmane lace of venice gold“. Eine Vorstellung davon vermittelt ein goldener Knoten im Museo de Valencia de Don Juan in Madrid (Arnold 1988). Beim Prunkkleid des Kurfürsten Moritz von Sachsen hielten „gülden bünde“ die Schlitz der seidenen Hängeärmel zusammen (Niekamp/Woś Jucker 2008). Ihnen allen fügt der aus einer wollenen Flechtschnur gelegte Knoten des Bremer Fundes ein weitaus schlichteres, nicht nur für die städtischen Oberschichten denkbare Exemplar hinzu. JZS

*Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Vergleich: Arnold 1988, S. 278, Abb. 366. – Niekamp/Woś Jucker 2008, S. 29–30, 60–61.*



114

## Verschlüsse

### 114 · Knopflochreihe eines Wamses

Um 1600  
Wolltuch, Einlage Wolle, Borten Seide (?),  
H. 31 cm, B. 12 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2046

Unter den Bremer Schneiderabfällen sind auffällig viele abgeschnittene Knopflochreihen. Durch die eingenähten Knopflöcher taugten sie, im Gegensatz zu den Vorderteilen selbst, für keine weitere Verwendung. In



115

dem relativ großen Fragment eines rechten Vorderteils befinden sich zwischen zwei rahmenden Borten 19 Knopflöcher, die am rechten Rand durch die Benutzung teilweise erweitert sind. In der unteren Hälfte ist zudem ein Stück des Vorderteils erhalten. Das Fragment eines deutlich abgetragenen Wamses aus einfachem Wolltuch stellt den seidenglänzenden Oberteilen der Bildnisse sowie den Realien der Sammlung das seltene Zeugnis eines alltäglichen Kleidungsstücks gegenüber.

Lit.: Bishop/Hittinger 2005 – 2008, S. 179,  
Abb. 25.

### 115 · Knopflochreihe

Um 1600  
Seidendamast, Borte Seide,  
Brettchengewebe, L. 14,5 cm, B. 4 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2054

Die Reihe von sieben Knopflöchern wird unten von einem horizontalen, oben von einem nach links spitz zulaufenden Bortenbe-



116

satz abgegrenzt. Möglicherweise stammt sie vom Verschluss eines Ärmels. Der umgebende Seidendamast wurde sorgfältig abgeschnitten und wahrscheinlich ein weiteres Mal verwendet.

JZS

Lit.: Unveröffentlicht.

### 116 · Knopflochreihe

Um 1600  
Mischgewebe, Seide (Kette), Wolle  
(Schuss), Gros de Tours, Borte Seide,  
Brettchengewebe, H. 16 cm, B. 12 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt, T 24

Bei der Verschlussleiste sind noch fünf Knopflöcher erkennbar. Wie das Fragment Kat. 115 weist auch sie einen bogigen Abschluss auf, das andere Ende fehlt. Die starken Beschädigungen der anschließenden Partie des Halbseidendewebes verweisen vielleicht auf einen am Ellbogen durchgeschuerten Ärmel.

JZS

Lit.: Unveröffentlicht.



117

### 117 · Posamentenknopf

16./17. Jh.

Seide, Posamentierarbeit, Dm. 2,6 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2045

Seit dem 14. Jahrhundert traten Knopf und Knopfloch neben die bis dahin als Kleidverschlüsse gebräuchlichen Haken, Ösen und Nesteln. Im 16. und 17. Jahrhundert waren Knöpfe über die Funktion des Schließens hinaus zu einem zentralen Dekorationselement geworden, das an Röcken, Wämsern, Ärmeln, Hosen und Mänteln oft dutzendweise zum Einsatz kam. Den erhaltenen Kostümen zufolge spielten sogenannte Posamentenknöpfe, bei denen ein Kern aus Holz oder Pappe mit Seidenfäden umwickelt, umstochen oder umflochten wurde, eine wichtige Rolle. Der mittelgroße Posamentenknopf hat als zentrales Motiv einen sechsstrahligen Stern. Ein sehr ähnliches Exemplar befindet sich im Heimatmuseum in Neuburg an der Donau, das über eine Pappscheibe gearbeitet ist. Da der Kern bei dem Bremer Knopf verloren ist, Holzkerne



118

### 118 · Wollgewebe mit vier Metallhaken

16./17. Jh.

Wollkörper, geraut, Seidenband,  
Haken Eisendraht, gebogen,  
H. 10,5 cm, B. 3,5 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2057

Auf dem verbliebenen Streifen eines gerauten Wollgewebes sind über einem schmalen Seidenband vier Eisenhaken aufgenäht. Alle vier Haken sind stark korrodiert, bei einem ist das gebogene Ende abgebrochen. Haken

aber vielfach auch in Bodenfunden erhalten geblieben sind, dürfte es sich hier ebenfalls um eine Einlage aus Karton oder Papier gehandelt haben. JZS

*Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Neuburger Knopf: Stolleis 1977, S. 96, Nr. 40, Abb. 63. – Posamentenknöpfe in Grabfunden: Fingerlin 1992, S. 40 – 47. – Zum frühneuzeitlichen Posamentenknopf: Piechatschek 2008.*

und Ösen unterschiedlicher Größe wurden in der frühneuzeitlichen Kleidung vielfach sowohl als Verschlüsse als auch zur Verbindung etwa von Hose und Wams (Kat. 54) genutzt. In einem der Fehlböden des sogenannten Mühlberg-Ensembles in Kempten, wo 1996/97 unter anderem knapp 400 Textilien und Kleidungsreste des 16. Jahrhunderts geborgen wurden, kamen 17 Haken, 14 Ösen und weitere Halbfabrikate von „Hafteln“ aus Buntmetall und Eisen zutage, so dass dort die Werkstatt eines Haftelmachers vermutet wurde. JZS

*Lit.: Unveröffentlicht. – Zu den Haken im Mühlberg-Komplex: Atzbach/Ericsson 2011, S. 147 – 149, Abb. 33.*





119

### 119 · Gestrick mit Nestellöchern

16./17. Jh.

Wolle, gestrickt, rechte und linke Maschen, Faden Seide,

H. 8 cm, B. 8 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,

T 2047

In dem Fragment eines unbekanntes Kleidungsstücks sind unterhalb des in rechten Maschen gestrickten Randes drei mit Seide umnähte Nestellöcher erkennbar. Möglicherweise handelte es sich ursprünglich um einen Strumpf, der über diese Löcher in Position gehalten wurde. Über paarweise oder in Reihe genähte Nestellöcher wurden Kleidungsstücke mit einem Band geschlossen sowie Oberteile, Hosen und Strümpfe miteinander verbunden. Wie Knopflochleisten konnten sie in der Regel keiner Zweitverwendung zugeführt werden. JZS

Lit.: Unveröffentlicht.

### 120 · Zwei Nestelhülsen

Wohl 17. Jh.

a) Messingblech, Rest des textilen Bandes, L. 3,7 cm

Bremen, Landesarchäologie, 226/Alt

b) Messingblech, geprägt, Rest eines textilen Bandes, L. 2,4 cm

Bremer Dom, Domgrabung, Streufund aus der Planierschicht 1974

Eng anliegende, körperbetonende und -modellierende Kleidungsstücke, wie etwa Mieder, wurden geschnürt. Nestelbänder dienten zudem als Zierelemente der Kleidung oder als Verschluss von Taschen, wie zum Beispiel Almosenbeuteln. Die metallenen Hülsen am Ende der Schnürbänder, die Nestelhülsen, erleichterten das Einführen in die dafür vorgesehenen Löcher. Allerdings scheuerte das Metall die Bänder leicht durch und die Hülsen fielen häufig ab. Typische Nestelhülsen wie das vorliegende Exemplar liegen aus dem Stadtgraben an der Adamsforte mehrfach vor. Es handelt sich um eine konisch zusammengerollte Mes-



120

singblechhülle mit Resten eines gewebten Bandes oder einer Schnur.

Nestelhülsen finden sich überdies vermehrt in Zwischenböden bei Kirchgrabungen, so auch im Bremer Dom. Die von der Kleidung der Gottesdienstbesucher abgefallenen metallenen Röhrchen landeten auf dem Kirchenboden und blieben im Dunkel der Kirche liegen, als der Fußboden im Laufe der Zeit erhöht wurde. In diesen Zwischenbodenschichten tauchen sie dann als Streufunde bei Baumaßnahmen oder Ausgrabungen Jahrhunderte später wieder auf. Die Hülse aus dem Bremer Dom zeigt ein geprägtes Rautenmuster und gehört aufgrund weiterer vergesellschafteter Verlustobjekte, wie das lederne Einbandfragment eines Gesangbuches, vermutlich in das 17. Jahrhundert. DB

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Bishop/Hittinger 2005 – 2008. – Atzbach/ Ericsson 2011, S. 147 und Taf. 7, Nr. E 54 – E 55. – Egan/Pritchard 1991, S. 281 – 290.



121



122

## Gewebe

### 121 · Textilfragment mit zwei Tuchplomben

Flandern oder Nordfrankreich, 16. Jh. (?)  
Wolle, Leinwandbindung, Bleilegierung,  
L. 22 cm, B. 11 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 253/Alt

Tuchplomben dienten der Qualitätssicherung von Wollgeweben. Mit Stadtwappen und Zeichen für Herkunft und Qualität der Stoffe versehen, wurden sie von städtischen Prüfern angebracht und bürgten für die angegebene Qualität. An der Webkante des im Stadtgraben nahe dem Bremer Abbtentor gefundenen Fragments mittlerer Qualität sind mit der Plombierzange zwei gleiche Plomben angebracht worden. Mit jeweils einem gotischen Buchstaben und auf der anderen Seite einer Lilie, der „Fleur de Lis“, bezeugen sie die Herkunft des Gewebes aus Flandern oder Nordfrankreich. Nimmt man noch die nahe der gleichen Stelle gefundenen Plomben aus Gent oder Leiden, die

Kleinmünzen aus Brabant, wie etwa Exemplare aus Maastricht, Lüttich und Limburg, hinzu, deutet sich eine auf Tuchhandel begründete bremische Wirtschaftsbeziehung zu den traditionell führenden westlichen Tuchproduktionsgebieten der Region Brabant und Flandern an. DB

Lit.: *Bischof: Tuchplomben 2012, S. 61.* –  
Weiterführend: *Bischof/Hittinger 2005 – 2008.*

### 122 · Wollkörper

16./17. Jh.  
Wolle, Körperbindung, H. 11 cm, B. 10 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2048

Der unregelmäßige Ausriss eines groben Wollkörpers ist nur schwer einer konkreten Verwendung zuzuordnen. Er mag von einer strapazierfähigen Arbeitskleidung stammen, von einem Polster oder von alltäglichen Gebrauchstextilien, die als Decken, Säcke und dergleichen in Haus und Hof Verwendung fanden. Mehrere ähnliche Fragmente oder dicke, zu kleinen kissenartigen Gebilden ge-

presste Wollfäden unter den Bremer Funden belegen, dass anscheinend selbst derart minderwertige Reste noch Verwendung fanden, ehe sie endgültig entsorgt wurden. JZS

Lit.: *Unveröffentlicht.*

### 123 · Halbseidengewebe mit floralem Muster

1. Viertel 17. Jh.  
Seide, beige, Leinwandbindung,  
Musterschuss Wolle, braun, lanciirt,  
H. 12 cm, B. 14,5 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2058

Seit dem Mittelalter wurden Seidenmuster nicht nur als reine Seidengewebe ausgeführt, sondern auch in Anteilen oder vollständig aus einheimischen Materialien wie Wolle oder Bastfasern gewebt. Die als Halbseiden bezeichneten Mischgewebe mit Seide erfreuten sich besonders im 16. und 17. Jahrhundert für Kleidung großer Beliebtheit, indem sie nach außen hin das Bild eines Seidenstoffes boten, tatsächlich aber



123

eine ständisch weniger exklusive Alternative darstellten. Das asymmetrische Streumuster des Bremer Fragments folgt als Damast, Atlas oder Samt nachweisbaren italienischen Seiden des 1. Viertels des 17. Jahrhunderts. Ungeachtet zahlreich überlieferter Kontroversen zur Akzeptanz von Imitaten im sozialen Kleidungsgefüge, nahm das Angebot von Halbseiden und „Zeugen“ im 16. Jahrhundert zu. Nürnberger Inventarbelege dokumentieren vor allem „Purat“ als zur Kleidung verwendetes Mischgewebe aus geringwertiger Florettseide und Wolle. An-

ders als die hochwertigen italienischen Vorbilder wurde es ausweislich der ersten Nürnberger „Purat und Zeugwürcker Ordnung“ von 1629 in Längen von 40 bis 50 Ellen und einer Breite von dreiviertel Ellen vor Ort hergestellt. JZS

Lit.: Bishop/Hittinger 2005 – 2008, S. 179, Abb. 25.2. – Seidenmuster zum Vergleich: Markowsky 1976, S. 220 – 226. – Zur Nürnberger Puratproduktion: Zander-Seidel 1991, S. 401, 403. – Zur Akzeptanz von Imitaten in der Kleidungsgesetzgebung: Zander-Seidel 1993.

## 124 · Schleierstoff

16./17. Jh.  
Seide, beige, Leinwandbindung,  
H. 9 cm, B. 12,3 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt,  
T 2056

Das Fragment eines in lockerer Leinwandbindung gewebten, transparenten Seidengewebes könnte von einem Frauenhemd, einer Frauenhaube, möglicherweise auch von einem Kragen stammen. Dicht gefältelt oder zu mehreren Lagen zusammengefügt,





124

kamen dafür zarte Leinen-, Nessel-, Baumwoll- und Seidengewebe zur Anwendung. Das vorliegende Seidenfragment vertritt innerhalb der Bremer Stadtgesellschaft die ober-schichtliche Kleidung. JZS

Lit.: Unveröffentlicht.

### 125 · Fragment eines Kleidungsstücks

Um 1600  
Seidenrips mit gehacktem Muster,  
H. 9 cm, B. 17,5 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Die Seide des trapezförmigen Schnittteils mit an drei Seiten umgenähten Kanten erscheint heute dunkelbraun, vermutlich wies sie ursprünglich eine andere Farbe auf. In parallel verlaufenden Linien sind quadratische Löcher in die Seide geschnitten. Wie bei Kat. 126 handelt es sich um absichtlich

und möglicherweise nach einer Vorlage in das Gewebe eingebrachte Schnitte. Es könnte sich um ein Schoßteil von einem Wams oder um die Manschette eines Ärmels handeln. Die Größe und das unregelmäßige Bild der Löcher sprechen dafür, dass die Schnitte durch den Gebrauch ihre Form verloren haben und der Stoff daher entsorgt wurde. Das Fragment belegt, dass die Kleider in bürgerlichen Kreisen von modischen Trends wie dem Anbringen der Hackmuster nicht ausgenommen waren. Von den aufwendigeren Gewändern des Adels unterschieden sie sich aber in der Wahl der Stoffe. Während dort selbst Samte und Damaste mit Schlitzmustern versehen wurden, handelt es sich hier nur um einfache, ungemusterte Taft- und Ripsseiden. AS

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Pietsch/Stolleis 2008.

### 126 · Fragment eines Kleidungsstücks

Um 1600  
Seidentaft mit gehacktem Muster,  
Seidenzwirn, H. 17,5 cm, B. 30 cm  
Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Die beiden Teile des leicht trapezförmigen Seidenfragments sind durch eine feine Vordachnaht verbunden. Spuren einer aufgetrennten Naht mit ausgeklappter Nahtzugabe befinden sich auch am linken Rand. Oben und unten sind originale Schnittkanten erhalten. Die Farbigekeit ist nicht mehr zu erkennen, Kette und Schuss weisen jedoch eine unterschiedliche Färbung auf, sodass der Seidentaft ursprünglich eine glänzend changierende Oberfläche hatte (vgl. Kat. 35). Die zunächst wie Fehlstellen erscheinenden Löcher folgen bei näherer Betrachtung in Anordnung und Ausrichtung einem Schema: Reihen aus kurzen Schlitzten im Wechsel mit Punkten verlaufen diagonal und symmetrisch ausgerichtet auf die senkrechte Naht zu. Es handelt sich dabei um ein Muster, das mit einem Hackinstrument und möglicherweise einer Schablone in die Schnittteile eingeschlagen wurde, bevor man sie zu einem Kleidungsstück zusammengefügt hat. Die Form und die Maße des Fragmentes sprechen für die untere Partie eines Ärmels. Auch die Fehlstellen in der Mitte des rechten Teilstückes kann man sich gut an der Unterseite eines Ärmels vorstellen. Dieser Schaden mag zur „Ausmusterung“ geführt haben. AS

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Pietsch/Stolleis 2008. – Bishop/Stauffer/Zander-Seidel 2015.



125



126



127

## Zuschnitte

### 127 · Zuschnitt einer Taschenklappe (?)

16./17. Jh.

Wolltuch, H. 13,5 cm, B. 16 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt, T 2052

Der Ausschnitt erinnert an das Negativ einer doppelbogigen Taschenklappe, wie sie seit dem Spätmittelalter etwa bei Gürteltaschen in Gebrauch waren. Der allseitig schmale Geweberest lässt vermuten, dass es sich um ein zweitverwendetes Textil handelte, dessen intakte Partie eben für den gewünschten Zuschnitt reichte. JZS

Lit.: Unveröffentlicht. – Zum Vergleich: Fingerlin 1995, S. 176 – 181.

### 128 · Sohle

16./17. Jh.

Wollfilz, L. 22 cm, B. 9,5 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt, T 2050

Neben Resten von Schuhen fanden sich im Bremer Stadtgraben sohlenförmige Zuschnitte aus Wollfilz, die möglicherweise als polsternde Einlagen dienten. Während intakte Sohlen eher selten sind, fallen zahlreiche Fersen- und Ballenstücke mit einem Loch in



128

der Mitte auf. Denn die kleinen durchgetretenen Abschnitte waren nicht mehr zu gebrauchen und wurden entsorgt. Ihre große Zahl korrespondiert mit dem hohen Verschleiß der Schuhe selbst, dokumentiert etwa im Vermerk einer Schusterrechnung des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim von 1562: „für 11 par schüch zu 55 Pfennigen, in eim jar zerdreten“. JZS

Lit.: Unveröffentlicht. – Zur Schusterrechnung: Zander-Seidel 1990, S. 101.

### 129 · Hutkrempe oder Kragen

1. H. 17. Jh.

Wollfilz, Dm. 43 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt, T 2049

Bei dem runden, unvollständig erhaltenen Zuschnitt könnte es sich um eine Hutkrempe

handeln, denkbar wäre aber auch das Kragenfragment eines Filzmantels. Der unregelmäßig ausgebrochene, harte und verbräunte Filz erschwert eine exakte Bestimmung. Die regelmäßige Rundung spricht möglicherweise eher für den Überrest eines breittkrepigen Huts, zumal in Bremen ferner ein randloses Kopfteil mittlerer Höhe geborgen wurde, das jedoch nicht das Gegenstück bildete. JZS

Lit.: Unveröffentlicht.

### 130 · Kappe

Ende 16. Jh.

Seidensamt, bestickt, seidene Brettchenborte, H. 49 cm, B. 49 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Die heute nur durch ein Brettchenband zusammengehaltenen vier Schnittteile waren ursprünglich zu einer Kappe von konischer Form zusammengenäht. Der untere Rand war circa 3 cm nach innen umgeschlagen. Der Seidensamt wurde in Kettstich nach dem Geschmack der Zeit mit einem Spitzovalmuster bestickt, die ursprüngliche Farbigkeit lässt sich aber nicht mehr rekonstruieren. Es handelt sich bei dieser Kopfbedeckung wohl um eine Kappe, die in wohlhabenden Bürger- und Adelsfamilien zuhause getragen wurden. Solche „Hauskappen“ sind aus der Zeit um 1600 durch vier weitere Exemplare aus ehemals adeligem Besitz bezeugt. Zwei davon sind aus Samt gearbeitet und alle wie hier mit Borten besetzt. Bei der vorliegenden Kappe handelt es sich wohl um eine einfachere Variante aus dem bürgerlichen Milieu. Die Konstruktion aus vier nach oben spitzoval auslaufenden Teilen findet sich auch an einer Kinderhaube aus Samt aus Groningen (um 1577). AS

Lit.: Lutterbeck 2013. – Weiterführend: Zimmerman 2007.





129



130

# Das Schneiderhand- werk

Anke Keller

Zu den Aufgaben des Schneiderhandwerks zählten die Herstellung, Abänderung und Reparatur von Kleidung. Erste Belege für berufsmäßige Schneider außerhalb von Klöstern stammen aus Köln (1135/1180) und Hildesheim (1213).<sup>1</sup> Seit dem 13. Jahrhundert organisierten sie sich zunehmend in Zünften, auch Ämter, Innungen oder ähnlich genannt. Die Baseler Schneider erhielten ihren Zunftbrief 1260. Die Bruderschaft der Kölner „Schroeder“ (ahd. scrōten = abschneiden) wird erstmals 1318 erwähnt.<sup>2</sup> Ausgeübt wurde die Profession fast ausschließlich von Männern. In Köln lassen sich noch im 15. Jahrhundert auch zünftige Schneiderinnen nachweisen, deren Warensortiment jedoch stark eingeschränkt war. Fertigen durften sie Frauenbekleidung aus Altkleidern oder bestimmten Stoffen.<sup>3</sup>

Zur Schaffung einheitlicher Rahmenbedingungen und der Wahrung der eigenen Interessen dienten obrigkeitlich erlassene Handwerksordnungen. Sie enthielten unter anderem Vorgaben zur Zahl der Werkstattbeschäftigten<sup>4</sup>, den Lehr-<sup>5</sup> und Gesellenjahren<sup>6</sup> oder dem Meisterstück. Die Ordnung des Lüneburger Schröderamtes von 1552 schrieb dem Gesellen, der Meister werden wollte, die Herstellung der eigenen „amptkleider“ bestehend aus Rock, Hose und Wams vor. Bei der dritten Morgensprache, der Zunftversammlung, sollte er



1 „Der Schneider“, Jost Amman, Holzschnitt in: Hans Sachs: Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, 1568

sie tragen, „den rock uttee und van sick legge“ und in Hosen und Wams „dat hus ein mal up und nedder gahen“. Danach zog er den Rock wieder an, trat damit ebenfalls „up und nedder“ und ließ „sick woll schouwen und besehen“.<sup>7</sup>

Ebenfalls normativ geregelt waren Vertrieb und Herstellung der Kleidung. Vierterorts, beispielsweise in Nürnberg, Bamberg und Münster, waren die Schneider auf Auftragsarbeiten beschränkt. Jedoch führten wirtschaftliche Erwägungen mit der Zeit nicht selten zu Lockerungen. In Münster erlaubte der Rat den Schneidern 1637, „dasjenig, was sie von dem verkauften wande gemacht [hatten], andern wiederumb [zu] verkaufen“. Dabei stützte er sich auf das vom Handwerk vorgebrachte Argument, dass „kriegesleute, soldaten“ sowie jene, die „von den kriegesleuten etwa ausgezogen und spoliirt“ worden waren, zu kurz in der Stadt verweilten, um sich Kleidung anfertigen zu lassen.<sup>8</sup> In Magdeburg gestattete man den Schneidern den Verkauf von Fertigwaren zwar in den umliegenden Orten, jedoch nicht innerhalb der Stadt. In Frankfurt a.M. mahnte der Rat 1588 an, dass etliche Meister und ihr Gesinde „bißhero [...] nur zu failen kauff und keinen kunden gearbeitet“ hatten, ließ es aber „noch dapey pleiben“.<sup>9</sup> Außerzünftige Konkurrenz drohte den Schneidern durch spezialisierte Kleingewerbe sowie „Störer“ oder „Stümpler“, meist „ewige Gesellen“ ohne Meisterprüfung. Zu ersteren zählten in Nürnberg die Unterrockmacherinnen, deren Waren keinem Verkaufsverbot unterlagen.<sup>10</sup> Während den Störern hier lediglich „Flickwerk“ zugelassen war, sollte ihnen in Frankfurt wegen drohender Armut der Verkauf von „st[r]impffen und buchßen [...] nitt gewörtt noch abgeschnitten sein“. Neben dem begrenzten legalen Vertrieb ist vielfach auch ein Handel mit illegal eingeführten Neuwaren sowie Altkleidern nachzuweisen.<sup>11</sup>

Zur Ausübung des Schneiderhandwerks bedurfte es keines großen Kapitals. Als Grundausstattung ausreichend waren ein Tisch zum Zuschneiden, Maßstäbe, Scheren, Bügel-eisen, Fingerhüte, Zirkel, Ahlen, Steck- und Nähnadeln sowie Fäden, in der Regel Zwirnfäden aus zwei zusammengedrehten Garnen.<sup>12</sup> Da den Schneidern der Gewandschnitt, das heißt der Tuchhandel, meist gar nicht oder nur beschränkt erlaubt war, wurden die Stoffe in der Regel vom Kunden oder dem Schneider in dessen Namen besorgt.<sup>13</sup>

Der erste Arbeitsgang bei der Kleidungsherstellung bestand im Maßnehmen. Dazu verwendete man Pergamentstreifen mit Einkerbungen für die einzelnen Längenmaße.<sup>14</sup> Anschließend wurde der meist aus Kreissegmenten entwickelte Schnitt vermutlich direkt mit Hilfe eines Zirkels sowie Kreide oder Seife auf das Gewebe aufgebracht. Für England geht aus Kleiderinventaren Königin Elisabeths I. hervor, dass zur Überprüfung der Passform zuvor ein Schnittmodell aus Leinengewebe angefertigt wurde, das später als Zwischenfutter



2 Schneiderwerkstatt, Detail aus Kat. 131



oder dauerhaftes Muster Verwendung fand. Papierne Schnittteile erwähnt Randle Holme 1688 in seiner „Academy of Armory“.<sup>15</sup> Anleitung für ein möglichst effizientes Schnittrangement gaben die im 16. Jahrhundert aufkommenden Schneiderbücher wie das „Libro de Geometria, practica y traca“ von Juan de Alcega, gedruckt 1580 in Madrid, und die „Geometria, y traca para el oficio de los sastres“ von Diego de Freyle, gedruckt 1588 in Sevilla.<sup>16</sup>

Da Fehler teuer waren, übernahm in der Regel der Meister den Zuschnitt. Zu sehen ist dies unter anderem auf Jost Ammans Darstellung einer Schneiderwerkstatt im sogenannten Ständebuch (Abb. 1). Ein großer Kasten unterhalb des Tisches dient zum Auffangen der Stoffreste. Dekortechniken wie das Einbringen von Schlitzern und Prägungen oder das Besticken wurden entweder vom Schneider selbst oder von zuarbeitenden Handwerkern wie den Stickern ausgeführt.<sup>17</sup> Die nächsten Arbeitsgänge bestanden im Füttern oder Wattieren und anschließendem Zusammennähen.<sup>18</sup> Die für die Kleiderherstellung oder -reparatur anfallenden Kosten wurden in der Regel in Rechnungen schriftlich festgehalten (vgl. Kat. 27, 28), die heute weit zahlreicher überliefert sind als die Textilien selbst. Sie geben Auskunft über die verwendeten Materialien, Fertigungs- und Dekortechniken sowie nachträgliche Reparatur- oder Anpassungsarbeiten und dienen daher als wertvolle Quellen.

Bei der Ausführung der Kleidung hatte sich der Schneider nicht allein nach den Kundenwünschen zu richten. Ebenfalls zu beachten waren die regionalen Kleiderordnungen, die den Schneidern bei Zuwiderhandlung bisweilen explizit Strafen androhten. So musste beispielsweise laut dem Basler Reformationsmandat von 1529 nicht nur jeder Bürger, der „zerhowene“ Kleidung trug, sondern auch jeder „Schnider“, der „yemandem [...] zerhowene kleider machte“ ein Pfund Pfennige zahlen.<sup>19</sup> Nach dem Erlass der Kleiderordnung von 1568 baten die Nürnberger Schneider den Rat um die „Lüfftung“, dass sie „Frembder Persohnen Kleider, Sie seyen weiß Standts und Würden Sie wollen, nach der Mode und ihrem Verlangen gemeß umb ihre Bezahlung fertigen und außmachen“ durften.<sup>20</sup> In den Handwerksordnungen finden sich zudem einzelne auf die Schneider selbst bezogene Kleiderbestimmungen. Der Schneiderbundesbrief von 1565 schrieb Gesellen und Lehrlingen vor, in der



3 Galvanoplastische Kopie des Bechers des Schneiderhandwerks von Elias Lencker (dat. 1586), 1876, Kat. 140 b

Werkstatt und den Kundenhäusern einen „werckrockh von einer farb [...] einer halben ellen lang under dem gurttel“ anzulegen. Verboten wurde ihnen hingegen, ebenso wie dem Meister, das Tragen eines seidenen Huts, einer spitzen Haube und eines aus Tuch gefertigten Baretts.<sup>21</sup>

Das profane Gebrauchshandwerk fand seine symbolische Überhöhung in den Ritualen der Schneiderzünfte, die das gesellige wie geschäftliche Miteinander in der Frühneuzeit durchzogen. Nach innen wirkten sie gemeinschafts- und sinnstiftend. In Form festlicher Umzüge prägten sie die öffentliche Wahrnehmung. Den materiellen Kern der Zeremonien bildeten die korporativen Requisiten wie Pokale (Kat. 140), Handwerksladen (Kat. 147) oder Begräbnisutensilien. Meist aufwendig gestaltet, mit Stifterinschriften versehen und durch eindeutige Symbole als Besitz der Profession gekennzeichnet, manifestierte sich in ihnen der Stolz auf das eigene Können und auf die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft.

- 1 Pietsch 2008, S. 59. – Diestelkamp 1922, S. 9–10, 14.
- 2 Lenger/Lutum-Lenger 1990, S. 208. – Diestelkamp 1922, S. 13, 17. – Ausst.Kat. Basel 2005, S. 165
- 3 Laut einem Artikel von 1426 waren dies „nuwe, gebilde sarrocke ind underwambens van tirteidoiche, ind [...] alreleie frauwenunderwambens van alden cleidern“. 1446 werden dann erwähnt: „nuwe gevoegelde ind lijnen frauwenundercleider, van nuwem gebeldem sarrocke frauwenundercleider ind nuwe frauwentirteisundercleider.“ Die Lehrzeit der Schneiderinnen betrug zwei Jahre, Nr. 616: 1426 Febr. 18 und Nr. 619: 1445 Okt. 9. In: Loesch 1907, S. 389–392.
- 4 Erlaubt waren meist nur ein Lehrling, aber mehrere Gesellen, in Frankfurt z.B. zwei (1405), in Köln sechs (1441) und in Nürnberg vier (1535); vgl. Urkunden 1914, S. 506–507. – Loesch 1907, S. 391. – Staatsarchiv Nürnberg, Rst. Nbg., Amts- und Standbücher (Rep. 52b), Nr. 259: Aller Handthwerck Ordenunng vnd Gesetz 1535, fol. 272r–272v.
- 5 Ein Jahr galt zunächst in Leipzig und Würzburg, seit dem 16. Jh. dann zwei. Ebenfalls zwei finden sich in Münster und Rheine, drei in Nürnberg und Frankfurt a.M., vgl. Diestelkamp 1922, S. 53. – Germar 1918, S. 64–65. – Staatsarchiv Nürnberg, Rst. Nbg., Amts- und Standbücher (Rep. 52b), Nr. 259 (Anm. 4), fol. 272r. – Kriegk 1862, S. 540, Anm. 220.
- 6 In Frankfurt z.B. zwei (1520), in Nürnberg vier (1581). Seit dem 17. Jh. wurden die Zeiten nicht selten verlängert, so u.a. 1654 in Nürnberg auf 9 Jahre für fremde Gesellen, s. Artikel 1520. Okt. 18. In: Urkunden 1914, Bd. 1, S. 522–524, hier 523. – Stadtarchiv Nürnberg, B12, Nr. 56: Handwerksordnung von 1629, Bd. 2, Schneider Ordnung, decret. 4. Okt. 1581, fol. 562v und decret. 10. Juni 1654, fol. 569v.
- 7 Bodemann 1883, S. 223. – Diestelkamp 1922, S. 47.
- 8 Ein Edikt von 1620 hatte den Neuwarenverkauf der Münsteraner Schneider auf „strumpfe oder niedershosen“ beschränkt. Zitate aus Krumbholtz 1965, S. 401. – Zander-Seidel 1990, S. 377–378. – Staatsarchiv Nürnberg, Rst. Nbg., Amts- und Standbücher (Rep. 52b), Nr. 259 (Anm. 4), fol. 278v.
- 9 Hertel 1894. – Schneiderordnung 1588, Juni 25. In: Urkunden 1914, 1. Teil, Bd. 1, S. 528–544, hier 537.
- 10 Zander-Seidel 1990, S. 378–380.
- 11 Zander-Seidel 1990, S. 376, 378, zum Altkleiderhandel S. 383–397. – Stadtarchiv Nürnberg, B12, 56 (Anm. 6), decret. 2. Juni 1621, fol. 566v. – Pietsch 2008, S. 62. Zitat entnommen aus: Drei Artikel, wohl 2. Hälfte 16. Jh. In: Urkunden 1914, Bd. 1, S. 527–528, hier 528.
- 12 Arnold 1985, S. 3–4. – Pietsch 2008, S. 62.
- 13 Zander-Seidel 1990, S. 377. – Lenger/Lutum-Lenger 1990, S. 208. – Pietsch 2008, S. 62.
- 14 Lenger/Lutum-Lenger 1990, S. 208. – Pietsch 2008, S. 64, 66.
- 15 Arnold 1988, S. 183. – Arnold 1985, S. 4. – Pietsch 2008, S. 66–67.
- 16 Arnold 1985, S. 3.
- 17 Arnold 1975, S. 22–23. – Arnold 1985, S. 3–4. – Lenger/Lutum-Lenger 1990, S. 209–210. – Pietsch 2008, S. 104. – Zeitgenössische Beispiele zeigen, dass nicht selten ein ungeschlitzter Sicherheitsrand von 2–3 cm Breite nahe der Naht belassen wurde, s. Aribaud 2006, S. 154–155.
- 18 Arnold 1985, S. 3. – Costigliolo/Tiramani 2011, S. 11.
- 19 Campi/Wälchli 2012, S. 38.
- 20 StadtAN, E5/63, Nr. 1a, S. 31 (Die Hoffarths Ordnung betreffend).
- 21 Schneiderbundesbrief der Städte Worms, Frankfurt, Speyer, Mainz, Heidelberg [...], 1565. Mai 5. In: Urkunden 1914, 1. Teil, Bd. 2, S. 406–413, hier 407–408.



131

## Alltag und Repräsentation

### 131 · Meisterprüfung der Schneider im Landgericht Kranzberg

1612

Öl auf Leinwand, H. 126,5 cm, B. 181,5 cm

GNM, HB 21802

Die 1612 datierte Interieur-Szene zeigt im Hintergrund vier Männer an einem Tisch. Aufgeschlagene Bücher, eine Sanduhr sowie die Mitschrift des Linken deuten eine offizielle Sitzung an. Im Vordergrund unterhalten sich rechts fünf Herren, links stehen

und sitzen sechs weitere um einen großen Schneidertisch. Einer von ihnen – im Gegensatz zu den anderen bartlos und daher jünger – schneidet darauf Kleidung zu. Neben der Stoffbahn liegen verschiedene Werkzeuge und Kleidungsstücke: eine Schere, zwei Ellen, Kreide, eine Hose, ein Wams und ein Hut. Ein Glas und zwei Brötchen sorgen für das leibliche Wohl.

Der Inschrift zufolge wurde die „Taffel“ mit Bewilligung des Pflegverwalters Scipio Gadtmaier vom Schneiderhandwerk des Landgerichts Kranzberg sowie von dessen Zunftmeister Thomas Wesstermayr aus Schmithausen samt seiner „zugesetzte[n] Vierer“ in Auftrag gegeben. Sie sollte angehende Schneidermeister ermahnen, sich bei

der Ausübung ihrer Profession nach den Zehn Geboten sowie der Handwerksordnung zu richten und weder Kunden noch andere Meister zu betrügen. Sitz des Landgerichts Kranzberg war das gleichnamige Dorf westlich von Freising. Die Szene könnte im dortigen, noch erhaltenen Gerichtsgebäude spielen. Die Bildunterschrift sowie die Jugend des Zuschneidenden lassen als Motiv eine Meisterprüfung vermuten. Im Vordergrund scheinen Meister der Schneiderzunft, darunter auch der Zunftmeister, und die sogenannten „Vierer“, möglicherweise die gleichnamigen Dorfobersten oder weitere Zunftvorsteher, dargestellt zu sein. Bei dem Mann in Frontalansicht am hinteren Tisch handelt es sich wohl um den er-





132

wähnten Gadtmaier, der zwischen 1602 und 1632 Kranzbergischer Pflegverwalter war. Er ist auch auf einem zweiten 1612 von ihm beauftragten Gemälde zu sehen, das eine Sitzung des Landgerichts zeigt (GNM, HB 21791). Inwiefern das Gemälde die historische Realität wiedergibt ist fraglich, da ihm vorrangig eine ermahrende und gleichzeitig repräsentative Funktion zukam. AKe

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Prechtl 1893, S. 1, 35. – Henker 1992, S. 94 – 95, Nr. 60 (zu HB 21791). – Freundliche Auskunft von Alfons Berger, Archivar, Gemeindecarchiv Kranzberg.

### 132 · Drei Scheren

a) Bügelschere  
16./17. Jh.  
Eisen, geschmiedet,  
L. 10 cm, B. 2,7 cm, H. 1 cm

b) Bügelschere  
16./17. Jh.  
Eisen, geschmiedet,  
L. 14,5 cm, B. 4 cm, H. 1 cm

c) Gelenkschere  
16./17. Jh.  
Eisen, geschmiedet,  
L. 22 cm, B. 5 cm, H. 1 cm

Bremen, Landesarchäologie, 220/Alt

Typologisch handelt es sich bei den Bremer Funden um zwei Bügelscheren und eine Gelenkschere. Namensgebend für erstere ist der federnde Bügel, der die Scherblätter verbindet. Die nur noch zur Hälfte erhaltenen Bremer Exemplare zeichnen sich durch eine omega-förmige Endung aus, in die in einem Fall ein Metallstreifen als zusätzliche Feder eingelassen ist. In die Scherblätter sind s-förmige Meistermarken eingeschlagen. Gelenkscheren bestehen aus zwei separaten Teilen, die um einen Drehpunkt gegeneinander beweglich sind. Jene aus Bremen besitzt gerade, partiell gedrehte Halme, ringförmige Griffe, die Augen, und lange, schmale, spitz zulaufende Scherblätter, die beide mit Meistermarken in Form eines Sterns und einer Zange punziert sind.

Die Herstellung von Bügelscheren wurde mit dem Aufkommen schmiedbarer Kupferlegierungen im 1. Jahrtausend v. Chr. möglich. Gelenkscheren sind seit der Römerzeit sicher belegt, verbreiteten sich jedoch erst ab dem 14. Jahrhundert zunehmend und setzten sich schließlich in den meisten Bereichen durch. In den Nürnberger Hausbüchern der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung finden sich kleine Bügelscheren bei Beutlern, Tuchhändlern oder Tuchmachern noch im 16./17. Jahrhundert. Dagegen werden Schneider bereits im 15. Jahrhundert stets mit Gelenkscheren dargestellt. Letztere zeigen die für Schneiderscheren charakteristischen breiten Scherblätter mit gerundetem Rücken. Daneben gab es den langen, schmalen Universalscherentypus, zu dem wohl auch die Bremer Gelenkschere zählt. Ebenso wie die Bügelschere war dieser im Handwerk und in der Hauswirtschaft multifunktional einsetzbar, unter anderem zur Kleiderreparatur. AKe

Lit.: Zwick 2008, S. 179, Abb. 25, Nr. 7 – 9. – Weiterführend: Haedecke 1998, S. 16, 17, 19, 26 – 27, 36 – 40, 49. – Stadtbibliothek Nürnberg, Hausbücher der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, Bd. I: 1426 – 1549 (Amb. 317, 2°), Bd. II: 1550 – 1791 (Amb. 317b, 2°). URL: <http://www.nuernberger-hausbuecher.de/> [15.09.2015]. – Heege/Steppuhn 2002, S. 292.



133

### 133 · Nadeln und Fingerhüte

a) Nadeln, 17. Jh.  
Eisen (Nähnadeln), Kupferlegierung  
(Stecknadeln), L. 4,1 cm bzw. 1,9 – 2,9 cm

b) Zwei Fingerhüte und ein Nähring  
17. Jh., Messing, H. 1,0 – 1,7 cm

Bremen, Landesarchäologie,  
226/Alt, 253/Alt

Zu den Bremer Grabungsfunden zählen auch Werkzeuge für das Textilhandwerk aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, unter anderem zahlreiche Fingerhüte sowie Näh- und Stecknadeln. Nadlerwerkstätten sind seit dem Spätmittelalter in den meisten größeren deutschen Städten belegt. In der Regel wurden Steck- und Nähnadeln von einem Handwerk gefertigt, in Nürnberg hingegen von zweien, den Stecknadlern und Heftleinmachern einerseits, und den Nähadlern und Fischangelmachern andererseits.

Ausgangsmaterial für die Nadeln war Draht, bei Nähnadeln Eisen- oder Stahl-, bei Stecknadeln vorwiegend Messingdraht. Dieser wurde in Stücke von doppelter Schaftlänge geschnitten, die man an beiden Enden anspitzte und mittig auseinander schnitt. Bei Nähnadeln wurde anschließend das stumpfe Schaftende mit dem Hammer plattgeschlagen und das Nadelöhr mit dem Meißel eingebracht. Bei Stecknadeln schlug man stattdessen den Nadelkopf auf, der aus einem spiralförmig aufgewickelten Draht bestand.

Fingerhüte aus Metall sind bereits seit der Antike bekannt. Bis ins 16. Jahrhundert wurden sie aus Bronze oder Messing in Formen gegossen, glatt gedreht und mit Hilfe eines Bohrers die Lochung auf der Außenseite angebracht. Eine ähnliche Nähhilfe war der sogenannte Nähring, ein bandförmiger, oben offener Fingerhut, mit dem die Nadel seitlich durch den Stoff geschoben wurde. Sowohl metallene Fingerhüte als

auch Nähringe besaßen Vorläufer aus Leder. Führend auf dem Gebiet der Fingerhütherstellung waren Nürnberger Fingerhüter, die um 1530, nach der Entdeckung eines reineren, besser zu bearbeitenden Messings, ihre Produkte im Tiefziehverfahren herstellten. Dabei wurden dünne, runde Messingblechscheiben in eine Form geschlagen, hinterher die Lochung und auch Ornamente einpunziert. Nürnberg hatte bis ins 18. Jahrhundert das Monopol auf diese Art der Fingerhütherstellung. BS/AKe

*Lit: Bishop: Werften 2005 – 2008, S. 107. – Weiterführend zu Nadeln: Aagard 1990, S. 172 – 174. – Pietsch 2008, S. 64 – 65. – Zu Fingerhüten: Eig Müller/Lauterbach 2014, S. 9, 27. – McConnel 1995, S. 8, 21 – 22. – Greif 1983, S. 11 – 44. – Zum Nähring: Atzbach/Ericsson 2011, S. 144, Abb. 31 (mit Vergleichsstück aus Kempten).*



134

### 134 · Tuchplombe

Bremen (?), 1610  
 Bleilegierung, Dm. 5,5 cm, H. 0,7 cm  
 Bremen, Landesarchäologie, 253/Alt

Seit dem späten 13. Jahrhundert belegten Tuchplomben die Qualitätskontrolle von Geweben. Der Tuchmacher, Färber oder der „Staelverwalter“ in Bremen brachte sie mit einer Zange an den Webkanten an. Die große Bremer Textilplombe mit dem Schriftzug „BREMER ADRHALB STAEL 1575“ trägt auf der anderen Seite das Bremer Stadtwappen mit einem steigenden Löwen und die Jahreszahl „1610“ in einer kleinen Kartusche. Sie war an einem englischen Wolltuch befestigt, das 1610 in Bremen nach den Qualitätsvorschriften von 1575 mit Waidblau gefärbt wurde. Die Länge des Tuchballens ist auf der Plombe durch einen Strichcode und mit kreisförmigen Eindrücken angezeigt. DB



135

### 135 · Glättstein

Anfang 17. Jh.  
 Glas, Dm. 9 cm  
 Bremen, Landesarchäologie

In einem Streufund im Bremer Stadtgraben nördlich des Stephaniviertels kam der Glättstein 2013 zusammen mit anderen Schneiderutensilien zutage und war daher vermutlich auch in einer Schneiderwerkstatt im Gebrauch. Das bräunlich-grüne Glas ist im Erdboden stark korrodiert. Die Oberseite zeigt noch den Ansatz des Glasmacherwerkzeugs, die glatte Oberfläche der runden Unterseite wurde zum Glätten von Textilien genutzt. Glättsteine aus Glas sind in größeren Mengen seit dem frühen Mittelalter, vor allem aus Westskandinavien und dem nord-

westlichen Mitteleuropa überliefert. Sie konnten nicht nur zum Glätten insbesondere von Säumen, Manschetten, Kragen oder Strümpfen verwendet werden, sondern auch um einen Stoff glänzend zu reiben, wie es das Frauenzimmer-Lexicon von 1715 beschreibt: „Glaetten-Waesche, Heisset das weißgewaschene klare Zeug statt der Rolle oder Platte mit einem runden Steine vom Glaß, glatt und spiegelnd reiben.“ Außerdem konnte mit dem Glättstein Wachs in ein Gewebe eingearbeitet und dieses so imprägniert werden. AKr

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Corvinus 1715, Sp. 671. – Steppuhn 1999.





136

### 136 · Zuschnitte für ein Turnierwams

1615

Leder, sämisch gegerbt,

Seiden-, Gold- und Silberstickerei,

Leinenfutter, L. 53 cm

Stockholm, Livrustkammaren, 20607

Die königliche Leibrüstkammer in Stockholm bewahrt zehn zugeschnittene Lederwämser, die nie zusammengenäht wurden. Sie waren für ein Schauturnier anlässlich der Hochzeit der Halbschwester des schwedischen Königs Gustav II. Adolf, Prinzessin

Katharina Wasa, mit Pfalzgraf Johann Casimir von Zweibrücken am 11. Juni 1615 bestellt worden. Da die für jedes Wams mit einem anderen Muster bestickten Zuschnitte, die offenbar in der Hofschneiderei zusammengenäht werden sollten, jedoch erst am 27. Juli eintrafen, benötigte man sie nicht mehr und sie blieben unfertig liegen.

Für die historische Kleidungsforschung ist die Bewahrung dieser Oberteile ein seltener Glücksfall. Eines davon ist in der Ausstellung zu sehen. Wie bei keinem genähten Oberteil sind Vorderteile, Rückenteil, Ober- und Unterärmel, Schulterstreifen, Schöße

und Kragen in ihren Zuschnitten erkennbar. Zudem geben sie Einblick in die Fertigungsschritte, indem die Einzelteile zunächst – hier von externen Stickern – bestickt und dann in der Schneiderei zusammengenäht wurden. Für das Muster orientierte man sich an zeitgenössischen Webdekoren. Die Struktur gibt ein aus Ranken, Vierblattformen und Maureskenmotiven gebildetes Rautennetz vor. In die Felder sind dreiblättrige, nach rechts gewandte Blütenstängel eingestellt. An einigen Stellen wird die Vorzeichnung aus brauner Tinte sichtbar. JZS

Lit.: *Ausst.Kat. Stockholm 2002*, S. 54–59, 306–308.

### 137 · Seidengewebe mit Schlitzmuster

Italien, Ende 16. Jh.

Seide, gelb (ursprünglich grün),

Atlasbindung, H. 101 cm, B. 21,5 cm,

Rapport Schlitzmuster H. 6 cm, B. 5–6 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum,

T 4090

Der Gewebestreifen wird an drei Seiten von Schnittkanten begrenzt; an einer Längsseite ist die originale, lachsfarbene Webkante mit einem mittleren, weißen Streifen erhalten. Bis auf einen schmalen Rand entlang der Webkante ist in den gelben, ehemals wohl grünen Seidenatlas ein regelmäßiges Schlitzmuster eingeschlagen, das mit einem Rautennetz und in die Felder eingestellten Quadraten eine verbreitete Grundstruktur zeitgenössischer Webmuster aufgreift. Das Muster ist hier jedoch weder eingewebt noch aufgestickt, sondern mit Schlitzern unterschiedlicher Länge in den Stoff eingeschnitten. Bei den einander im rechten Winkel kreuzenden Diagonalen wechseln paarweise Einschnitte von 0,6 bis 0,8 cm Länge mit aus drei Dreierreihen punktförmiger Schnitte gebildeten Quadraten. Ein Punktquadrat bildet zudem die Mitte jeder Raute. Ein goldgelber Atlas mit einem sehr ähnlichen Muster aus sich kreuzenden Reihen gleichmäßig gereihter Schlitze und in die Rauten eingestellter, gepunkteter Quadrate ist beim Grabkleid der Pfalzgräfin Dorothea Sabina aus der Lauinger Fürstengruft als Futter der Hängeärmel verarbeitet (München, Bayerisches Nationalmuseum).

Die Schlitze unterschiedlicher Länge und Anordnung wurden mit Spezialwerkzeugen in das Gewebe geschlagen. Zeitgenössische Quellen sprechen vom „Zerhauen“ oder „Zerhacken“ der Stoffe. Ein französischer Text von 1600 führt über die dazu verwendeten „Eisen“ (vgl. Kat. 138) aus: „Pour découper il faut des fers de plusieurs sortes ..., un mouchetoir pour moucheter, ce qui se fait quasi comme une croix de saint Antoine, des taillades à dents de scie et aut-



137 Detail

res d'autres façons“ (Aribaud, S. 155). Die Schnittländer blieben in allen Fällen offen und haben hier wie bei den meisten verarbeiteten geschlitzten Stoffen die Jahrhunderte erstaunlich gut überdauert. JZS

Lit.: *Borkopp 2002*, S. 56–57, Nr. 17. – Weiterführend: *Arnold 1975*. – *Aribaud 2006*. – *Zum Grabkleid Lauingen: Stolleis 1977*, S. 63–66, Abb. 24.

### 138 · Fünf Meißel zur Bearbeitung von Textilien

Italien, 17./18. Jahrhundert

Eisen, geschmiedet, geschnitten,

gedreht, gebohrt, graviert

a) M. 194-1927

L. 9,2 cm, B. 2,1 cm, T. 1,2 cm

b) M. 200-1927

L. 8 cm, B. 2,2 cm, T. 0,7 cm

c) M. 197-1927

L. 8,6 cm, B. 2,2 cm, T. 1,5 cm

d) M. 198-1927

L. 7,6 cm, B. 1,6 cm, T. 0,9 cm

e) M. 195-1927

L. 9,1 cm, B. 1,4 cm, T. 2 cm

London, Victoria & Albert Museum,

Geschenk Dr. W.L. Hildburgh, FSA

Meißel dienten allen möglichen Handwerken zum Bearbeiten und Durchtrennen nicht nur von harten, sondern auch von nachgiebigen, weichen Materialien. Beispielsweise schlug der Handschuhmacher Knopflöcher von exakt gleichbleibender Länge mit einem scharfschneidigen „Knopflöcher-Meißel“ oder „Knopfloch-Eisen“ in

das Leder. Beschreibungen solcher Werkzeuge liegen zwar erst in der enzyklopädischen Literatur um 1800 vor, gehen aber auf die über Generationen ausgeübte handwerkliche Praxis zurück. Die experimentelle Nachbildung frühneuzeitlicher Kleidung legt die Annahme nahe, dass meißelartige Instrumente wie die hier gezeigten auch in der Schneiderei zur Anwendung kamen, und zwar dort, wo eine Vielzahl gleichmäßiger Öffnungen im Textil herzustellen war. Man kann daher davon ausgehen, dass auch die Schlitzmuster des 16. und 17. Jahrhunderts („gehackte“ Stoffe) mit Hilfe solcher Instrumente gefertigt wurden.

Die relativ aufwendige Ausgestaltung eines Teils der Werkzeuge muss nicht nur dekorativen Zwecken gedient haben. Auffallend sind die Vielzahl an Durchbohrungen und die gekurvten Außenränder. Denkbar ist, dass sie auch als Schablonen dienten, mit deren Hilfe man Markierungen setzte. Auf diese Weise konnten beispielsweise rasch und zuverlässig gleichbleibende Abstände zwischen den Löchern erzielt werden. RS

Lit.: Arnold 1988, S. 187. – North/Tiramani 2012, S. 20, 39. – Weiterführend: Arnold 1975.



138

### 139 · Silberner Fingerhut

Nürnberg (?), datiert 1573  
Silber, vergoldet, getrieben, punziert, graviert; Glas, tiefgeschnitten, poliert; Amelierung, H. 2 cm, Dm. unten 1,4 cm  
GNM, T 5659, Leihgabe der Friedrich von Praun'schen Familienstiftung

Die Wandung des Fingerhutes ist mit einem Ornamentband aus Rauten und Punkten sowie einem Fries aus Medaillons mit gekrönten Köpfen im Profil und einer Glocke zwischen floralen Motiven verziert. Am Rand sind die Initialen „F.H. – F.A.“; getrennt durch ein Herz, und die Jahreszahl „1573“ eingraviert. Auf der Krone ist unter Glas ein goldfarbendes Wappen mit drei Vergissmeinnicht-Blüten auf rotem Grund und den Buchstaben „VMN“, der Abkürzung für „Vergiß Mein Nicht“, sowie der Jahreszahl 1573 angebracht. Vermutlich besaß der Fingerhut ursprünglich eine punzierte Haube, die das darunterliegende Glas mit dem Wappenschild schützen sollte.

Im späten 16. Jahrhundert wurde es modern, Fingerhüte vor allem aus wertvollen Materialien zu verschenken. Sinnsprüche wie „Herzliche Lieb scheid sich nie“, „Allein



139

mein – oder laß sein“ und „VMN“ oder „VGMN“ beschworen ewige Liebe und Treue; sie deuten darauf hin, dass Fingerhüte oftmals ein Verlobungs- oder Hochzeitsgeschenk an die Braut von ihrem zukünftigen Mann waren. Anstatt eines Schildes mit Vergißmeinnicht-Blumen finden sich auch Allianzwappen und stilisierte Porträts unter Bergkristall oder Glas auf einigen der wenigen erhaltenen Renaissance-Fingerhüte aus Silber. BS

Lit.: Fingerhut 1967. – Weiterführend: Rohde 1925. – Holmes 1980. – Greif 1983. – Rogers 1986. – Rapp 1987.

### 140 · Becher des Schneiderhandwerks

a) Elias Lencker, Nürnberg, dat. 1586  
Silber, vergoldet, getrieben, ziseliert, punziert, gegossen, geätzt; Glas, Amelierung, H. 24,1 cm, Dm. 11,5 cm  
GNM, HG 8384, Leihgabe der Stadt Nürnberg seit etwa 1927



b) Galvanoplastische Kopie des Bechers  
des Schneiderhandwerks, 1876  
Kupfergalvano, punziert, vergoldet,  
Kupferlegierung gegossen, vergoldet,  
H. mit Deckel 24,3 cm, Dm. 11,5 cm  
GNM, LGA 4113, Gewerbemuseum im  
Germanischen Nationalmuseum,  
Leihgabe des Freistaats Bayern  
Siehe Abb. auf S. 210

1586 stifteten die Brüder Heinrich, Georg und Hieronymus Gewandschneider dem Nürnberger Schneiderhandwerk einen silbervergoldeten Becher. Er ist eine genaue, vergrößerte Nachbildung eines Fingerhuts, wie sie in Nürnberg zu dieser Zeit überwiegend aus Messing hergestellt wurden. Die Wandung zieren im oberen Teil geätzte Ornamentbänder aus Rosetten, Zacken und Herzen, der untere Teil und der gerundete Boden sind gleichmäßig punziert. Unterhalb des Lippenrandes befindet sich die dreizeilige Stifterinschrift „Heinrich, Georg, vnnnd Jeronimus/Gewandschneider gebrueder, Onverdrus,/Das schneiderhandwerck hie verehrn,/Mit diesem geschirr Freundschaft zu vermehrn,/Zu guter dechnus, an Ir Zech,/Lasts vmbher gehn, seit nit zu frech,/Herr Balthaser Stockhamer, Im Rhat,/Vnnd vier genandten dieser statt,/Als Linhart Drechsel, Christof Mon,/Hans Krug, Georg Schraivogel, die han,/Domals dem handtwerck gwonet bey,/Got stets mit gnaden bei vns, Anno 1586“.

Den Deckel schmücken drei Medaillons mit Scheren, umgeben von Schweifwerk und Fruchtbündeln. Der Knauf wird bekrönt von einem Putto mit einer Nadel, die ehemals zugehörige Schere ist verloren. Um den Deckelrand lautet die Inschrift: „Die geschworene Maister Hanß Krauß Jerg Schreivogel Jerg Schmidt Christoff Zeiß 1586“. Im Deckelinneren befinden sich in Hinterglasmalerei das Wappen der Stifterfamilie Gewandschneider und die Jahreszahl 1586. Der getrennt gearbeitete Standring mit Maureskendekor und der punzierten Inschrift „RE: E. G. A: 1667“, der es ermöglichte, den Becher abzustellen, wurde später angelötet.

Die Stifter entstammten einer reichen Nürnberger Kaufmannsfamilie, die engli-



140 a

sche Tuche importierte und im Leinenwarenhandel tätig war. Mit ihrer Stiftung an die Schneider betonten die Brüder nicht nur ihre enge Verbindung mit dem Handwerk, sie wollten gleichzeitig sichergehen, dass ihrer zu allen Zeiten bei der Verwendung des Bechers als Stifter gedacht werde. Zusätzlich verleihen die eingravierten Namen des Ratsmitglieds, der geschworenen Meister und Vorsteher des Schneiderhandwerks dem Becher einen offiziellen Charakter, da dieser sicher nicht nur bei zeremoniellen Umtrinken verwendet, sondern auch als kommenstrunk gereicht wurde. Bei einer Kopie des Bechers, die 1876 in

der galvanoplastischen Abteilung des Nürnberger Gewerbemuseums angefertigt wurde, hält der Putto, im Gegensatz zum Original, noch beide Attribute des Schneiderhandwerks, Schere und Nadel, in seinen Händen. Zudem kann man diesen Becher aus dem Standring entfernen. BS

Lit.: Essenwein 1884 – Becher 1985. – Becher 1987. – Schürer 2007, S. 97. – Glaser 1992. – Diefenbacher 1999.

# Kleiderpflege

Anja Kregeloh

Zum Kleideralltag gehörten auch immer das Reinigen, Instandhalten und Aufbewahren der Kleidung. Bereits die Reinigung war jedoch keineswegs ein so alltäglicher Vorgang wie heute, da eine Wäsche bei vielen Kleidungsstücken aufgrund der verwendeten Materialien gar nicht möglich war. Ferner sind bei diesem Thema unterschiedliche Hygienestandards zu bedenken sowie der Umstand, dass einschlägige Aufzeichnungen und Dokumente weitestgehend oberflächliche Praktiken überliefern, von denen sich auch hier die mittel- bis unterschichtlichen Verhältnisse erheblich unterschieden. So sind bereits die größeren Wäschevorräte, von denen bei den wenigen Waschtagen im Jahr berichtet wird, zweifellos nur in einem wohlhabenden Milieu anzunehmen.<sup>1</sup> Für die Wäsche eigneten sich ohnehin in erster Linie Hemden und andere Kleidungsstücke aus Leinen, Baumwolle oder Barchent, die auch aufgrund des direkten Hautkontakts am schnellsten verschmutzten. Die Ober- und Überkleidung aus empfindlicheren Seiden- und Wollstoffen hingegen konnte nur ausgeklopft, ausgelüftet und mit pinselartigen, Oberflächen und Stickereien schonenden „Gewandtbürsten“ (Kat. 144, 145) ausgebürstet werden.<sup>2</sup> Oft waren diese Bürsten aufwendig und aus wertvollen Materialien gearbeitet oder dienten, mit Monogrammen versehen, als Hochzeitsgaben. Das Inventar des Grafen Anton Günther zu Oldenburg von 1663 verzeichnet etwa „Eine große Kleiderbürste mit einem Elfenbeinernen Handgriff“.<sup>3</sup> Einige Inventare nennen dafür auch den Begriff „Ausreiben“, so etwa das Inventar der Barbara Keffer von 1544.<sup>4</sup> Auch die zeitgenössische Bildpublizistik thematisierte diese Art der Kleiderpflege, wenn in dem Flugblatt „Drey arme hauß meyd klagen auch ...“ die eine Magd berichtet, dass sie für die Herrschaft „jr klaider auß reiben“ müsse.<sup>5</sup>

## Waschen

Bereits aus dem Mittelalter sind Waschanleitungen für Unter- und Oberkleidung bekannt, zum Beispiel im „Nürnberger Kunstbuch“ des Dominikanerinnenklosters St. Katharina, einer Handschrift aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.<sup>6</sup> Wie genau und wann die ersten Versuche stattgefunden haben, dem Wasser, vorzugsweise weichem Regenwasser, Stoffe zuzusetzen, um den Schmutz besser aus Textilien zu lösen, ist unklar. Das älteste bekannte



Kleiderbürsten, Detail Kat. 147

Mittel zur Herstellung einer Lauge war Asche, die noch jahrhundertlang zur Seifenherstellung diente. Im 18. Jahrhundert ersetzte man die Asche durch Alaun, im 19. Jahrhundert durch Soda oder Borax. Ansonsten blieben die Waschmethoden über Jahrhunderte weitgehend unverändert. Zum Einweichen rieb man die Wäsche entweder mit Asche oder Seife ein und übergoss sie, in Kessel, Bottiche oder Fässer geschichtet, immer wieder mit erhitztem Wasser.<sup>7</sup> Danach folgte der eigentliche Waschvorgang mithilfe von aus Fetten hergestellten Seifen oder, in Ermangelung dieser, mit Seifenkraut, geriebenen Rosskastanien, Rindergalle, gefaultem Urin, Schaf- oder Schweinekot als Waschmittel.<sup>8</sup> Die mechanische Bearbeitung der nassen Wäschestücke durch Schlagen mit einem hölzernen Wäscheklopfer oder Bleuel auf einer flachen Unterlage, Reiben oder Bürsten sollte den Schmutz lösen, bevor die Wäsche zum Schluss in klarem, möglichst fließendem Wasser ausgespült wurde.<sup>9</sup> Auf einem Blatt der alchemistischen Handschrift „Splendor Solis“ (Kat. 141) sind diese Vorgänge bildlich dargestellt, wenn auch vor idealisiertem Hintergrund.

Größere Wäuschen wurden zumeist von Lohnwäscherinnen durchgeführt.<sup>10</sup> Die Hofstaatsordnungen König Ferdinands I. von 1527 unterscheiden diese in die für Kleidung zuständige „leib-weschin“ und die „mundt-weschin“, die sich um die Tafelwäsche kümmerte.<sup>11</sup> Wäschetafeln mit kleinen Abbildungen weißer Wäschestücke, neben denen die entsprechende Anzahl notiert werden konnte (Kat. 142), dienten der Zuordnung der Teile zu ihren Besitzern. Auch in patrizischen Haushaltsbüchern sind zahlreiche Informationen über Waschtage überliefert.<sup>12</sup> Anton Tucher etwa, Nürnberger Kaufmann und Ratsmitglied, notierte in seinem Haushaltsbuch, welche Kosten dafür anfielen. Ein Eintrag vom 8. Februar 1510 beispielsweise nennt „fur wax, hefen und 38 ð waschlun alles 20  $\mathfrak{w}$ “, und am 15. Mai 1517 sind für „ein laugenwesch ... 4 weschin a 20 ð und mee ainer 40 ð, fur 2 kessel 70 ð und fur – maß pier 60 ð“, also auch die dafür nötige flüssige Verpflegung aufgeführt.<sup>13</sup> Wenn gleich die Einträge bisweilen nur cursorisch erfolgt sind – und auch hier aus dem ober-schichtlichen Milieu stammen –, lassen sie erahnen, dass in der Regel mehrere Monate zwischen den Waschtagen lagen. Meist fanden sie offenbar im Haus Tuchers statt, wofür er nach und nach Ausrüstung anschaffte, etwa „ein kupfferen wannen czu laugen“.<sup>14</sup> Er unterschied zudem zwischen „waschen, außlaugen und saiffen“.<sup>15</sup> Hin und wieder gab es auch „allerlai leinbet czu plaichen“.<sup>16</sup>





1 Wismuttäfelchen mit Weibermacht-Darstellung, dat. 1583. GNM, Gm 2195

Zum Bleichen der Wäsche wurde diese in der Sonne ausgebreitet und hin und wieder mit Wasser besprengt, was die aufhellende Wirkung des Sauerstoffs erhöhte. In vielen Städten standen dafür gesonderte Bereiche, meist in der Nähe eines Flusses, zur Verfügung. Gewerbliche Bleichen, in der Regel mit einem Waschhaus verbunden, gab es etwa in Chemnitz und Wuppertal bereits im Mittelalter, in Ostwestfalen seit dem 16. Jahrhundert.<sup>17</sup> Besonders in Flandern und den Niederlanden wuchs ab den 1660er Jahren die ökonomische Rolle des Gewerbes so sehr, dass etwa David Teniers d. J. die flandrischen Leinenbleichen und Jacob Isaacksz. van Ruisdael sowie Rembrandt die Haarlemer Bleichen auf Gemälden festhielten.<sup>18</sup> Bei Ruisdael und Rembrandt traten die arbeitenden Menschen zugunsten des Landschaftseindrucks in den Hintergrund. Die luftigen, lichtdurchfluteten Wiesen, auf denen die weißen Leinenbahnen leuchteten, kamen dem niederländischen moralischen Ideal der Reinlichkeit entgegen und präsentierten zudem den Wohlstand derer, die sich solche reinweißen Tuche leisten konnten.<sup>19</sup>

Wäschewaschen und Bleichen waren Frauenarbeiten, Männer halfen höchstens beim Ausbringen von Wassereimern zum Befeuchten der ausgebreiteten Wäsche. Das Zusammentreffen der Frauen eines Ortes an den Waschplätzen am Fluss führte dazu, dass den Wäscherinnen schon im 16. Jahrhundert Schwatzhaftigkeit unterstellt wurde, die man oft – wohl auch aufgrund des ihnen nachgesagten hohen Alkoholkonsums – mit einer unsoliden Lebensweise in Verbindung brachte.<sup>20</sup> So verwundert es nicht, dass das Thema des Wäschewaschens in Darstellungen eines negativ konnotierten „Weiberregiments“ Eingang fand. In der als „Verkehrte Welt“ angesehenen Gesellschaft gewann die Frau den Kampf um die Herrschaft im Haus und machte den Mann lächerlich. Auf Spielkarten mit Bildern dieses Themas und einer wohl 1536 entstandenen Illustration von Hans Schäuufflein zu dem verlorenen Gedicht „Der Windelwäscher“ von Hans Sachs droht eine Frau mit erhobenem Stock, ihren Mann zu ohrfeigen, wenn er nicht richtig wäscht.<sup>21</sup> Die Darstellung des Paares auf einem 1583 datierten Täfelchen mit Wismut- und Temperamalerei (Abb. 1) zeigt weniger Aggression, veranschaulicht aber die Verweiblichung des jungen Mannes, der mit einer Schürze angetan die auf einer Waschbank liegende Wäsche mit dem Wäscheklopper bearbeitet. Die Frau in rotem Rock, kurzärmeligem Wams, weißem Hemd und verzierter Schürze zeigt dabei auf ihn. Ein Spruchband darüber erläutert die Szene: „Erstlich war/ich Hans Fristher Knecht Itz dier/die windel nit was recht Anno 1583“.<sup>22</sup>

## Vermeidung von Seuchen

Lange sah man das ordentliche Auslüften der Kleidung Kranker als ausreichenden Schutz vor der Verbreitung von Keimen an.<sup>23</sup> Aus wirtschaftlichen Gründen waren die Hinterbliebenen etwa von Pesttoten meistens darauf angewiesen, die Kleidung ihrer verstorbenen Angehörigen weiterzuverkaufen, sodass die Städte dafür Verhaltensregeln erließen. In Nürnberg etwa sollten die waschbaren Kleidungsstücke nur flussabwärts außerhalb der Stadt gewaschen werden; die Wäscherinnen bevorzugten sonst offenbar Plätze oberhalb der Stadt, an denen das Wasser noch nicht durch Abfälle verunreinigt war.<sup>24</sup> Der im Kampf gegen die Pest engagierte Tiroler Arzt Hippolyt Guarinoni hingegen gab in seinen 1612 veröffentlichten Pestilenz-Guardien (Kat. 143) wesentlich strengere Verhaltensregeln im

Umgang mit der Kleidung der Erkrankten und Verstorbenen vor. Er empfahl, die Textilien mit „Salzsur“, Schwefel, Essig, Salzdampf und Rauch zu behandeln.<sup>25</sup> Es ging ihm vor allem um den Schutz der Krankenpfleger, Priester, Hebammen und anderen Personen, die mit Kranken umgehen mussten, aber auch darum, wie man die „infierten Kleider/Betlein: unnd ander Gewandt [...] (da mans dem Fewr zuverzehren/Armut halber nicht geben kann) von innhabenden Gifft säubern/und sicherlich brauchen möge“.<sup>26</sup>

## Glätten und Stärken

Der Eintrag im Haushaltsbuch des Anton Tucher „het ein wesch und czu mangeln“ verweist auf das Glätten der Textilien nach dem Waschen.<sup>27</sup> In der Frühen Neuzeit gab es dafür die „Wäschpreß“ oder die „sturtzpreß“, Geräte zum Glätten von Bett- und Tischwäsche sowie von Hauben.<sup>28</sup> Weit verbreitet waren Mangelbretter, über die man die auf eine Holzrolle gewickelte Wäsche rollte.<sup>29</sup> Zum Glätten von dreidimensionalen Kleidungsstücken waren diese Verfahren allerdings nicht geeignet, weshalb man dafür metallene Bügeleisen, auch Platteisen oder Platte genannt, verwendete.<sup>30</sup> Seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts konnten ein Kern aus glühendem Eisen hineingeschoben oder bei den französischen Eisen glühende Kohlen eingefüllt werden.<sup>31</sup> Alternativ dienten die schon seit dem frühen Mittelalter bekannten Glättsteine aus Glas nicht nur zum Glätten von Stoffen, sondern auch dazu, die Oberflächen glänzend zu reiben (Kat. 135). Für das Einlegen der kleinen Falten von Frauenschürzen, Hemden und Ähnlichem verwendete man sogenannte Feltelpretter und Eisen.<sup>32</sup> Halskrausen ondulierte man mit speziellen konisch geformten, erhitzten Rundeisen, mit denen man auch in die Falten der Krausen gelangte (Kat. 77, 78). Vor dem Glätten wurden Textilien aus Baumwolle und Leinen meist mit Weizen-, Kartoffel- oder Reisstärke getränkt, damit sie Stand bekamen und Schmutz abwiesen. Um der Wäsche einen weißeren Anschein zu geben, entwickelte sich in England ein Verfahren, der Stärkelösung Blauzusätze aus Smalte oder anderen blauen Pigmenten zuzufügen.<sup>33</sup>

## Aufbewahren

Zur Aufbewahrung der frischen Wäsche dienten lange Zeit vor allem hölzerne Truhen. In einigen Fällen waren es die gleichen Behältnisse, die auch zum Transport auf Reisen dienten. Das Inventar des Grafen Oldenburg nennt etwa einen „Reisekasten“, in dem „allerhandt Comediantenkleider ... Zu nichts mehr nutzend“ enthalten sind.<sup>34</sup> Im Bestand des englischen Königs Heinrich VIII. fanden sich zahlreiche „coffers“ zum Verstauen und Befördern seiner Kleidung.<sup>35</sup> Jutta Zander-Seidel wies bereits im 16. Jahrhundert den Gebrauch von schrankähnlichen „Gewandkaltern“ in Oberschichtlichen Nürnberger Inventaren nach.<sup>36</sup> „Pogen zu Claidern“ oder „Henngkpögen“, wohl die Vorläufer heutiger Kleiderbügel, konnten mit Hilfe von Bändern an einer Haltestange befestigt werden und somit dem Aufhängen von Kleidung dienen, wie etwa auf Schneiderdarstellungen im Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu sehen.



Besonderes Augenmerk galt dem Schutz der Kleidung vor Staub, Feuchtigkeit, Mäusen und Insekten. Um Wasserdampf von den Textilien fernzuhalten wurden bisweilen sogar Feuer in den Kleiderkammern angezündet und die Kleidungsstücke auf Leinen gehängt.<sup>37</sup> Duftende Pulver, im Inventar der englischen Königin Elizabeth I. „sweet powder“ genannt und mehrmals im Jahr in Form von geriebener Iriswurzel oder mit Damaszener Rose parfümiertem Pulver pfundweise gekauft, wurden in Beuteln oder Kissen zwischen die Kleidung gelegt und sollten nicht nur deren Geruch verbessern, sondern auch Insekten abwehren.<sup>38</sup> „Schmeckende Handschuhe“, bei denen von parfümiertem Leder auszugehen ist, verzeichneten etwa Nürnberger Inventare. Besonders wertvolle Kleidungsstücke hüllte man in eigens angefertigte und bisweilen reich verzierte Kleidersäcke.<sup>39</sup>

- 1 Vgl. Grün 1978, S. 10. – Vgl. Frey 1997, S. 78.
- 2 Vgl. Arnold 1988, S. 234. – Hayward 2007, S. 147.
- 3 Niedersächsisches Staatsarchiv Oldenburg, Best. 20 – 33, A I, Nr. 2, zit. nach Heinemeyer 1998, S. 46.
- 4 StaN, LI 4, fol. 21r – 23.
- 5 Holzschnitt mit Typendruck, Erhard Schön, Text von Hans Sachs, 1530.
- 6 Stadtbibliothek Nürnberg, Ms. cent. VI, 89.
- 7 Siehe auch Grün 1978, S. 14 – 18.
- 8 Vgl. Barleben 1951, S. 4 – 16. – Grün 1978, S. 19 – 23.
- 9 Vgl. Grün 1978, S. 24 – 41, erklärt anhand von im bäuerlichen Bereich erhaltenen Verfahren. – Benker 1976, S. 97.
- 10 Grün 1978, S. 45 – 56.
- 11 Zit. nach Grün 1978, S. 48.
- 12 Siehe auch Zander-Seidel 1990, S. 333.
- 13 Zit. nach Loose 1877, S. 24 – 25, 48.
- 14 Zit. nach Loose 1877, S. 79.
- 15 Zit. nach Loose 1877, S. 55.
- 16 Zit. nach Loose 1877, S. 79.
- 17 Siehe auch Schlicht 2010, S. 55 – 60, S. 115 – 121.
- 18 Vgl. Stone-Ferrier 1985, S. 129.
- 19 Vgl. Lorenz-Schmidt 1998, S. 184 – 185.
- 20 Vgl. Barleben 1951, S. 45.
- 21 Coburg, Kupferstichkabinett, Kunstsammlungen der Veste Coburg. Siehe auch Lorenz-Schmidt 1998, S. 175 – 176, Anm. 60.
- 22 Germanisches Nationalmuseum, Gm 2195.
- 23 Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 286.
- 24 Z.B. Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Mandate 1491 – 1549, Bd. A, fol. 183r – 184r. Ordnung, wie es In den Sterbsleufften alhie söll gehalten werden. 13. November 1543. Siehe auch Zander-Seidel 1990. – Lorenz-Schmidt 1998, S. 171.
- 25 Guarinonius 1612, S. 62.
- 26 Guarinonius 1612, S. 134.
- 27 Zit. nach Loose 1877, S. 37.
- 28 Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 286, 332.
- 29 Siehe auch Benker 1976, S. 98. – Barleben 1951, S. 39 – 40.
- 30 Vgl. Barleben 1951, S. 42.
- 31 Vgl. Heege/Steppuhn 2002, S. 291.
- 32 Vgl. Zander-Seidel 1990, S. 286.
- 33 Vgl. Barleben 1951, S. 43 – 44.
- 34 Zit. nach Heinemeyer 1998, S. 45. Vgl. auch Arnold 1988, S. 232.
- 35 Vgl. Hayward 2007, S. 147 – 149.
- 36 Zander-Seidel 1990, S. 283 – 284.
- 37 Arnold 1988, S. 232.
- 38 Arnold 1988, S. 232. Vgl. auch Hayward 2007, S. 150.
- 39 Arnold 1988, S. 233.



141

## Waschen und Bürsten

### 141 · Wäschebleiche

„Splendor Solis“, Augsburg (?), 1545,  
Handschrift, Pergament, 48 Bl.,  
H. 24 cm, B. 17,5 cm, aufgeschlagen  
fol. 7r: Miniatur „Weiberwerk“, Pinsel,

Deckfarben, Feder, Tinte  
GNM, Hs 146766, erworben 1950

Die vorliegende Fassung des alchemistischen Traktats „Splendor Solis“ ist eine frühe Kopie nach der im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten Handschrift (78 D 3) von 1531/32, die Jörg Breu d.Ä. zugeschrieben wird. Sie befasst sich mit der alchemistischen Verwandlung niederer Materie in wertvollere

Stoffe und dem damit verbundenen Streben nach der Gewinnung des Steins der Weisen.

Die aufgeschlagene Miniatur schildert detailreich einen Waschtage in idealisierter Flusslandschaft mit einem Fachwerkhause und zwei Palastbauten im Hintergrund. Frauen in zeitgenössischer Kleidung, teils mit geschürzten Röcken und Hüten, sind damit beschäftigt, Wäsche zu waschen und zu bleichen. Im Vordergrund stehen neben einem großen Kessel auf dem Feuer drei Frauen an Waschtischen, von denen eine Wäsche im Bottich wäscht und die anderen beiden Wäschestücke mit Wäscheklopfern bearbeiten. Dahinter spült eine Frau Wäsche im Fluss, eine weitere hängt weiße Stoffbahnen zum Trocknen auf. Im Hintergrund werden weiße Bahnen zum Bleichen auf der Wiese ausgebreitet.

Der zum Bild gehörende Text beschreibt die alchemistischen Handlungen Sublimation und Destillation, die zwar auch in älteren alchemistischen Texten mit der Frauenarbeit des Waschens in Verbindung gesetzt, aber hier erstmals entsprechend illustriert werden: „Das ist waschen das weys werd“. Die Farbe Weiß steht dabei für die Sublimation, die Gewinnung reiner Substanzen, und wird mit der Erzeugung von Silber in Verbindung gebracht. AKr

Lit.: Zander-Seidel 1990, S. 332 – 333. – Völlnagel 2004, S. 135, 168. – García Avilés/Espí Forcén 2009, S. 251 – 252, 276 – 277. – Ausst. Kat. Nürnberg 2015, Nr. 1.62 mit weiterer Literatur. – Weiterführend: Völlnagel 2004, bes. S. 79 – 80. – Ausst. Kat. Berlin 2005. – Roth u.a. 2005, bes. S. 51, 92, 97. – Ausst. Kat. Düsseldorf 2014, Nr. 12 (von Kerksenbrock-Krosigk).

### 142 · Zwei Wäschetafeln

17./18. Jh, Nadelholz, bemalt

a) H. 57,5 cm, B. 28,8 cm, T. 1,5 cm

b) H. 60 cm, B. 35,1 cm, T. 0,8 cm

GNM, HG 6948, HG 10563,  
ohne Angaben zum Erwerb

Wohl seit dem 16./17. Jahrhundert notierte man auf Wäschetafeln die zur Wäsche



142 a, b

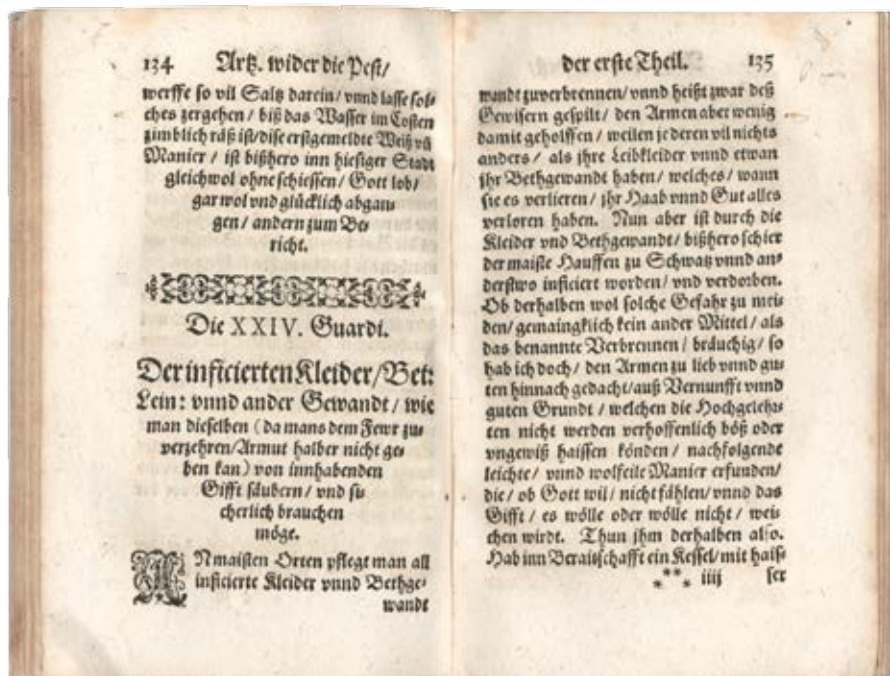


gegebenen Textilien. Wie vergleichbare Stücke, auf die etwa Lebensmittel aufgemalt waren, dienten sie der Kontrolle der Haushaltsführung. Die beiden Tafeln aus Nadelholz-Brettern sind auf schwarzem Grund beidseitig mit Wäschestücken in zwei (b) beziehungsweise drei und vier (a) Spalten bemalt. Durch senkrechte rote Linien abgetrennt sind rechts daneben Bereiche markiert, in denen die Anzahl der Wäschestücke aufgeschrieben werden konnte. Stark beriebene Stellen zeugen vom wiederholten Entfernen der Eintragungen.

Neben verschiedenen Tüchern, Bettbezügen und Laken sind zahlreiche Kleidungsstücke wie Schürzen, Hauben, Manschetten, Handschuhe, Strümpfe, Hemden, Unterröcke, Leibchen, Unterhosen und Kragen dargestellt. Die Bemalung ist recht detailliert, Muster und Faltenwürfe sind mit Grautönen und dickerem weißem Farbauftrag herausgearbeitet, bei Kat. 142 a gibt es zusätzlich taubenblaue Binnenzeichnungen. Bei der gleichen Tafel ist im Streiflicht und an Fehlstellen unter dem schwarzen Grund eine frühere Bemalung mit Wäschestücken zu erkennen, auch bei Kat. 142 b sind einige schwarz übermalt, was einen langen Gebrauch der Tafeln und deren Anpassung an den Kleidungsbestand des Besitzers belegt. Wäschetafeln gehörten auch zur Ausstattung



142 b, Detail



143

frühneuzeitlicher Puppenhäuser, was ihre Verankerung in der damaligen Haushaltsführung ebenfalls deutlich macht. AKr

Lit.: Zu a): Zander-Seidel 1990, S. 333, Abb. 282. – Weiterführend: Zander-Seidel 1990, S. 285 – 286. – Bertrich 1966, S. 28. – Müller 2006, S. 32 – 33. – Benker 1976, S. 99, 161, Abb. 337.

**143 · „Pestilenz-Guardien für allerley Stands Personen: mit Säuberung der inficierten Häuser, Beth-Leingewandt, Kleider etc.“**

Hippolyt Guarinoni  
 Druck Ingolstadt: Andreas Angermayr  
 1612, aufgeschlagen S. 134/135: „Die XXIV. Guardi. Der inficierten Kleider [...]“  
 München, Bayerische Staatsbibliothek,  
 Path. 513

In der Frühen Neuzeit war man der Ansicht, dass sich Krankheiten über schlechte Gerüche verbreiten konnten. So machte auch der

im Tiroler Hall tätige Arzt Hippolyt Guarinoni „vergiftete“ Luft für die Übertragung der Pest verantwortlich. Mit den Pestilenz-Guardien wollte er Betroffenen Verhaltensregeln im Umgang mit Pestkranken an die Hand geben. Vor allem Salz und Feuer sollten vor der verseuchten Luft schützen: Er empfahl das Behandeln der Kleidung mit „Salzsur“, Schwefel und Essig und bezeichnete mit Salzdampf und Rauch behandelte Kleidung „als einen guten Panzer“ (S. 62) für Krankenpfleger, Priester, Hebammen und Angehörige.

Die Guardien enthalten zudem die Anleitung, wie man die „inficierten Kleider/Bethlein: unnd ander Gewandt [...] (da mans dem Fewr zuverzehren/Armut halber nicht geben kann) von innhabenden Giffit säubern“ soll, nämlich indem man sie in Salzlauge mit zerstoßenem Schwefel erhitzt (S. 134). Für empfindliche Nasen empfahl er eine zusätzliche Parfümierung der Mischung: „Wann aber auch die Fürnehmern ihre Handschuch versorgen wöllen/mögen sie zu benennter warmen Sulzen unnd Essig ein dritten theil



144 a



144 b

Rosenwasser giessen/darein zu jedem par Handschuch z.ii. Tyriacks Andromachi zereibe neben zwei Tröpflein Schwefel: oder Zitron oder auch Räßnägl öl“ (S. 112). AKr

Lit.: Zu Guarinoni: Amann 2008.

#### 144 · Zwei Kleiderbürsten (?)

a) 17. Jh.

Schweineborsten, Bein, gedrechselt, mit eingesetztem Gewindengang, Seidensamt, rot, über Holzkern, Posamentenborte Metallfäden, Messinglahn, vergoldet, um gelbe Seidenseele, Fransenborte, Seide ehemals lachsfarben, H. 17,5 cm, Dm. ca. 11 cm GNM, HG 129, erworben vor 1856, vermutlich aus der Sammlung Aufseß

b) Wohl Nürnberg, 17./18. Jh.

Schweineborsten, Ziegenleder über Holzkern, H. 21,9 cm, B. 15 cm, T. 7 cm GNM, HG 1726, Geschenk der Erben der Nürnberger Kaufmannswitwe Caroline Rhau, 1872

Die pinselförmige, am Stiel mit Samt, Messinglitzten und Beinknauf reich gefasste Bürste (a) entspricht ihrer Art nach den unter den Meisterstücken der Nürnberger Bürstenbinder beschriebenen „Gewandbürsten“. Generell fällt es jedoch schwer, den historischen Verwendungszweck der wenigen erhaltenen Bürsten zu bestimmen, ohne dass andere Quellen eine genaue Bezeichnung liefern. Größe und Ausarbeitung dieses Stücks geben im Vergleich mit zeitgenössischen Bildern allerdings guten Grund zur Vermutung, dass es zur Reinigung der Kleidung gedient hat. So finden sich ähnliche Bürsten auf der Darstellung einer Schneiderwerkstatt von 1662 (Meistertafel der Ulmer Schneider, Ulmer Museum) und werden auf einem Kupferstich aus Martin Engelbrechts um 1730 erschienener Serie „Assemblage nouveau des manouvries habilles“ ausdrücklich als Kleiderbürsten ausgewiesen.

Nicht ganz so eindeutig kann die Zweckbestimmung des zweiten Exemplars (b) vorgenommen werden. Als Typ unterscheidet es sich außer in seiner eher ovalen als run-

den Form kaum von der eben beschriebenen Bürste. In Materialität und Verarbeitung bestehen jedoch Unterschiede. Der Griff ist schlicht mit Leder umkleidet, an seinem Ende befindet sich eine einfache Schlaufe. Insgesamt handelt es sich um eine weniger aufwendige Ausführung, die eine Verwendung außerhalb der Kleiderpflege nicht ausschließt. Derartige Pinselbürsten waren in der Frühen Neuzeit die gewöhnliche Form, die erst im Laufe des 18. Jahrhunderts von der uns heute geläufigen Art des Borstenbesatzes in einem mit Löchern versehenen länglichen Bürstenholz abgelöst wurde. RS

Lit.: *Organismus* 1856/2, S. 163. – Bildquelle: Engelbrecht [um 1730], Taf. 13.

#### 145 · Bürste mit silbernem Griff

Griff: Nürnberg, wohl Georg Daniel Weiß um 1720

Griff Silber, getrieben, ziseliert, BZ N für Nürnberg; MZ verschlagen, wohl GDW

im Queroval; Schweineborsten (?), Borte Bastfaser (Kette), Metallfaden, silberfarben um textile Seele, weiß (Schuss), Klöppelspitze aus Metallfäden, Metallahn Silber um Seidenseele, weiß, in zwei unterschiedlichen Stärken an der Borte angenäht, L. 13,5 cm, Dm. ca. 6 cm  
GNM, HG 11231, erworben 1960 als Vermächtnis aus dem Nachlass des Bildhauers Johannes Seiler

Auch wenn die Silberfassung ihrem Beschauzeichen nach aus dem frühen 18. Jahrhundert stammt, wird in der Bürste ein Typ erkennbar, der bereits lange in Gebrauch war. Die pinselartige Form mit konischem Griff ist beispielsweise in Albrecht Dürers 1496 datierter Zeichnung des Frauenbads zu sehen, wo eine Bürste im Vordergrund neben einem kleinen Becken liegt. Mit silbernem Griff versehen finden sie sich als Bestandteil von Garnituren der persönlichen Hygiene seit dem 16. Jahrhundert, so zum Beispiel ein Paar um 1597 wohl als Hochzeitsgeschenk erworbener Bürsten in Schloss

Rosenborg in Kopenhagen. Bürsten gehörten zur Ausstattung zahlreicher Kunstschränke und zählten bis ins 18. Jahrhundert zum obligatorischen Inhalt der großen kombinierten Toilette- und Reiseservice. Nicht immer ist zu entscheiden, ob es sich um Kleider- oder Haarbürsten handelte. Auch die hier gezeigte Bürste könnte zu einem solchen Ensemble gehört haben. Ihre Provenienz legt nahe, dass sie aus dem Umkreis einer Nürnberger Patrizierfamilie kommt. RS

Lit.: Unveröffentlicht. – Weiterführend: Ausst.Kat. Kopenhagen 1988, Nr. 743. – Mundt 2009, S. 349, 354 – 355.

#### 146 · Der Bürstenbinder

In: Jost Amman, Hans Sachs: Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln... Durch d. weiterberümpften Hans Sachsen gantz fleissig beschrieben u. in

teutsche Reimen gefasset, Frankfurt am Main: Feyerabend 1568  
Holzschnitt, Typendruck, S. 63  
Holzschnitt H. 79 mm, B. 61 mm  
GNM, 8° L 2083

Der Holzschnitt aus dem Ständebuch zeigt einen Bürstenbinder in seiner Werkstatt. Er sitzt beim Zusammenschnüren von Borstenbündeln vor dem offenen Laden, dem Fenster, über das er seine Verkäufe tätigt. Auf dem Werk Tisch liegen Borstenbündel, Schnüre und Schere, seine wichtigsten Materialien und Werkzeuge. Neben ihm steht auf einem Eimer ein kleines Kohlebecken, dessen Feuer einen Topf mit Leim oder Pech zum Kleben erhitzt. In einer beiseite gestellten Spanschachtel sowie im Fenster hängend sind Kehrbesen, Flaschen- bzw. Glasreiniger und Pinsel zu sehen. Den Löwenanteil der Produktion stellen die pinselförmigen Bürsten. Auch auf dem Fensterbrett steht eine Reihe dieser mit konischem Stiel und einer Schlaufe zum Aufhängen versehenen Geräte. Sie dienten vermutlich verschiedenen



145



146



Zwecken und waren „auch Kehrbürstn für die Kleider“, wie aus dem zugehörigen Reim von Hans Sachs zu erfahren ist. RS

Lit.: Bartrum/Leesberg 2002, S. 2 – 39, Nr. 50.82, 50.83. – Blosen/Bærentzen/Pors 2009, bes. Bd. 1, S. 228 – 231 und Bd. 2, S. 63 – 64. – Weiterführend: Jessewitsch 1987.

### 147 · Lade der Nürnberger Bürstenmacher

Nürnberg, datiert 1586 und 1727  
(Renovierung)  
Holz, farbig bemalt, Eisen,  
H. 103,2 cm, B. geschlossen 69,5 cm,  
geöffnet 135,5 cm, T. 13 cm  
GNM, Z 324, Leihgabe der Stadt Nürnberg  
seit 1868

Die Lade stammt aus der Herbergsausstattung des Nürnberger Bürstenmacherhandwerks und gelangte aus dem Besitz der 1868 aufgelösten Innung in das Germanische Nationalmuseum. Sie besteht aus einem mäßig

tiefen Kasten, der an der Wand angebracht wurde. Er ist nicht geeignet, Gegenstände aufzunehmen, sondern diente als zeremonielles Requisite bei den Zusammenkünften des Handwerks. Sämtliche Innen- und Außenseiten sind gefasst und tragen entweder Inschriften oder Bilder. Auf den Außenseiten der Türen sind ein Geselle und ein Herbergsvater abgebildet, die Innenseiten führen Meister- und Gesellennamen auf. Die Rückwand zeigt in der unteren Hälfte drei Porträts von Handwerksvorgehern, in der oberen Hälfte erscheint prominent das Meisterstück des Gewerks, das aus drei unterschiedlichen Bürsten bestand.

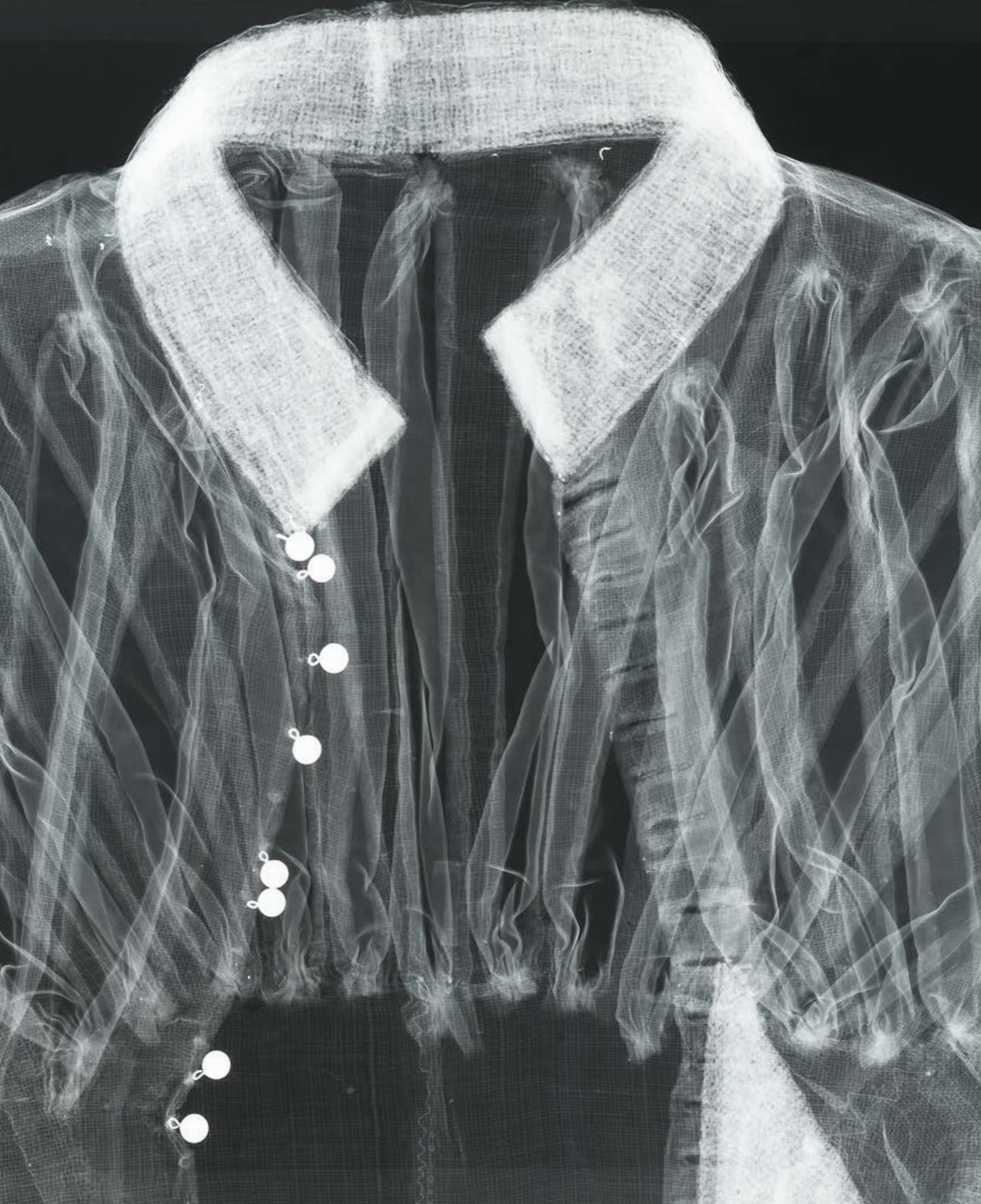
Auffallend unter diesen Produkten ist die „Gewandtpürste“, die mit dieser Bezeichnung in der Handwerksordnung beschrieben wird und die sich augenscheinlich durch eine prächtig-bunte Aufmachung auszeichnete. Sie besitzt die verbreitete Pinselform der Bürsten jener Zeit. Ihre relative Größe ist wohl als Zeichen der Rangordnung zu verstehen, da die zweite geforderte Bürste mit demselben Einsatz an Borsten-

material hergestellt werden sollte und aus diesem Grund wohl auch dasselbe Volumen einnehmen müsste. Die Kleiderbürste war offensichtlich die vornehmste Teilaufgabe des Meisterstücks. Die dritte, rechteckige Bürste mit dem Spielbrettmuster aus unterschiedlich farbigen Borsten wird „Ziehpürste“ genannt und war vermutlich für das Striegeln von Pferden vorgesehen. Die drei Teile sind noch einmal in kleinerem Maßstab auf der Konsolblende und auf dem Giebelaufsatz des Kastens wiederholt und waren so auch bei geschlossener Lade als Handwerkssignet sichtbar. RS

Lit.: Gröber 1936, S. 41. – Ausst.Kat. Nürnberg 2013, Nr. 2.23. – Weiterführend zur Handwerksordnung: Jegel 1965, S. 505 – 508.

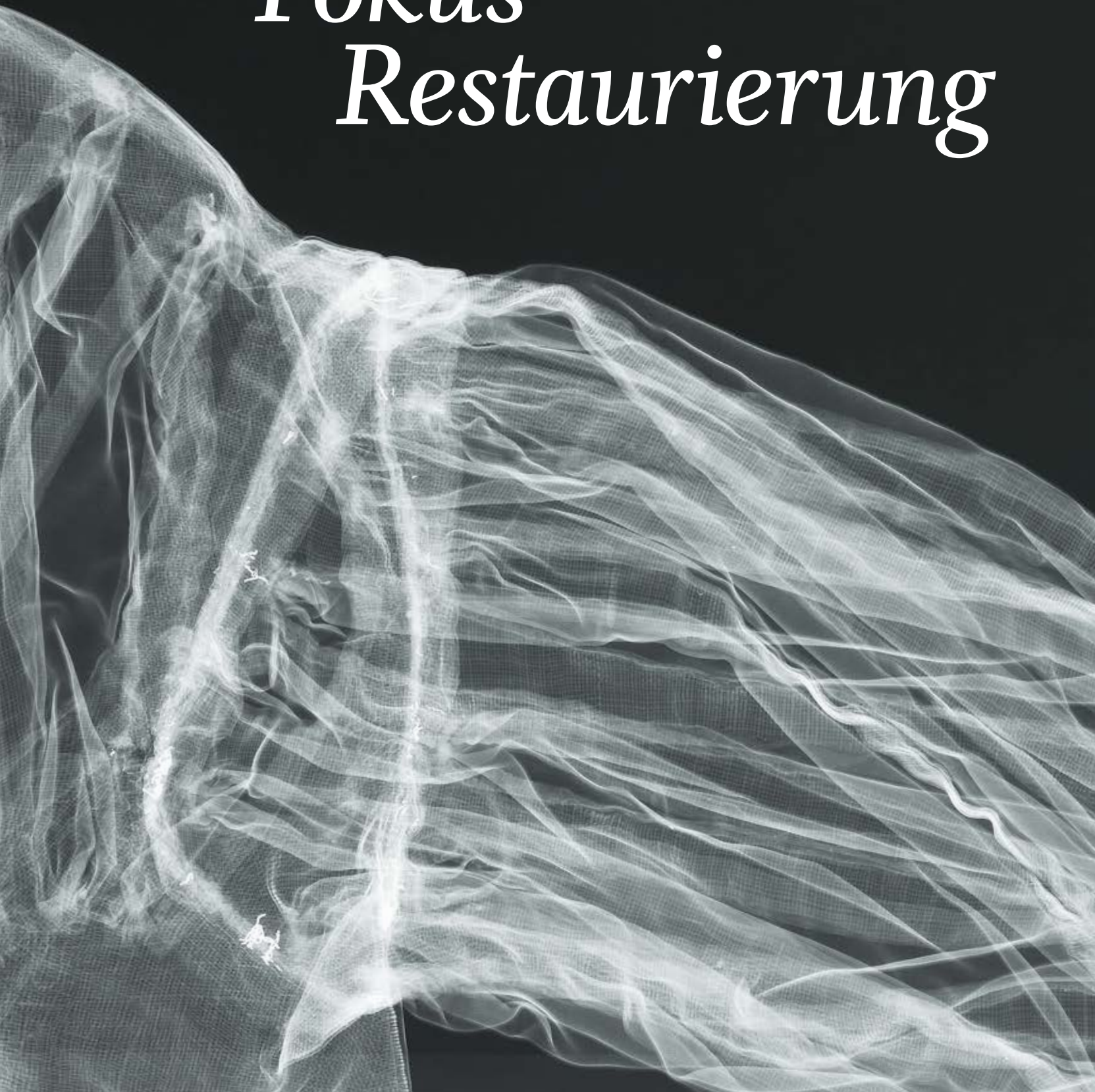


147





*Fokus  
Restaurierung*





# Zwei Wämser, zwei Schicksale

Maria Ellinger-Gebhardt

Die zwei Wämser aus heller Seide mit geschlitzten Ärmeln, Brust- und Rückenpartie (Kat. 13, 46) kamen 1875 völlig zertrennt in die Sammlung und wurden dort mehr schlecht als recht wieder zusammen gefügt.<sup>1</sup> Im Lauf der Zeit erhielten beide Oberteile zudem farbige Samte, Rüschen und Spitzen sowie silberfarbene Metallknöpfe als Ergänzungen, die das originale Erscheinungsbild stark verfälschten.<sup>2</sup>

Dem Ausstellungskonzept entsprechend, wurde nach eingehender Untersuchung beider Wämser nur Kat. 46 in einen Zustand zurückgeführt, der sich dem originalen Erscheinungsbild wieder annähert. Bei Kat. 13 wurden die Veränderungen des 19. und 20. Jahrhunderts bewusst belassen und dadurch auch die jüngere Objektgeschichte respektiert sowie der damalige Umgang mit den Objekten anschaulich bewahrt.

Diesem Ansatz folgend wurden an dem Wams Kat. 13 (Abb. 1, unten) außer einer manuellen Reinigung keine konservatorischen Maßnahmen vorgenommen. Es wird in der Ausstellung liegend mit einem aufgeschlagenen Seitenteil präsentiert und gibt so den Blick auf das Innere des Kleidungsstücks frei. Aufgrund des unbearbeiteten Zustands bleiben technische Details, wie zum Beispiel die Bauchplatte auf der Innenseite, sichtbar. Um zu vermeiden, dass das zurückgeschlagene Vorderteil die darunter liegenden Ärmel deformiert und damit der Schulterbereich in einer natürlichen Rundung liegt, wurde eine stützende Konstruktion aus Alu-Streckmetall hergestellt. Das Streckmetall lässt sich leicht in die gewünschte Form und Rundung biegen. Die scharfen Kanten und die strukturierte Oberfläche sind jedoch nicht für den direkten Kontakt mit dem historischen Textil geeignet, so dass es in zwei Lagen Polyestervlies eingenäht wurde. Ein passend eingefärbtes, einseitig festgenähtes Seidengewebe macht die Stütze für den Besucher nahezu unsichtbar (Abb. 2).

Die konservatorischen Maßnahmen an dem Wams Kat. 46 (Abb. 1, oben) dienten in erster Linie der Stabilisierung und Sicherung des historischen Bestands. Schädigende Reparaturen und verfälschende Zutaten sollten entfernt sowie eindeutig feststellbare Veränderungen korrigiert werden. Soweit rekonstruierbar, war es angestrebt, sich dem ursprünglichen Erscheinungsbild anzunähern, ohne Ergänzungen größerer Fehlstellen vorzunehmen. Die Untersuchung der unterschiedlichen Fäden an den Nähten, Reparaturen und Flickstellen



1 Kat. 46 (oben), Kat. 13 (unten), Zustand vor der Restaurierung

erlaubten zum Teil Rückschlüsse auf eine zeitliche Abfolge der mehrfachen Eingriffe und Überarbeitungen.

Das Ausmaß der Schäden und Manipulationen wurde deutlicher ablesbar, nachdem der orangefarbene Samt, die Spitzenbesätze an Hals und Ärmeln sowie die Metallknöpfe entfernt waren. Veränderungen haben an der Taillennaht, an der Kragenansatznaht und an den runden, in den Rücken gelegten Seitennähten stattgefunden. Während Form und Lage

der Taillennaht nachvollziehbar sind, konnten die ursprüngliche Höhe und die Positionierung der Schöße nicht rekonstruiert werden. Ungeklärt bleibt auch die Frage, ob die Schöße ursprünglich in Falten lagen. Daher wurde entschieden, die Schöße im vorgefundenen Zustand zu belassen. Die exakte Art der Nahtverarbeitung am Kragenansatz konnte erst im Laufe der konservatorischen Maßnahmen festgestellt werden. Unter anderem blieb die ursprüngliche Lage der Borte zunächst unklar. Anfänglich in die Nahtzugabe geschoben, ist sie heute zum Teil auf der Naht platziert.



2 Stütze aus Alu-Streckmetall für die Rundung der Schulternaht

Hier musste aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes auf die Rückplatzierung verzichtet werden.

Die zahlreichen Schad- und Fehlstellen, vornehmlich am Kragen, an den Ärmeln und im Futter wurden gesichert, um die Präsentation auf einer Figurine zu ermöglichen. Kleinere Schäden im Futter wurden mit Crepeline abgedeckt und mit Vorstichen fixiert. Bereiche, die durch die Präsentation stärker beansprucht werden oder zum Teil einsehbar sind wie in der vorderen Mitte, in den Ärmeln und an den Schößen wurden mit einem in Feinheit, Struktur und Farbe dem Original angepassten Gewebe hinterlegt und mit Spann- und Überfangstichen fixiert.

Die Fehl- und Schadstellen im Atlasgewebe konnten in der gleichen Weise hinterlegt und gesichert werden. Auf die Ergänzung einer großen Fehlstelle am linken Vorderteil oberhalb des Schoßes wurde jedoch verzichtet, da es selbst bei Nachahmung des gehackten und geprägten Obergewebes schwer möglich gewesen wäre, die Lücke optisch befriedigend zu schließen.

<sup>1</sup> Fries 1926, S. 28.

<sup>2</sup> Zu den Veränderungen an beiden Wämsern siehe Kat. 13 und Kat. 46.





3 Kartierung der Maßnahmen am Wams Kat. 46, Ansicht der Vorderseite

# Überreste einer glänzenden Pracht

Laura Peters

Über 400 Jahre hat das Gewand bereits überdauert – ein stolzes Alter für ein Kleidungsstück, an dem die Zeit nicht ohne Spuren vorübergegangen ist. Einstmals bedeckte die gesamte vordere Mitte eine Stickerei aus schlaufenförmig gelegten Fäden, die mit bläulich schimmernden Metallpailletten<sup>1</sup> verziert war. Der Grund der Stickerei besteht aus einem ehemals silberglänzenden, gemusterten Metallfadengewebe. Der untere Saum des Kleides ist aus einem weiteren, ebenfalls mit silbernen Fäden durchsetzten Gewebe gefertigt. In zwei verschieden breiten, aufgesetzten Borten am Saum befinden sich weitere Stickereien und Applikationen. Auch diese sind mit silbernen Metalllahnen und kleinen gekräuselten Kantillen verziert. Diese vielen Metallbestandteile ließen das Kleid früher buchstäblich funkeln. Dieser Eindruck ist heute nur noch zu erahnen.

Die Silberfäden der Gewebe sind mittlerweile durch Oxidation schwärzlich verfärbt, die wenigen erhaltenen Pailletten teilweise von Rost bedeckt. Große Teile der Stickerei sind verloren und das gemusterte Gewebe in der vorderen Mitte ist stark beschädigt. Auch das feine, cremefarbene Seidengewebe, welches die vorderen Seitenteile und den Rücken des Gewandes bildet, weist zahlreiche Fehlstellen auf. Die Nestellöcher an den Ärmeln sind zum Teil ausgerissen, und auch die Säume am Ausschnitt und dem unteren Rand sind an vielen Stellen defekt. Insgesamt ist das Gewand mit verschiedenen Verfleckungen bedeckt.

Generell ist der Zustand des Kleides so fragil, dass dieses nicht stehend auf einer Figurine präsentiert werden kann. Stattdessen wird es liegend auf einer schrägen Platte ausgestellt. Eine kleine Polsterung entlang der Seiten und den Schultern verhindert harte Knickfalten und somit weitere Schädigungen an den empfindlichen Geweben.

Bevor das Unterkleid jedoch ausgestellt werden konnte, mussten zu dessen Erhaltung verschiedenste Sicherungsmaßnahmen durchgeführt werden. Die Stickerei und die losen Fäden des Gewebes in der vorderen Mitte wurden mit passend eingefärbten, haarfeinen Seidenfäden in einer besonderen Technik angelegt, welche mit wenigen Stichen in das



1 Ausschnitt von Borte und Saum vor der Restaurierung



2 Ausschnitt von Borte und Saum nach der Restaurierung



Original auskommt und trotzdem größere Flächen sichert. Auch die gelösten Teile der Stickerei in den Borten wurden mit einem feinen, dunklen Seidenfaden rückplatziert (Abb. 1, 2).

Die Fehlstellen in dem feinen Seidengewebe an den Seiten und dem Rücken konnten nicht mehr nähtechnisch gesichert werden. Das Gewebe ist durch Alterung schon so brüchig geworden, dass ein Durchstechen mit einer Nadel weitere Schädigungen hervorrufen würde. Statt durch Nähen wurden die geschädigten Bereiche durch klebetechnische Maßnahmen gesichert. Unter die Fehlstellen wurde ein passend eingefärbtes Unterlegewebe eingebracht, und zwar etwas größer ausgeschnitten als die Fehlstelle selbst. Auf diesem wurden vor der Einbringung in das Objekt in einem Abstand von ca. 0,5 cm einzelne mit Klebstoff beschichtete Seidenfäden aufgebracht. Bei dem Klebemittel handelt es sich um den thermoplastischen Acrylkleber Lascaux 360 HV in einer Mischung mit entmineralisiertem Wasser. Die leichte Verklebung zwischen Trägergewebe und Original erfolgte durch Handwärme von der Oberseite. Die relativ geringe Wärmezufuhr reichte aus, um den Klebstoff zu reaktivieren und die Fäden mit dem Original zu verbinden. Die Fäden, die ohne Funktion in den Fehlstellen selber sichtbar geblieben wären, wurden anschließend wieder gelöst und herausgeschnitten.

Die letzte Sicherungsmaßnahme erfolgte wieder nähtechnisch durch die Einfassung der beschädigten Säume und Ärmelabschlüsse mit einem Crepelinegewebe aus Seide. Dieses ist so fein und durchscheinend, dass das Original darunter weiterhin sichtbar bleibt und dennoch geschützt ist. Dies war besonders an den Ärmeln wichtig, da sich dort die Nestlöcher für die zugehörigen Ärmel befinden (Abb. 3, 4).

Gegen die Verfleckungen in den Geweben wurde nichts unternommen. Eine wässrige Reinigung kommt bei dem fragilen Erhaltungszustand und insbesondere wegen der Metallfäden nicht in Frage. Eine solch invasive Vorgehensweise würde mehr Schaden verursachen.

Die durchgeführten Maßnahmen tragen zum einen dazu bei, den einstmals prunkvollen Charakter des Gewandes besser erfahrbar zu machen, vor allem aber sorgen sie dafür, dass dieses besondere Objekt vor weiterem Verlust geschützt wird und hoffentlich weitere Jahrhunderte überdauert.

<sup>1</sup> Zu den Analysen der Metallbestandteile siehe die Zusammenstellung „Materialangaben und Techniken“.



3 Der rechte Ärmelausschnitt vor der Restaurierung



4 Der Ärmelausschnitt nach der Restaurierung

# Zur Sicherung von Posamenten- knöpfen

Laura Peters

Das grüne Wams mit dem markanten Gänsbauch erwies sich durch zahlreiche Schäden als restauratorisch äußerst anspruchsvoll. Am auffälligsten waren großflächige Fehlstellen im Korpus und an beiden Ärmeln. Diese wurden, wie in der Textilrestaurierung üblich, mit einem passenden Gewebe unterlegt und nähtechnisch gesichert. Neben weiteren Maßnahmen war die Behandlung der beschädigten Posamentenknöpfe ebenfalls von besonderer Wichtigkeit. Um sie zu erhalten und das Wams mit seiner speziellen Bauchform zugeknöpft auf einer Figurine zeigen zu können, mussten sie gesichert werden.

Die Knöpfe haben die Form von Kegeln mit einer abgeflachten Spitze. In ihrer Mitte befindet sich ein fester Kern aus Holz mit einer durchgehenden Bohrung. Auf dem Kern liegen abwechselnd verschiedene grüne Seidenfäden aus geflochtenen Zöpfen, Zwirn, Einzelfäden und ein mit Seide umwickelter, dunkler Leinenfaden. Besonders letzterer befindet sich in einem äußerst fragilen Zustand. Die Fasern der Leinenseele sind extrem brüchig. Teilweise ist nur noch die seidene Umwicklung erhalten.

An nahezu allen Knöpfen standen einzelne Fäden ab und drohten weiteren Schaden zu nehmen. Die gelöste, spiralförmig vorliegende Umwicklung konnte mit einem dünnen, farblich passenden Seidenfaden mit Hilfe einer Perlnadel aufgenommen, und mit wenigen



1 Beschädigter Posamentenknopf vor der Restaurierung





2 Um die gesicherten Knöpfe während der weiteren Bearbeitung zu schützen, wurden sie in ein dünnes, glattes Vlies eingeschlagen

cken mit einer Pinzette. Einzelne Klebepunkte verbinden somit die Bruchstücke des Seelfadens mit seiner Umwicklung mit dem Holz.

Nach Abschluss der Sicherungsmaßnahmen wurden die Knöpfe einzeln in kleine Stücke aus einem dünnen, glatten Vlies gewickelt. So wurden sie insbesondere bei der Anpassung der Figurine geschützt. Erst nachdem diese fertiggestellt und die Knöpfe endgültig geschlossen wurden, wurde das Vlies entfernt. Für eine optimale Lagerung soll das Wams auch nach der Ausstellung weiterhin auf der Figurine verbleiben. Eine liegende Aufbewahrung würde auf Dauer zu Schäden, etwa an den Schößen, führen.



3 Der Posamentenknopf nach der Restaurierung

Stichen an der Unterseite des Knopfes vernäht werden. Die Bereiche, in denen der Seelfaden in Bruchstücken zwischen der losen Umwicklung noch vorhanden war, konnten jedoch nicht nähtechnisch gesichert werden. Wegen seiner extremen Fragilität war es nicht möglich, in die Umwicklung zu stechen ohne dabei weitere Schädigungen hervorzurufen. Um diese Fäden trotzdem wieder an dem Holzkern zu fixieren, wurden sie mit Methylhydroxyethylcellulose (Tylose MH 300,3%ig) verklebt. Zur bestmöglichen Kontrolle der Auftragsmenge erfolgte der Auftrag unter dem Technoskop mit Hilfe einer Spritze mit sehr feiner Kanüle. Der Klebstoff wurde punktuell an die Stellen auf den Holzkern aufgetragen, an denen der lose Faden vormals auflag. Anschließend erfolgte die Rückplatzierung des Fadens durch leichtes Andrücken

# Verarbeitungs- technische Merkmale an Kamisolen

Sabine Martius

Stricken ist im 21. Jahrhundert eine vertraute textile Technik, die viele oftmals schon selbst ausgeführt haben. Durch ihre Formensprache muten die drei Kamisole in der Ausstellung fast modern an, und man würde nicht vermuten, dass sie in der Frühen Neuzeit der Leib- und Nachtwäsche zugeordnet waren. Über die Kunstfertigkeit der drei gestrickten Oberteile geben ihre technischen Details Auskunft.

## Strickmaterialien aus Seide und Metall

Die Kamisole sind durch die Verwendung von farbigen Seidenfäden und Metallfäden sowie durch den Wechsel aus rechten und linken Maschen gemustert. Ihr kostbarer Eindruck



1 Rot-silbernes Kamisol Kat. 51



2 Blau-goldenes Kamisol Kat. 52



3 Grün-goldenes Kamisol Kat. 53





4 Kat. 52



5 Kat. 52

wird durch die Verwendung von Metallfäden hervorgerufen, die aus einem flachen Metalllahn<sup>1</sup> bestehen, der um einen Seelfaden aus Seide gewunden ist. Der Faden wurde bei dem roten Kamisol einfach (Abb. 1), bei den beiden anderen auch teilweise doppelt genommen verwendet (Abb. 2). Ein bereicherndes Detail bietet zudem der Metallfaden innerhalb der grünen Maschenware, dessen Seele aus einem weißen und einem gelben Seidenfaden besteht (Abb. 3).

## Nahtverbindungen

Die Seitennähte verbinden Vorder- und Rückenteile im Überwendlingstich jeweils in der Farbe des seidenen Strickfadens (Abb. 4). Die Schulterbereiche der drei Kamisole wurden dagegen zusammengestrickt (Abb. 5). Von der Außenseite sieht dies wie ein Maschenstich aus, von innen aber ist eine abgekettete Reihe rechter Maschen zu sehen. Dadurch erhält die Verbindung eine höhere Festigkeit.

Die Ärmelnähte sind ab Beginn des Ärmelschlitzes unterschiedlich gefertigt. Das blau-goldene Kamisol weist eine Verbindung auf, die entsprechend den Seitennähten genäht ist (Abb. 6). Die Verjüngung des Ärmels zum Handgelenk hin erfolgt durch das Zusammenstricken von Maschen am Rand des Strickteils. Dieses wurde demnach von der Armkugel her begonnen. Die Ärmel des grün-goldenen (Abb. 7) und des rot-silbernen Kamisols sind, beginnend am Ärmelsaum in Hin- und Rückreihen, ab dem Ärmelschlitz rundgestrickt. Die Musterung in der Maschenware täuscht jedoch in diesem Bereich eine Naht vor. Die Erweiterung des Ärmels zur Armkugel hin erfolgt durch die Zunahme von Maschen rechts und links entlang der Nahtimitation.





6 Kat. 52



7 Kat. 53



8 Kat. 53



9 Kat. 52





10 Kat. 53



11 Kat. 52

## Vorfertigung von Schnittteilen – Ein Hinweis auf Halbfabrikate?

Die Armlochnähte sind zum Teil mit einem sehr breiten Nahteinschlag gefertigt (Abb. 8). Im Bereich des Halsausschnitts ist das Gestrick des blau-goldenen Kamisols 3,5 cm weit nach innen eingeschlagen (Abb. 9). Dieser Befund unterstützt die Vermutung, dass es durchaus üblich war, bei der Herstellung der Jacken bereits vorgefertigte Teile individuell für den jeweiligen Kunden anzupassen.<sup>2</sup>

### Futterreste

Entlang der Saumkanten des blau-goldenen und des grün-goldenen Kamisols sind Nähfadenreste erhalten (Abb. 10). An der Innenseite des blauen Kamisols sind im Bereich des Halsausschnitts und der Ärmelschlitzes zudem Reste eines einfachen, leinwandbindigen Seidengewebes sichtbar (Abb. 11). Beide Spuren weisen darauf hin, dass alle Kamisole ursprünglich gefüttert waren.<sup>3</sup> Schon allein aus praktischen Gründen liegt dies nahe, denn die Technik des musterbildenden Strickens mit zwei unterschiedlichen Fäden hat zur Folge, dass sich auf der linken Seite je nach Kleinteiligkeit des Musters große Fadenflottungen ergeben, die ohne die Abdeckung durch ein Futter das Anziehen erschweren.

Insgesamt verdeutlicht der vergleichende Blick in technische Details Gemeinsamkeiten und Unterschiede der gestrickten Seidenoberteile und trägt so zu ihrer Einordnung und Bewertung bei.

<sup>1</sup> Zu den Analysen der Metalle siehe das folgende Kapitel „Materialangaben und Techniken“.

<sup>2</sup> Guida 2013, S. 25; siehe auch den Beitrag „Das gestrickte Kamisol“ von Jutta Zander-Seidel in diesem Band.

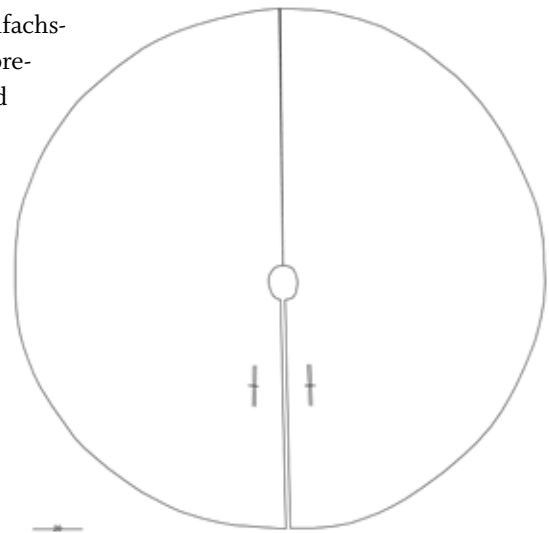
<sup>3</sup> Beispiele von gefütterten Jacken, allerdings mit Leinenfutter, etwa im Victoria & Albert Museum, London, siehe North/Tiramani 2011 S. 88–97, oder im Bayerischen Nationalmuseum, München, vgl. Borkopp-Restle 2002, S. 106–108.

# Mantelschnitte – nicht immer eine runde Sache

Maria Ellinger-Gebhardt

Die Schnitte der sechs ausgestellten Mäntel beruhen auf einer geometrischen Grundform, dem Kreis. Es ist die einfachste Art einen Mantel zu gestalten. Der Kreis oder das entsprechende Segment wird abhängig von der Webbreite und dem Fadenlauf der verwendeten Gewebe unterschiedlich gebildet.

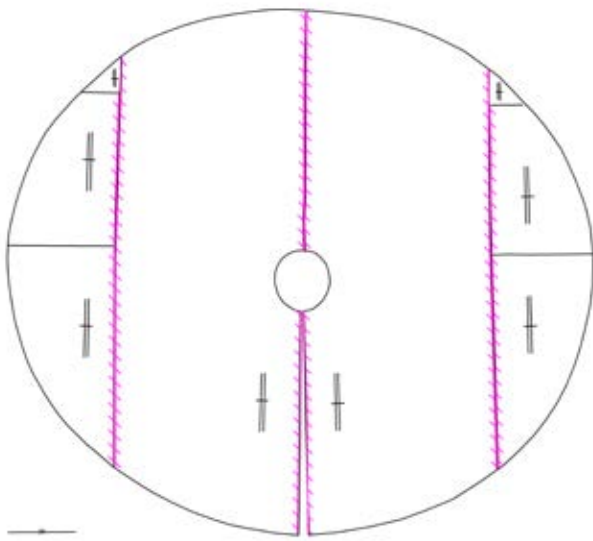
Der Schnitt des roten Wollmantels mit Auslegekragen besteht aus zwei symmetrischen Halbkreisen, die zusammen einen vollständigen Kreis bilden (Abb. 1, 7). Der Halsausschnitt sitzt nicht im Kreismittelpunkt, er ist leicht nach vorne verschoben. Die Breite des verarbeiteten Tuches beträgt mindestens 120 cm. Da keine Webkanten vorhanden sind, konnte die exakte Webbreite nicht festgestellt werden.



1 Schnitt des roten Tuchmantels, Kat. 64

- Schnittkante
- //// Webkante
- + + + + + Umbug
- ==|== Fadenlauf

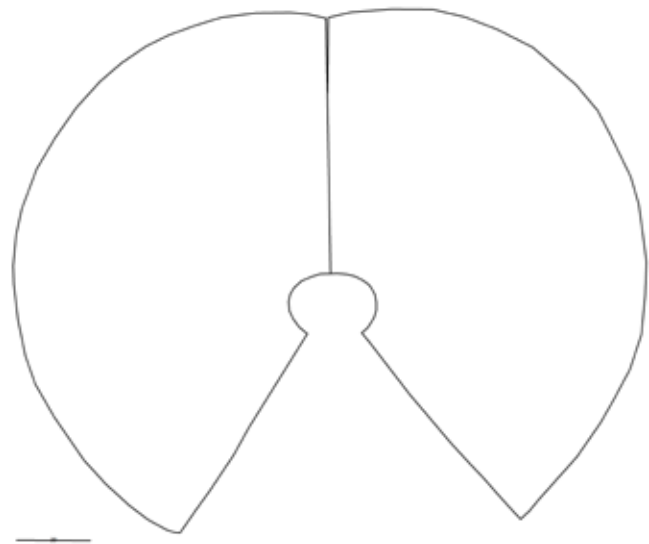




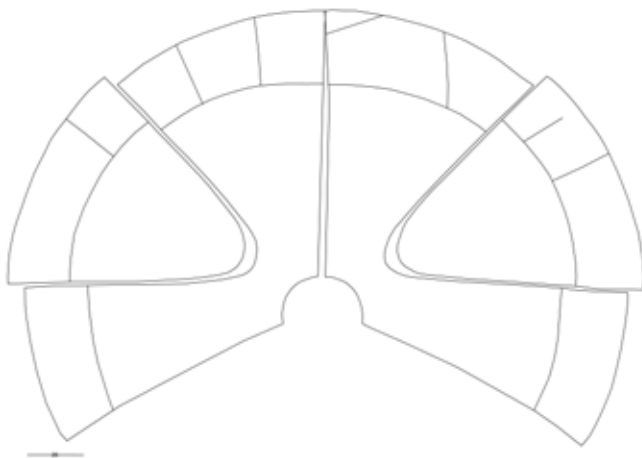
2 Schnitt des roten Samtmantels, Kat. 56

Dem roten Seidensamtmantel mit Goldstickerei und Stehkragen liegt ein leicht abgeflachter, aber geschlossener Kreis zugrunde (Abb. 2, 8). Im Samt sind Webkanten und Webfehler in Kettrichtung vorhanden. Daran ist ablesbar, dass der Mantel aus einer Gewebbahn mit einer Breite von 59 cm besteht, die in zwei gleich lange und zwei kürzere, längs halbierte Stücke zugeschnitten wurde.

Der weiße Filzmantel mit Borten, Stehkragen und grünem Samtbeleg besteht aus zwei symmetrischen Schnittteilen, die keinen vollständigen Kreis ergeben (Abb. 3, 9). Hier kann die exakte Materialbreite nicht ermittelt werden, sie muss aber mindestens 85 cm betragen haben.

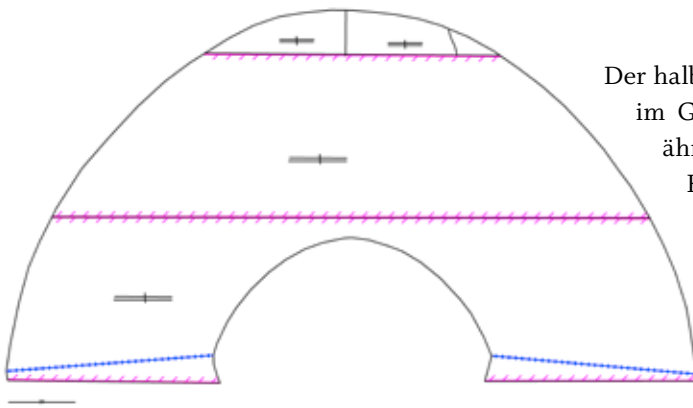


3 Schnitt des weißen Filzmantels, Kat. 58



4 Schnitt des blauen Filzmantels, Kat. 62

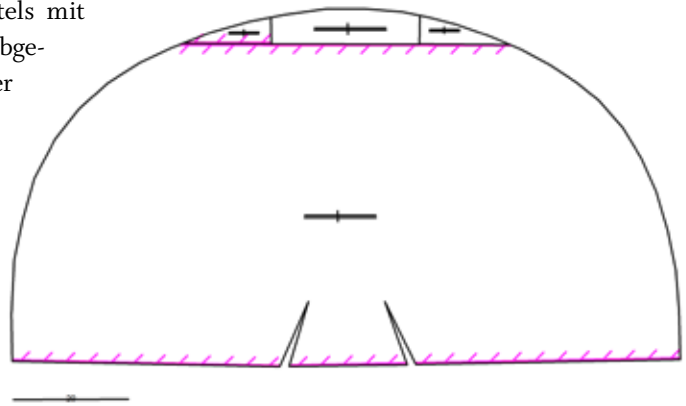
Die Grundform des blauen Filzmantels mit eingeknüpften Seitenteilen und Borten bildet das Segment von etwa zwei Dritteln eines Kreises (Abb. 4, 10). Das Vorder- und Rückenteil besteht aus je einem größeren Stück, an das unten jeweils ein bis drei Teile angefügt wurden. Bei den Seitenteilen wurden unten je zwei kleinere Teile angesetzt. Aufgrund des Schnittes könnte der Filz, aus dem der Mantel hergestellt wurde, eine Warenbreite von mindestens 80 cm gehabt haben.



5 Schnitt des bestickten Wollmantels, Kat. 14

Der halbkreisförmige Schnitt des braun bestickten, im Grund weißen Wollmantels mit Kapuze ist ähnlich wie der des bestickten roten Mantels Kat. 61 aufgebaut (Abb. 5, 11). Allerdings besteht der Wollmantel aus zwei Gewebbahnen in einer Breite von 53,5 cm mit drei zusätzlichen kleinen Schnittteilen. Das Halsloch ist weit ausgeschnitten und wurde auf den gewünschten Umfang eingereicht.

Der Schnitt des kurzen roten Seidenmantels mit Applikation und Stickerei beschreibt einen abgeflachten Halbkreis (Abb. 6, 12). Aufgrund der Webkanten, von denen eine die vordere Mitte bildet, ist die Webbreite feststellbar, die mit 58,5 cm geringer als die hintere Länge ist. Um die gewünschte Mantellänge zu erzielen, wurde der Halbkreis mit drei weiteren kleinen Schnittteilen vervollständigt. Der Kragen ist durch zwei Einschnitte im Kreiszentrum entstanden.



6 Schnitt des bestickten Seidenmantels, Kat. 61



7 Roter Tuchmantel, Kat. 64



8 Roter Samtmantel, Kat. 56



9 Weißer Filzmantel, Kat. 58



10 Blauer Filzmantel, Kat. 62



11 Bestickter Wollmantel, Kat. 14



12 Bestickter Seidenmante Kat. 61



# Die ungemusterten Samte

Sabine Martius

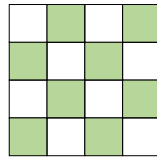
Für einige Kleidungsstücke der Frühen Neuzeit aus der Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums wurden Samtgewebe verarbeitet. Es handelt sich immer um einfarbige, meist geschnittene Samte<sup>1</sup> ohne Musterung oder Verwendung von besonderen Materialien wie zum Beispiel Metallfäden. Aufgrund ihrer Einfachheit sind diese erst in jüngster Zeit vermehrt in das Interesse der historischen Textilforschung getreten.<sup>2</sup> Die in der Ausstellung präsentierten Samte wurden in Wämsern, Mänteln und Kopfbedeckungen verwendet, die zwischen 1560 und 1640 datiert sind. Bei allen verarbeiteten Samten handelt es sich um Kettsamte.

Die Qualität eines Samtes hängt von der Dichte des Flors und der Festigkeit seines Grundgewebes ab. Der Flor wird von einer zusätzlichen Kette – der Florkette – gebildet, die während des Webens über Metallruten läuft und so Schlingen bildet, die aufgeschnitten werden können. Alle Samte weisen für die Florkette eine W-Bindung auf, das heißt, die einzelne aufgeschnittene Schlinge erzeugt durch ihre Abbindung im Gewebe im Querschnitt das Bild des Buchstabens W, da sie durch drei aufeinanderfolgende Schüsse befestigt ist.

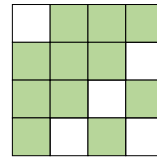
Im Grundgewebe der analysierten Samte<sup>3</sup> finden sich die zwei Grundbindungsarten Leinwand- und Köperbindung (Abb. 1, 2), hier dargestellt als Musterzeichnung auf kariertem Papier, der sogenannten Patrone, die auch der Einrichtung des Webstuhls dient. Die farbigen Felder zeigen die Stellen an, an denen die Kettfäden gehoben werden, die weißen markieren die Senkung der Kettfäden. Beide Bindungsarten gibt es grundsätzlich in unzähligen Variationen und Abwandlungen.

Kettsamte sind charakterisiert durch zwei gleichbindende Schusseinträge, zwischen denen die Florkette angehoben und über die Schneidrute geführt wird. Die gleichbindenden Schussfäden gewährleisten eine Fixierung des Flors im Grundgewebe nach dem Aufschneiden.<sup>4</sup> Die gleiche Aufgabe erfüllen gleichbindende Hauptkettfäden rechts und links der Florkettfäden.

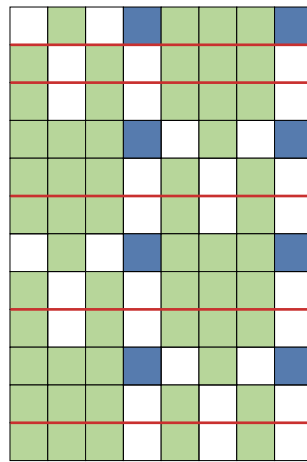
Betrachtet man nun die Patronen der Samte, so sind die Grundbindungen nicht gleich erkennbar. Um diese Gewebe auch mit den in der Weberei üblichen Kurzzeichen charakterisieren zu können, werden alle gleichbindenden Fäden in Kette und Schuss herausgerechnet. So ergibt sich bei dem Beispiel der folgenden vier Objekte, bezogen auf den Grund des Samtes, eine Köperbindung K 3/1 Z-Grat (Abb. 3, 4).



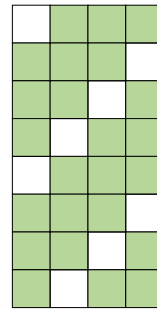
1 Leinwand-  
bindung L 1/1



2 Körperbindung  
K 3/1 Z-Grat



3 Kat. 10, 11, 56, 70



4 Körperbindung  
K 3/1 Z-Grat

- Hebung der Hauptkette
- Hebung der Polkette
- Schneiderute nach jedem 3. Schusseintrag

Die Angabe der Bindung unter Verwendung der Kurzzeichen allein könnte bedeuten, dass es sich bei dem ärmellosen Wams (Kat. 1) und dem „Weiten Rock“ (Kat. 33) sowie den Samten der vier zuvor genannten Objekte um die jeweils gleichen Gewebe handelt, denn sie lassen sich alle auf die Körperbindung 3/1 Z-Grat zurückführen (Abb. 5, 6).

In der Tat sind die Gewebe sehr ähnlich im technologischen Aufbau, gleich sind sie allerdings nur bezogen auf die dargestellte Grundbindung. Da die Qualität der Samte neben der Grundbindung jedoch auch durch das Verhältnis der Anzahl von Haupt- zu Florkettfäden sowie die Fadendichten bestimmt wird, können Samte der gleichen Grundbindung durchaus von unterschiedlicher Qualität sein. Die folgende Tabelle listet alle technischen Daten auf, die für die Bewertung eines Samtes wichtig sind.

Kat., Inv.Nr.	Objekte	Datierung	Bindung, abgewandelt	Kettver- hältnis	Schuss- folge	Hauptkette F-Drehung Dichte/cm	Florkette F-Drehung Dichte/cm	Kettdichte gesamt	Schuss F-Drehung Dichte/cm
Kat. 1, T 832	Ärmelloses Wams <sup>5</sup>	um 1580/ 1600	a) K 3/1 Z b) K 3/1 S	2:1	3 S/1 R	s, 56 F	STA, 28 F	84 F	a) STA, 35 F b) STA, 46 F
Kat. 10, T 1647 – 1649	Fragmente eines Grabgewandes	um 1570/ 1640	K 3/1 Z	3:1	3 S/1 R	s, 84 – 88 F	STA, 28 – 30 F	112 – 118 F	STA, 48 F
Kat. 11 a, T 3784	Kress-Barett	um 1530 und später	K 3/1 Z	3:1	3 S/1 R	s, 84 F	STA, 28 F	112 F	STA, 54 F
Kat. 33 a, T 3617	Weiter Rock	um 1560/90	K 3/1 Z	2:1	3 S/1 R	s, 52 F	s, 26 F	78 F	STA, 36 F
Kat. 38, T 740	Ärmelloser Rock	um 1560/ 1600	L 1/1	3:1	3 S/1 R	s, 27 F	STA, 9 F	36 F	STA, 53 F
Kat. 56, T 1592	Roter Samt- mantel mit Goldstickerei	um 1560/80	K 3/1 Z	3:1	3 S/1 R	s, 90 F	s, 30 F	120 F	z, 50 F
Kat. 68, T 33	Samthut	um 1600	L 1/1	2:1	3 S/1 R	s, 68 F	STA, 34 F	102 F	STA, 60 F
Kat. 70, T 34	Hut in Form eines Morion	2. Hälfte 16. Jh.	K 3/1 Z	3:1	3 S/1 R	s, 45 F	STA, 15 F	60 F	STA, 30 F

F=Faden, R=Rute, s=s-gedrehtes Einfachgarn, S=S-Grat, STA=ohne erkennbare Drehung (sans torsion agréable),

K=Körperbindung, L=Leinwandbindung, z=z-gedrehtes Einfachgarn, Z=Z-Grat

Bei den Objekten Kat. 48 und Kat. 58 waren die technischen Daten nicht ermittelbar.

Das Verhältnis von Hauptkette zu Florkette beträgt bei den vier Geweben 3:1, bei Kat. 1 und Kat. 33 a beträgt es 2:1, was zu einem dichteren Flor führt. Kat. 70 weist nur die Hälfte der Gesamtkettfadenzahl/cm im Vergleich zu den anderen drei Objekten auf.

Eine Besonderheit zeigt der rötliche Samt des Hutes Kat. 68. Im Gegensatz zu dem ärmellosen gelben Rock (Kat. 38), der auf eine Leinwandbindung L 1/1 zurückgeführt werden kann (Abb. 7, 8), liegt hier eine Bindung vor, die von den üblichen Konstruktionsprinzipien von Samten abweicht. Die Florkette wird hier nicht von gleichbindenden Hauptkettfäden eingebunden, so dass keine reine Grundbindung, sondern eine Variation vorliegt (Abb. 9, 10).<sup>6</sup> Zudem ist der Schusseintrag vor der Rute doppelt so stark wie die übrigen Schüsse.

Nur durch den technologischen Vergleich möglichst vieler, eindeutig datierbarer Objekte lassen sich Rückschlüsse auf die Vielfalt der Produktion von einfarbigen, ungemusterten Samten in der Frühen Neuzeit ziehen.

1 Eine Ausnahme bildet der Samt des Kress-Barett (Kat. 11), der einfarbig schwarz, aber mit flächig unaufgeschnittenem Flor vorliegt.

2 May 2005, S. 58/59. – Monnas 2012, S. 13–15. – Kienzler 2015, S. 141.

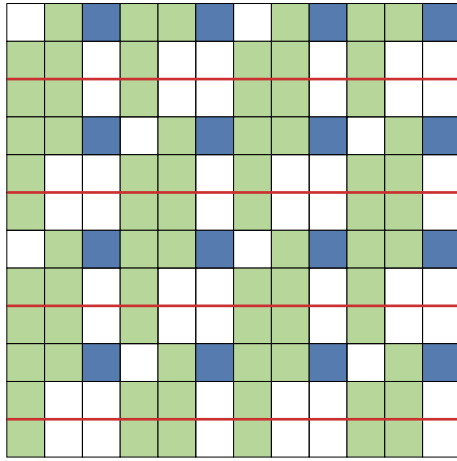
3 Für den kollegialen Austausch danke ich Corinna Kienzler, Textilrestauratorin in der Abegg-Stiftung, Riggisberg, sehr herzlich.

4 May 2012, S. 58.

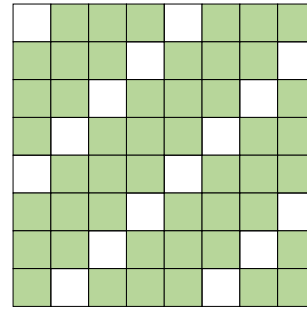
5 Bei dem ärmellosen Wams (Kat. 1) werden zwei fast identische Samte verwendet, die sich bindungstechnisch nur im Grat des Köpers (in Z- und S-Grat vorliegend) sowie der Schussdichte unterscheiden.

6 Da sich kein eindeutiger Grat festlegen lässt, wie es für eine Körperbindung typisch wäre, wird diese Bindung als abgewandelte Leinwandbindung bezeichnet.

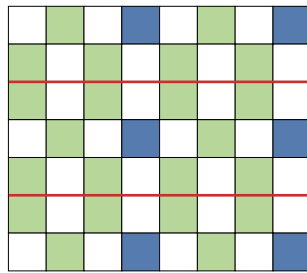




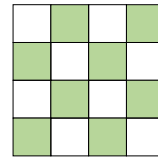
5 Kat. 1, Kat. 33



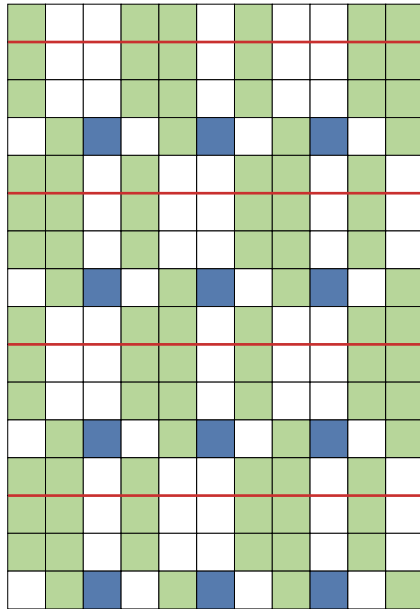
6 Körperbindung K<sub>3/1</sub> Z-Grat



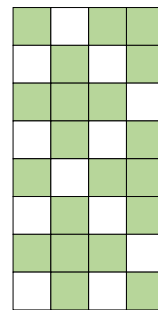
7 Kat. 38



8 Leinwand-  
bindung L 1/1



9 Kat. 68



10 Variation einer  
Leinwandbindung

# Die Form wahren: Einlagen und Polster

Petra Kress

Die Verwendung versteifender und polsternder Materialien an den frühneuzeitlichen Obergewändern und Kopfbedeckungen des Germanischen Nationalmuseums ist vielfältig. Als flächige Einlage zwischen Obermaterial und Futter wurde bei den meisten Wämsern<sup>1</sup> sowie bei dem Unterkleid des Weiten Rocks (Kat. 33) und dessen Ärmeln ein leinwandbindiges Gewebe aus Leinen oder Bastfaser eingenäht, bei der Hose (Kat. 54) ein Wollgewebe. Bewirkt schon die Gewebeeinlage eine glattere Oberfläche des Obermaterials und mehr Stand des jeweiligen Schnittteils, so erhöht bei den drei Wämsern Kat. 35, Kat. 39 und Kat. 41 ein flächig eingebrachtes Baumwollvlies diese Wirkung noch, ebenso an dem Ärmelpaar Kat. 92. Einzelne Schnittteile, wie Kragen, Verschlussleisten, Achselstreifen, Schoßteile oder auch Nähte wurden zusätzlich stabilisiert, indem man weitere Materialschichten einarbeitete. Meist sind das wiederum Gewebe, einige davon beschichtet, zum Teil gröberer Machart, wenige geraut, in Köperbindung, oder Filze. Verschlussleisten beispielsweise wurden funktionsbedingt verstärkt, damit sie mechanische Beanspruchung gut aushalten. Die zeitüblichen Stehkrägen dagegen erhielten durch Einlagen eine höhere Festigkeit, damit sie nicht einknickten.



1 Bauchplatte und drei Fischbeinstäbe im Kragen, Kat. 49 (Röntgenaufnahme)



2 Hut mit appliziertem Hirsch Kat. 67

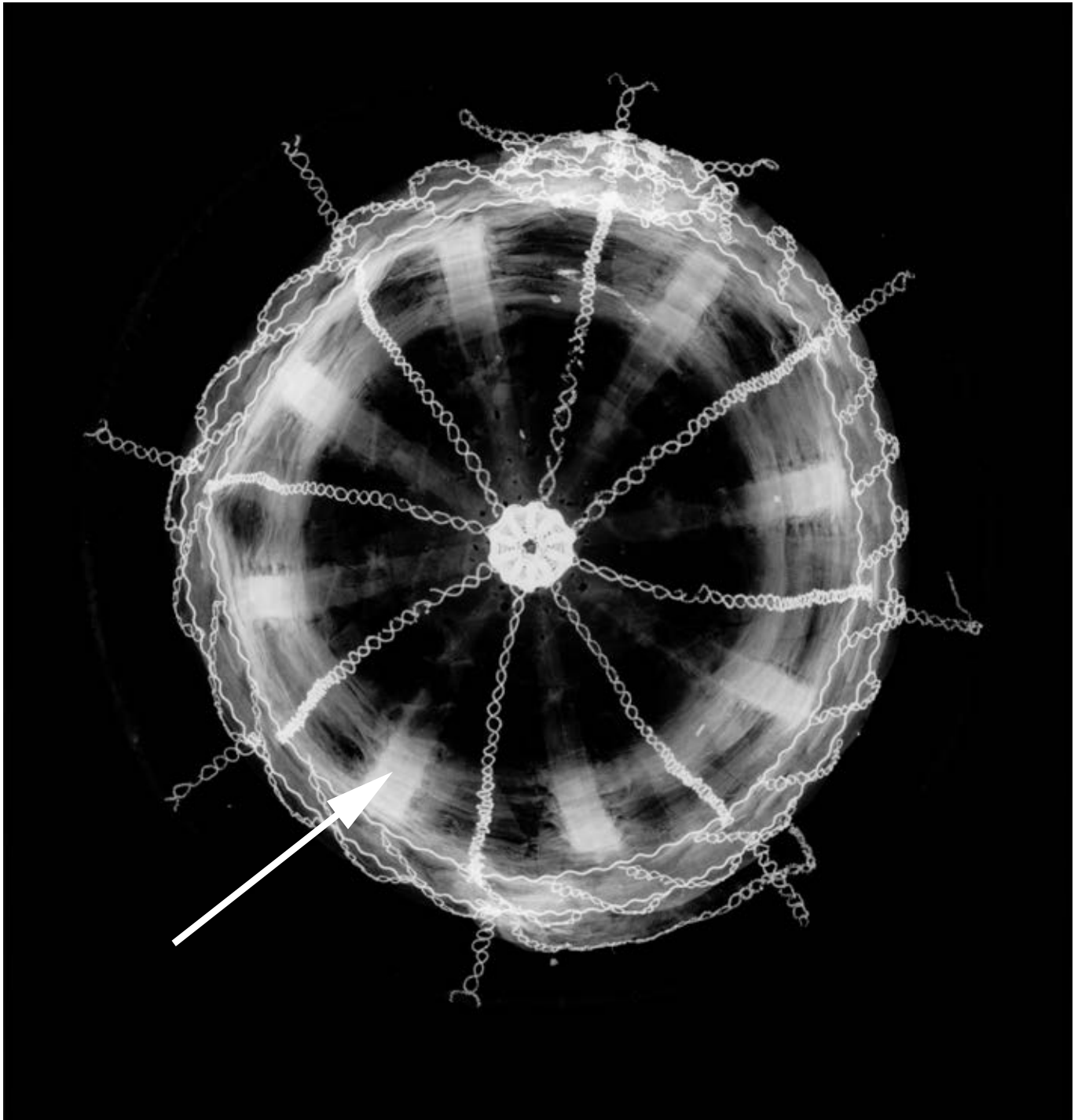
pliziertem Hirsch Kat. 67 (Abb. 2 und 3), bei denen die Stäbe durch Fehlstellen im Futter oder durch offene Nähte sichtbar waren. Bei den anderen Objekten sind die Stäbe nicht sichtbar, jedoch zeichnen sie sich in ihrer Form ab oder sind zu ertasten, wie die zwölf Stäbe im Vorderteil des ärmellosen Wamses (Kat. 1), die zwei Stäbe am Kragen des Wamses mit Schlitz (Kat. 13) und vermutlich sechs Stäbe pro Armkugel beim Weiten Rock (Kat. 33a). Diese Annahmen konnten durch Röntgenuntersuchungen bestätigt werden. Erstmals sichtbar gemacht wurden dadurch acht strahlenförmig eingenähte Stäbe im Lederhut Kat. 69 (Abb. 4), die bislang nicht einmal vermutet wurden.<sup>2</sup> Der Hut wurde zudem mittels Röntgen 3D-CT-Verfahren untersucht, und auch in dessen Schichtbildern sind die Stäbe im Längs- oder Querschnitt zu sehen (Abb. 5).<sup>3</sup> Die Form dieser Stäbe unterscheidet sich von den Stäben der anderen Objekte. Überwiegend handelt es sich um rechteckige Stäbe, wohingegen die Stäbe des Lederhutes an den Seiten abgeflacht erscheinen und zum Scheitel des Hutes hin schmal zulaufen. Die Röntgenbilder geben auch Hinweise auf die Struktur des Materials. Vergleicht man die Röntgenbilder mit an den Objekten sichtbaren Fischbeinstäben, so ist fast mit Sicherheit anzunehmen, dass es sich bei den Stäben des Lederhutes und der Wämser Kat. 13 und Kat. 49 ebenso um Fischbein handelt und nicht um Holz oder Rohr, deren Verwendung gleichfalls denkbar wäre.<sup>4</sup>

Das gesamte Kleidungsstück soll in Form bleiben und den Träger desselben in Form bringen, was eingearbeitete Bauchplatten besonders anschaulich verdeutlichen. Zu finden sind sie an dem Wams Kat. 13 und an dem kurzen Wams mit geschlitzten Ärmeln Kat. 49 (Abb. 1) oberhalb der Taille im Bereich der vorderen Mitte. An dem ärmellosen Wams Kat. 1 sind sogar die gesamten Vorderteile von der Taillennaht bis zur Kragenansatzlinie versteift. Erreicht wird dies durch stützende und formgebende Stäbe, die zwischen die Gewebelagen zusätzlich zu Einlagen oder Polsterungen eingearbeitet wurden. An vier Obergewändern und zwei Hüten wurden Stäbe eingenäht, bei denen es sich gesichert oder mit hoher Wahrscheinlichkeit um Fischbeinstäbe handelt. Identifiziert werden konnte das Fischbein an dem kurzen Wams mit geschlitzten Ärmeln Kat. 49 und an dem Hut mit appliziertem Hirsch Kat. 67 (Abb. 2 und 3), bei denen die Stäbe durch Fehlstellen im Futter oder durch offene Nähte sichtbar waren. Bei den anderen Objekten sind die Stäbe nicht sichtbar, jedoch zeichnen sie sich in ihrer Form ab oder sind zu ertasten, wie die zwölf Stäbe im Vorderteil des ärmellosen Wamses (Kat. 1), die zwei Stäbe am Kragen des Wamses mit Schlitz (Kat. 13) und vermutlich sechs Stäbe pro Armkugel beim Weiten Rock (Kat. 33a). Diese Annahmen konnten durch Röntgenuntersuchungen bestätigt werden. Erstmals sichtbar gemacht wurden dadurch acht strahlenförmig eingenähte Stäbe im Lederhut Kat. 69 (Abb. 4), die bislang nicht einmal vermutet wurden.<sup>2</sup> Der Hut wurde zudem mittels Röntgen 3D-CT-Verfahren untersucht, und auch in dessen Schichtbildern sind die Stäbe im Längs- oder Querschnitt zu sehen (Abb. 5).<sup>3</sup> Die Form dieser Stäbe unterscheidet sich von den Stäben der anderen Objekte. Überwiegend handelt es sich um rechteckige Stäbe, wohingegen die Stäbe des Lederhutes an den Seiten abgeflacht erscheinen und zum Scheitel des Hutes hin schmal zulaufen. Die Röntgenbilder geben auch Hinweise auf die Struktur des Materials. Vergleicht man die Röntgenbilder mit an den Objekten sichtbaren Fischbeinstäben, so ist fast mit Sicherheit anzunehmen, dass es sich bei den Stäben des Lederhutes und der Wämser Kat. 13 und Kat. 49 ebenso um Fischbein handelt und nicht um Holz oder Rohr, deren Verwendung gleichfalls denkbar wäre.<sup>4</sup>



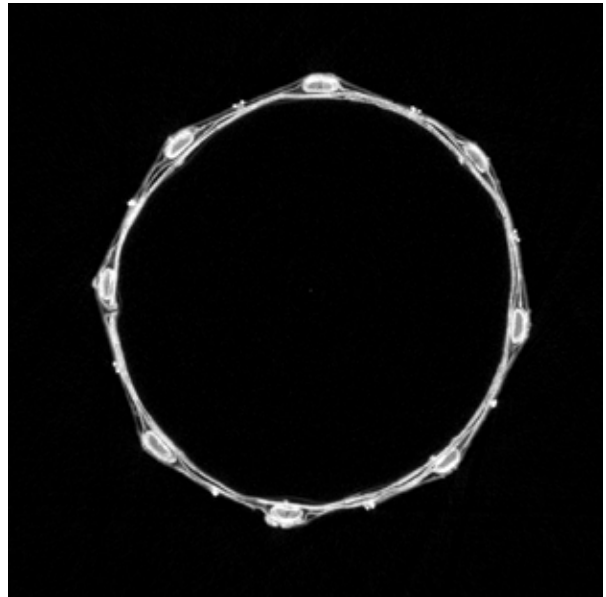
3 Fischbeinstab unter Makrameestreifen an Kat. 67





4 Eingenähte Fischbeinstäbe an Lederhut Kat. 69 (Röntgenaufnahme)

Fischbein ist ein hartes, aber flexibles, dem Horn ähnliches Material mit faseriger Struktur, das aus Platten vom Oberkiefer der Bartenwale,<sup>5</sup> den sogenannten Barten, gewonnen wird. Aufgebaut ist es in mehreren Schichten, worin die Flexibilität des Materials begründet liegt. Fischbein kann geschnitten und in Wasser oder durch Hitze erweicht und verformt werden, was optimal ist, wenn man ein formgebendes Gerüst wie bei den gebogenen, sich verschmälernden Stäben des Lederhuts benötigte. Eben solche konstruktiven Funktionen übernehmen die gebogenen Stäbe in den Armkugeln des Weiten Rocks und ein zum Ring gebogener Fischbeinstab, der auf der Innenseite des Huts mit appliziertem Hirsch (Kat. 67) eingenäht ist. Im Gegensatz zu diesen leichtgewichtigen Fischbein-Gerüsten sind Polsterungen mit gebündelten Baumwollschnüren (Kat. 41), mit Wolle (Kat. 1) oder aus Rosshaar (Kat. 33a) ebenfalls formgebend, jedoch haben sie keine stützende Aufgabe. Gemeinsam ist allen verwendeten Einlagen und Polstern, dass sie ihre Funktion im Verborgenen übernehmen und so verarbeitet sind, dass sie unsichtbar bleiben und möglichst nicht einmal erahnt werden können.



5 Querschnitt durch Kat. 69 mit Röntgen 3D-CT

- 1 Wämser mit flächiger Einlage an Korpus und Ärmeln: Kat. 13, 35, 41, 49; Wämser mit flächiger Einlage am Korpus: Kat. 1, 46.
- 2 Arnold 1985, S. 34, 9
- 3 Dank an Markus Raquet, Betreuung CT-Untersuchung sowie Ausarbeitung von Abb. 5.
- 4 Dank an Klaus Martius, Informationen zum Erscheinungsbild von Holz sowie Betreuung der röntgenologischen Untersuchungen.

- 5 Im 17. Jh. wurde nur Fischbein aus Barten der Grönlandwale (*Balaena mysticetus* L.), eine Art der Bartenwale aus der Familie der Glattwale (*Balaenidae*) verarbeitet. Deren Farbigkeit ist meist einfarbig und dunkel. Vgl. Klinzmann 1997, S. 55. – Weiterführend zu Fischbein: Lauffenburger 1993.

# Umbetten archäologischer Samtfragmente

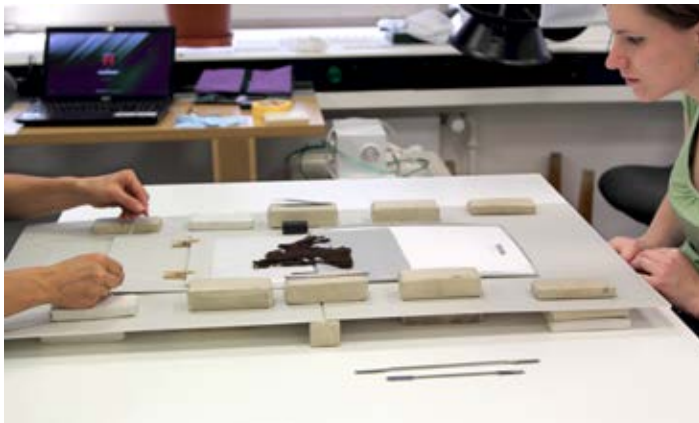
Kerstin Riepenhausen

**H**istorische Textilien müssen, um Schäden vorzubeugen, anders als Gebrauchstextilien gehandhabt werden. Selbst ein einfaches Umdrehen auf die andere Objektseite kann eine große Herausforderung darstellen, insbesondere bei brüchigen, archäologischen Textilien.

Bei den vorliegenden drei archäologischen Fragmenten Kat. 10 a–c, die aus einem Konvolut von sechs Objekten stammen, galt es, im Rahmen der Restaurierung ein spezielles Konzept zu entwerfen, innerhalb dessen die Gewebe höchstens zwei Mal gedreht werden. Denn die Gewebe sind in einem sehr fragilen Zustand, so dass die geringste

mechanische Beanspruchung sofort mit Faserverlust verbunden ist: Der Flor des Samtes bricht ab, und entlang der Fadensysteme entstehen leicht Risse. Zur wissenschaftlichen Erfassung und wegen eines Schimmelbefalls mussten die Gewebe jedoch beidseitig durch Absaugen gereinigt werden.

Normalerweise werden kleine flache, textile Objekte zwischen zwei Archivkartonplatten oder zwei Melinexfolien liegend, zwischen den Händen vorsichtig auf die andere Seite gedreht.<sup>1</sup> Bei den vorliegenden Objekten konnte diese Methode nur teilweise angewendet werden,



1 Umbetten mit der „Förderband“-Methode

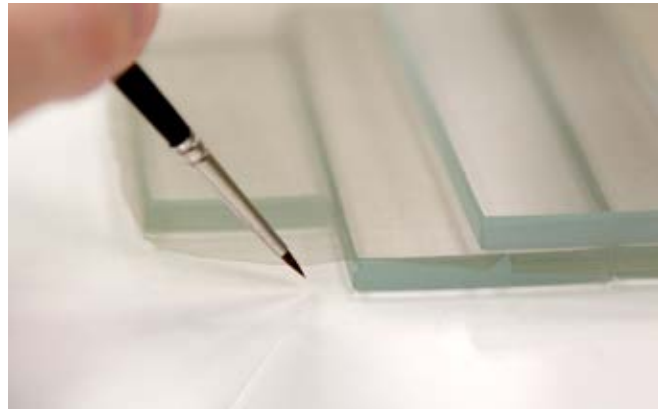
da die meisten Erhebungen durch Knöpfe oder Borten sowie verzogenes, versteiftes Gewebe aufweisen. Bereits vor der Restaurierung wurde überlegt, wann die Fragmente während der Untersuchung und Reinigung auf welche Weise zu drehen sind. Zunächst wurden für jedes Objekt je zwei mit grauer Seide bezogene Tableaus hergestellt. Diese wur-



den unter der Seide an die leicht dreidimensionale Form der Objekte durch entsprechende Polsterung mit Polyesterwatte angepasst, um beispielsweise Knöpfe auszusparen. Die Tableaus dienten zudem als Hintergrund bei der Fotodokumentation und der Handhabung während der Restaurierung, jedoch sind sie nicht für die Ausstellung oder Deponierung geeignet. Eine weitere Umlagerung auf eine Unterlage zur Deponierung oder Präsentation in der Sonderausstellung sollte nicht durch ein erneutes Umdrehen erfolgen, besonders bei den Objekten, die schon auf der richtigen Seite lagen.

Als Lösung für die Umbettung der Gewebe wurde eine Art „Förderband“ erstellt (Abb. 1). Dafür wurden zwei Archivkartons mit Hilfe von in der Restaurierung gebräuchlichen Bleiklötzchen auf die gleiche Höhe aufgebockt und mit einem kleinen Spalt voneinander gestellt. Auf dem rechten Karton liegt das Fragment auf dem Tableau, das als Fotohintergrund diente. Das graue Seidengewebe wurde bereits mit einem Cutter vorsichtig von der Platte abgetrennt. Es hängt durch den Spalt herunter und ist mit einer durch Klammern befestigten Leiste versehen, an der ein Ziehband angebracht ist. Durch Ziehen dieses Seidengewebes unter das Tableau bewegt sich das Objekt zur zweiten Platte nach links. An dieser Platte wird auf die gleiche Weise ein Seidenpapier von unten nach oben durch den Spalt gezogen, indem eine zweite Person im gleichen Tempo an einem Ziehband zieht. Dadurch gelangt das Gewebe auf das Seidenpapier nach links. Der Spalt zwischen den beiden Archivkartons muss möglichst schmal sein, damit keine rückseitigen Fasern des Gewebes herabfallen können, jedoch so breit, dass Seidengewebe und Seidenpapier ohne Erschütterung gleichmäßig gezogen werden können.

Die auszustellenden Objekte wurden zuvor auf der Rückseite zusätzlich mit einem relativ starren, braun eingefärbten Seidencrepelinegewebe ohne Nähfixierung belegt. Die Kanten des Crepelines wurden durch minimalen Klebstoffeintrag mit einem feinen Pinsel



2 Kantenversäuberung des Crepelinegewebes

gegen ein Ausfransen geschützt (Abb. 2).<sup>2</sup> Danach wurde das Fragment auf die endgültige Seite gedreht. Durch die Crepeline-Unterlage wird das historische Textil selbst ohne Fixierung besser handhabbar. Die Rückseite bleibt für mögliche spätere wissenschaftliche Untersuchungen zugänglich.

Alle Gewebe des Konvoluts wurden wie beschrieben auf sehr glattes Seidenpapier befördert. Mit diesem lassen sie sich auf eine starre Unterlage heben, die entweder zur Deponierung oder zur Präsentation dient. Danach kann das Seidenpapier unter dem Objekt leicht weggezogen werden.

Mit der „Förderband“-Methode gelang es, ein Verfahren zu entwickeln, mit dem fragile textile Objekte in schonender Weise auf flexible Unterlagen umgebettet werden können.

<sup>1</sup> Zur Handhabung von historischen Textilien vgl. Landi 1992, S. 45 – 48.

<sup>2</sup> Acrylharzdispersion Lascaux 498 HV in entmineralisiertem Wasser im Verhältnis 1:10 gelöst.

# Die Präsentation der Wämser

Verena Kühler

**T**extilien zählen zu den empfindlichsten Objekten in musealen Sammlungen. Die Präsentation von dreidimensionaler Kleidung ist daher eine besondere Herausforderung. Die Mode der entsprechenden Zeit, die Silhouette und Trageweise der Bekleidung sollen ablesbar sein, die Objekte müssen aber möglichst vollflächig unterstützt werden. Um Letzteres zu erzielen, muss die anzufertigende Stützform eine hohe Passgenauigkeit aufweisen, wofür individuell angepasste Figurinen benötigt werden.



1 Figurinen für Lederwams (Kat. 41), Jack of Plate (Kat. 42), Wams mit Gänsbauch (Kat. 39)



2, 3 Grundform für Kat. 39 mit einlagigem Dummy aus Nesselgewebe über der rekonstruierten Wattierung

Die Schwierigkeit bei der Anfertigung geeigneter Figurinen für die Exponate dieser Ausstellung lag in erster Linie in der Fragilität der Gewänder. Mehrfache Anproben waren daher nicht möglich. Aus diesem Grund wurde entschieden, die Schnitte – sofern nicht bereits vorhanden – abzunehmen und nach diesen Dummies zu nähen, anhand derer die Grundformen der Figurinen erarbeitet werden konnten.

Der Passgenauigkeit nach Dummies hergestellter Formen sind allerdings durch die Besonderheit einiger Objekte Grenzen gesetzt. So weisen die Wämser Kat. 35 und Kat. 39 teilweise Wattierungen auf, die individuell auf den Träger abgestimmt waren oder sich durch Alterung und Lagerung verschoben haben. Beides wäre mit Dummies nur äußerst aufwendig zu imitieren. Für das Wams Kat. 39 lag die im Rahmen einer Diplomarbeit (Michels 2011) rekonstruierte Wattierung vor, die eine sehr genaue Anpassung der Figurine ermöglichte, ohne Zugriff auf das Objekt nehmen zu müssen.

Das Jack of Plate (Kat. 42) ist mit einander überlappenden und mit Schnüren gehaltenen Metallplatten verstärkt, die dem Objekt großes Gewicht und ein „Eigenleben“ verleihen, welche nicht nachzubilden sind. Abb. 4 zeigt die Grundform aus Polyurethan-Schaum mit dem einlagigen Dummy aus Nesselgewebe. Der Schnitt für den Dummy, bei dem der mehrlagige Aufbau des Wamses nicht berücksichtigt werden konnte, musste von außen abgenommen werden. Im Vergleich zur fertigen Figurine (Abb. 5) wird deutlich, dass die Form dem Objekt noch angepasst werden musste. Die Silhouette weicht besonders im Bauchbereich stark ab, obwohl die Proportionen gleich geblieben sind.

Das Ausstellungskonzept sieht eine zurücktretende, möglichst unsichtbare Unterstützung der Objekte vor. Unter Berücksichtigung der Lesbarkeit von Trageweisen und Zeitmoden galt es dennoch Formen zu finden, die eine optimale Unterstützung der Exponate





4, 5 Grundform für gepanzertes Wams Kat. 42 mit einlagigem Dummy und Endform

gewährleisten. Alterungsbeständige und archivsichere Materialien sollten bei einigen Objekten ermöglichen, diese auch nach der Ausstellung auf den Figurinen zu belassen.

Die bewährte und bereits vielfach angewendete Methode, Hohlfigurinen aus säurefreiem Papier herzustellen, schien auch für diese Anforderungen geeignet, da die leichte, relativ dünne und dadurch gut zu bearbeitende Papierhohlform eine genaue Anpassung an die Abschlüsse der Objekte an den Hals- und Armausschnitten ermöglicht.

Als Basis für die Grundformen der Figurinen wurden handelsübliche Torsi aus PU-Hartschaum verwendet, die sich leicht bearbeiten lassen. Mittels Anschäumen von PU-Schaum konnten die besonderen Formen der Objekte ausgebildet werden. Feinheiten wurden zudem mit Gips herausgearbeitet. Die so hergestellten Korpusse wurden mit säurefreien Nassklebestreifen ähnlich wie Papiermaché beklebt, bis Materialstärken von 2 bis 6 mm erreicht waren. Nach der Trocknung konnten diese seitlich aufgeschnitten, von der Grundform genommen und wieder zusammengefügt werden, sodass die gewünschten Hohlkörper entstanden. Nach der Montierung auf Edelstahlstative erfolgte die Anpassung der Hohlformen an die Abschlüsse des Objektes. Untere Abschlüsse, Halsausschnitte, bei ärmellosen Oberteilen auch Armausschnitte, wurden bündig zurechtgeschnitten.

Um die Stützkonstruktionen optisch noch unauffälliger und zurückhaltender zu gestalten, wurden die sichtbaren Innenflächen in den Farben der durch die Figurine verdeckten Futterstoffe mit alterungs- und lichtbeständigen Acrylfarben gestrichen. Bei dem grünen Wams Kat. 39 bedeutete dies beispielsweise, dass die Töne des grün gefütterten Kragens und des braun gefütterten Schößchens nachempfunden und an der Figurinen-Innenfläche aufgebracht wurden.

Auch die Materialien und Formen für die Unterstützung der Ärmel waren individuell abzuwägen (Abb. 1). So bedurfte es für steifere Ärmel wie die des Lederwamses Kat. 41 unflexibler Formen, die dem Original den nötigen Halt geben können. Für die Überweite der Ärmel des grünen Wamses Kat. 39 war hingegen mehr Flexibilität notwendig, um einer ungewünschten Faltenbildung begegnen zu können. Zur besseren Formbarkeit der Arme wurden Schultern und Manschetten mit Papierhohlformen unterstützt, die durch Aluminiumleisten miteinander verbunden sind.







*Anhang*

# *Materialangaben und Techniken*

## *der ausgestellten Kostüme des Germanischen Nationalmuseums*

Die technologischen Angaben wurden erstellt im GNM, Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK), Textilrestaurierung, von Maria Ellinger-Gebhardt, Petra Kress, Sabine Martius, Laura Peters unter Mitwirkung von Deborah Heinrich, Kerstin Heitmann, Ursula Lingscheid, Karin Oertel und Kerstin Riepenhausen sowie Ilona Stein (Volkskunde) und Frank Heydecke (Buch). Die Analysen der Metallbestandteile der Objekte haben im IKK Markus Raquet und Ilona Stein durchgeführt (Gerät: Mobiler RF-Spektrumsanalysator, Typ Niton XL3t Hybrid+ von analyticon instruments gmbh, Messmodus: Legierung, nur main-Filter). Röntgenaufnahmen von ausgewählten Objekten hat Klaus Martius (IKK) angefertigt (Gerät Isovolt 225, DS1 von Richard Seifert & Co., Baujahr 1992).

Die CT-Untersuchung des Lederhutes (Kat. 69) fand im Rahmen einer Kooperation des Germanischen Nationalmuseums mit dem Fraunhofer-Institut für Integrierte Schaltungen IIS, Bereich Fraunhofer Entwicklungszentrum Röntgentechnik EZRT, Fürth-Atzenhof, statt, betreut durch Markus Raquet. Zu Untersuchungszwecken wurde im August 2012 eine Röntgen-3D-CT-Anlage in den Räumlichkeiten des IKK temporär installiert.



### 1 · T 832, Ärmelloses Wams, um 1580/1600

#### Obermaterial

Seidensamt, schwarz, ungemusterter Ketttsamt, Webkante vorhanden

Es handelt sich um zwei bindungstechnisch identische Samte, die sich aber im Grat des Köpers sowie der Schussdichte unterscheiden. Streifen (A): Abgewandelte Körperbindung 3/1 Z-Grat

Kette: 2 Hauptketten: 1 Florkette

Hauptkette: Seide, schwarz, leicht s-gedreht, 56 F/cm

Florkette: Seide, schwarz, ohne erkennbare Drehung, 28 F/cm, W-Noppen bildend

Schuss: Seide, schwarz, ohne erkennbare Drehung, 34 F/cm

Schussfolge: 3 Schüsse, 1 Rute

Streifen (B): wie (A), Körperbindung 3/1, aber in S-Grat, Schussdichte 46 F/cm

#### Einlagen/Versteifungen

Rückenteil (1), Vorderteil (1) und (2), Schulterwülste, Kragen und Schöße (3) und (4), Achselstreifen (4) und (5)

(1) Bastfaser, blau, Leinwandbindung

(2) Fischbeinstäbe (?), je 6, eingenäht

zwischen zwei Schichten von Einlage (1)

(3) Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung

(4) Wolle, braun, Filz

(5) Bastfaser, rotbraun, Leinwandbindung

#### Polsterung/Wattierung

in den Schulterwülsten, Wolle, naturfarben, unversponnen

#### Futter

Korpus, Schöße und Kragen, Schnürleisten unter Knopfverschluss vordere Mitte, Nestel-leisten der Armlöcher, Achselstreifen (1), Abdeckung von Seiten-, Taillen- und Kragen-ansatznaht (2)

(1) Seide, schwarz, Atlasbindung

(2) Seide, schwarz, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Stickerei Streifen (A), Stickerei Streifen (B), jeweils vollflächig, Zierknöpfe (C)

Alle Stickmaterialien sind, wenn nicht anders erwähnt, in ihrer Farbigkeit ursprünglich schwarz gewesen, bedingt durch die Alterung erscheinen sie jetzt teilweise braun.

(A) Obermaterial im geraden Fadenlauf verwendet, durchgestickt auf Einlage (1):

2 unterschiedliche Schnüre aus Bastfaser/Seide und Baumwolle/Seide, vertikal und diagonal aufgenäht; dadurch entstehende Musterfelder

mit Bastfaser/Wollfasern, naturfarben, gepolstert (B) Obermaterial im schrägen Fadenlauf verwendet, Streifen separat gestickt auf Einlage (6),

danach auf Einlage (1) aufgenäht:

Anlegetechnik auf Reliefgrund aus mustergemäß gelegten Leinenfäden, überfangen mit Seidenfäden; konturiert mit 2 unterschiedlichen Schnüren

aus Seide; aufgenähter Seidenkörper unter netzartig gelegten Seidenfäden;

Knötchenstich in Seidenzwirn.

Die Muster von Streifen (A) und (B) werden durch eine weitere, vertikal aufgenähte Schnur aus Baumwolle/Seide konturiert.

Entlang der Kragenkante wirkt ein aufgenähter Effektwirn aus Baumwolle/Seide/Metalldraht zusätzlich versteifend.

(C) Zierknöpfe auf Schulterwülsten: je 8 Posamentenknöpfe aus einer geflochtenen Schnur (Baumwolle/Seide), braun/schwarz, darauf eine Quaste befestigt, Seidenfäden, schwarz

#### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Knöpfe/Schlingen (2),

Schnürlöcher (3), Nestellöcher (4) insgesamt

noch 18 originale Knöpfe erhalten, 5 Knöpfe spätere Ergänzung

(1) vordere Mitte, 16 Posamentenknöpfe, Holzkern, mit Seidengewebe bezogen, umknötet mit Seidenschnüren, schwarz, Dm. 1,5 cm

(2) Kragen, 4 Knöpfe paarweise wie (1) (1 fehlt),

2 Schlingen; Schöße 6 Knöpfe paarweise wie (1)

(2 fehlen), 3 Schlingen (2 fehlen), Schlingen aus

gedrehter Seidenschnur, schwarz

(3) Schnürleisten unter Knopfverschluss in

vorderer Mitte, je 19 Schnürlöcher

(4) Armloch je 20 Nestellöcher

#### Maße

Gesamtlänge vorne 51 cm, hinten 42,5 cm

Kragenlänge vorne 6 cm, hinten 7,5 cm

Schoßlänge vorne und hinten 11 cm,

Taillenweite 73 cm

#### Restaurierung

2004, GNM, Ada Hinkel

SM

Lit.: Hinkel 2002.



### 8 · T 1220, Männerhut (Grabfund), um 1575/1600

#### Obermaterial

Seide, braun, Leinwandbindung mit

Querrippenstruktur

Kette: Seide, braun, 2 z/S, 56 F/cm

Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare

Drehung, 6 Fäden/Fach, 14 F/cm

Webkante vorhanden

#### Futter

Seide, braun, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Hutband, wie Futter, verziert mit

(1) zwei Schrägstreifen aus Seide, braun, Leinwandbindung, gehackt, jeweils besetzt mit zwei parallel umlaufenden schmalen Brettchenborten, Seide, braun

(2) Seidengewebe, braun, Leinwandbindung,

Musterung durch Schussflottierungen

#### Maße

H. 21 cm, Dm. 27 cm, Kopfumfang 57,5 cm,

B. der Krempe 4,5 cm

#### Restaurierung

1978/79, GNM, Anneliese Streiter,

Erika Weiland

SM





### 9 · T 1221, Ärmel (Grabfund), um 1575/1600

#### Obermaterial

- (1) Seide, braun, Leinwandbindung mit Streifenmuster durch Schussflottierung, zwischen den Streifen gehacktes Muster  
Kette: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 51 F/cm  
Schuss I: Seide, braun, leicht z-gedreht bis ungedreht, 34 – 36 F/cm  
Schuss II: Seide, braun, stark z-gedreht, 3 – 4 Fäden/Fach, 8 Schüsse/cm  
(2) Seide, braun, Leinwandbindung mit Schussflottierung, nur fragmentarisch erhalten  
Kette: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 82 F/cm  
Schuss I: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 22 F/cm  
Schuss II: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 3 Fäden/2 – 2,5 mm

#### Futter

Seide, braun, Leinwandbindung

#### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher  
8 Knopflöcher, alle Knöpfe fehlen

#### Maße

Ärmellänge außen 73 cm, Saumweite 22 cm, Armlochweite 57 cm

#### Restaurierung

2014, GNM, Kerstin Riepenhausen

SM



### 10 a · T 1647, Kleidungsfragment (Grabfund), 16./17. Jh.

#### Obermaterial

- (1) Seidensamt, braun, Kettsamt, abgewandelte Körperbindung 3/1, Z-Grat, mit Muster aus geschnittenem (Grund) und ungeschnittenem Flor (Muster), im schrägen Fadenlauf in Streifen geschnitten verwendet  
Kette: 3 Hauptketten : 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, braun, s-gedreht, 84 – 88 Fäden/cm  
Florkette: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 28 – 30 Fäden/cm, W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 48 Fäden/cm  
(2) Damast: Atlasbindung 1/4, Steigungszahl 3  
Kette: Seide, braun, s-gedreht, ca. 150 Fäden/cm, Stufung: 7 (?) Kettfäden  
Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 35 – 37 Fäden/cm, Stufung: 2 (?) Schussfäden  
Webkante vorhanden

#### Futter

- (1) Seide, braun, Leinwandbindung  
(2) Fragmentarisch erhaltenes, am Futter anhaftendes, leinwandbindiges Gewebe, Material nicht analysierbar, naturfarben, gazeartig

#### Verzierungen

Metallwebborte, senkrecht entlang der Kanten aufgenäht, Breite 1 cm:  
Kette (1): Metallahn, Silber vergoldet, um Seidenseele, hellbraun, Faden doppelt genommen, abgebunden in Körperbindung 4/4 Z

Kette (2): wie (1) jedoch dünner, abgebunden in Leinwandbindung 2/2  
Schuss: wie (1), an der Webkante Schlaufen bildend

#### Verschlüsse

Knöpfe/Schlingen  
Metallflechtborte, waagrecht aufgenäht, B. 1,2 cm, L. 13 cm:  
Metallahn, Silber vergoldet, s-gedreht um Seidenseele, hellbraun  
Die Enden der Metallfäden wurden als Fransen bzw. Knöpfe ausgearbeitet:  
Fransen: 2 Metallfäden in S-Drehung verzwirrt, L. 3,5 cm  
6 Knöpfe: Kern (Holz ?), umflochten, Dm. 1,6 cm

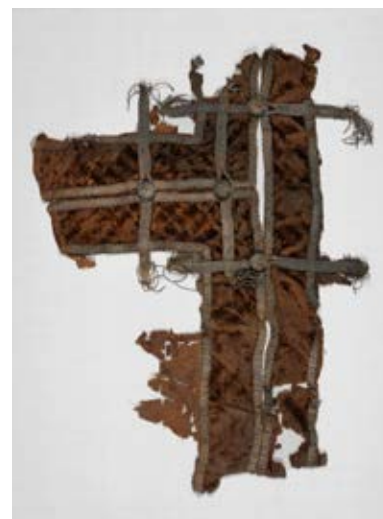
#### Maße

H. 43 cm, B. 18 cm

#### Restaurierung

2014, GNM, Kerstin Riepenhausen

SM



### 10 b · T 1648.1, Kleidungsfragment (Grabfund), 16./17. Jh.

#### Obermaterial

- (1) Seidensamt, braun, Kettsamt, abgewandelte Körperbindung 3/1, Z-Grat, mit Muster aus geschnittenem (Grund) und ungeschnittenem Flor (Muster), im schrägen Fadenlauf in Streifen geschnitten verwendet  
Kette: 3 Hauptketten : 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, braun, s-gedreht, 84 – 88 Fäden/cm  
Florkette: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 28 – 30 Fäden/cm, W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung, 48 Fäden/cm  
(2) Damast: Atlasbindung 1/4, Steigungszahl 3

Kette: Seide, braun, s-gedreht, ca. 150 Fäden/cm,  
Stufung: 7 (?) Kettfäden  
Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare  
Drehung, 35–37 Fäden/cm, Stufung: 2 (?)  
Schussfäden  
Webkante vorhanden

#### Futter

Seide, braun, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Metallwebborte, entlang der Kanten aufgenäht,  
Breite 1 cm:

Kette (1): Metallahn, Silber vergoldet, um Seiden-  
seele, hellbraun, Faden doppelt genommen,  
abgebunden in Körperbindung 4/4 Z

Kette (2): wie (1) jedoch dünner, abgebunden in  
Leinwandbindung 2/2

Schuss: wie (1), an der Webkante Schlaufen  
bildend

#### Verschlüsse

Knöpfe/Schlingen

Metallflechtborte, Breite 1,2 cm, Länge 13 cm:

Metallahn, Silber vergoldet, s-gedreht um  
Seidenseele, hellbraun

Die Enden der Metallfäden wurden als Fransens  
und Knöpfe bzw. Schlingen ausgearbeitet:

Fransen: 2 Metallfäden in S-Drehung verzwirrt,  
Länge 3,5 cm

4 Knöpfe: Kern (Holz ?), umflochten, Dm. 1,6 cm

4 Schlingen: Rundgeflecht, Länge 2,5 cm

#### Maße

H. 42 cm, B. 32 cm

#### Restaurierung

2014, GNM, Kerstin Riepenhausen

SM



### 10 c · T 1649, Manschette (Grabfund), 16./17. Jh.

#### Obermaterial

(1) Seidensamt, braun, Kettsamt, abgewandelte  
Körperbindung 3/1, Z-Grat, mit Muster aus

geschnittenem (Grund) und ungeschnittenem  
Flor (Muster), im schrägen Fadenlauf in Streifen  
geschnitten verwendet

Kette: 3 Hauptketten : 1 Florkette

Hauptkette: Seide, braun, s-gedreht,  
84–88 Fäden/cm

Florkette: Seide, braun, ohne erkennbare

Drehung, 28–30 Fäden/cm, W-Noppen bildend

Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare

Drehung, 48 Fäden/cm

(2) Damast: Atlasbindung 1/4, Steigungszahl 3

Kette: Seide, braun, s-gedreht, ca. 150 Fäden/cm,  
Stufung: 7 (?) Kettfäden

Schuss: Seide, braun, ohne erkennbare Drehung,  
35–37 Fäden/cm, Stufung: 2 (?) Schussfäden

Webkante vorhanden

#### Futter

Seide, braun, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Metallwebborte, entlang der Kanten aufgenäht,  
Breite 1 cm:

Kette (1): Metallahn, Silber vergoldet, um Seiden-  
seele, hellbraun, Faden doppelt genommen, abge-  
bunden in Körperbindung 4/4 Z

Kette (2): wie (1) jedoch dünner, abgebunden in  
Leinwandbindung 2/2

Schuss: wie (1), an der Webkante Schlaufen bildend

#### Verschlüsse

Knöpfe/Schlingen

Metallflechtborte, Breite 1,2 cm, Länge 13 cm:

Metallahn, Silber vergoldet, s-gedreht um Seiden-  
seele, hellbraun

Die Enden der Metallfäden wurden als

Fransen und Knöpfe bzw. Schlingen ausgearbeitet:

Fransen: 2 Metallfäden in S-Drehung  
verzwirrt, L. 3,5 cm

2 Knöpfe: Kern (Holz ?), umflochten,  
Dm. 1,6 cm (1 fehlt)

2 Schlingen: Rundgeflecht, L. 2,5 cm

#### Maße

H. 14 cm, B. 14,3 cm

#### Restaurierung

2014, GNM, Kerstin Riepenhausen

SM



### 11 a · T 3784, Baret des Christoph Kress zu Kressenstein, um 1530 und später

#### Obermaterial

Seidensamt, schwarz, unaufgeschnittener Kett-  
samt, abgewandelte Körperbindung 3/1, Z-Grat

Kette: 3 Hauptketten : 1 Florkette

Hauptkette: Seide, schwarz, einfach, s-gedreht,  
84 F/cm

Florkette: Seide, schwarz, ohne erkennbare

Drehung, 28 F/cm, W-Noppen bildend

Schuss: Seide, schwarz, ohne erkennbare

Drehung, 54 F/cm

Schussfolge: 3 Schüsse, 1 Rute

#### Einlagen/Versteifungen

Papier, weiß, zwischen Obermaterial und Futter

#### Futter

Seide, rosa, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Straußenhahnfedern, schwarz, aufgenäht auf einen

Ring aus Eisendraht; Federenden verziert mit

Quasten aus Metallfäden: Metallahn, Silber ver-  
goldet um Seidenseele, gelb, mit eingehängten

Flindern, Silber vergoldet; vereinzelt weitere, grö-  
ßere Flindern in die Federn eingehängt, messing-  
farben (Kupfer, Zink, Eisen)

Umwicklung des Eisenrings im Bereich der Über-  
lappung der Enden mit Bändchen aus Bastfaser,  
naturfarben, Leinwandbindung (0,8 cm breit)

#### Maße

Höhe 15 cm, Länge des Schweißs 33 cm,

Durchmesser 55 cm, ohne Federkranz 38 cm,

Kopfumfang 56 cm

#### Restaurierung

1972, GNM, Anneliese Streiter,

Barbara Wagner

SM



### 11 b · T 3784, Kasten für das Kress-Baret, 16. Jh. (?)

#### Boden, Zargen und Deckel

Nadelholz, Deckel und Boden aus 3 gefügten Bretttern, mit Dübeln im Abstand von ca. 20 cm verbunden

#### Bezug

Kalbleder, schwarz gefärbt, Blindprägungen mit Rollen und Stempel

#### Schließe und Scharnier

Eisen, gesägt, geschmiedet, gefeilt, geschwärzt,\* mit Nieten befestigt

#### Papier

Kanten von Deckel und Kasten mit auf der Oberfläche rot gefärbtem Papier eingefasst. Deckelinnenfläche mit ungefärbtem Papier kaschiert, Blindprägungen mit Rolle (wie außen) und Stempel. Zusätzlich schwarz gedruckter Holzschnitt mit Wappen König Ferdinands I. und beschnittener Kupferstich Christoph Kress von Kressenstein. Kasteninnenfläche mit ungefärbtem Papier kaschiert. Zusätzlich schwarz gedruckter Holzschnitt mit Wappen Kress. Kastenzarge innen mit modernem, ungefärbtem Papier kaschiert.

#### Maße

H. 15 – 17 cm, Dm. mit Schließe 53 cm, Brettstärke 10,5 – 12 mm, Lederbezug ca. 1 mm

#### Restaurierung

um 1972, GNM,  
2014 – 2015, GNM, Ilona Stein IS/FH

\* Angaben zum Eisen: Roland Schewe



### 13 · T 1632, Wams mit Schlitten, um 1630/40, Veränderungen 1875 und 1954/57

#### Obermaterial

Seidenatlas, weiß, Atlasbindung 6/1, gehackt  
Kette: Seide, weiß, leicht s-gedreht, ca. 140 F/cm  
Schuss: Seide, weiß, leicht s-gedreht, 52 F/cm

#### Einlagen/Versteifungen

vollflächig, Armlöcher (1), Kragenversteifung, Bauchplattenversteifung (2), Bauchplatte (3), Kragenversteifung vordere Mitte (4)

- (1) Leinen, naturfarben, Leinwandbindung
- (2) Leinen, dunkelbraun, Leinwandbindung, schwarz beschichtet
- (3) Wolle, braun, ohne erkennbare Bindung
- (4) 2 Stäbe aus Fischbein (?)

#### Futter

vollflächig  
Seide, weiß, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Betonung der Kanten und Nähte durch aufgenähte Borte (1), Nestellöcher (2)

- (1) einfache Klöppelborte mit Pikots, Silberlahn, verguldet um Seidenseele, gelb (weitgehend verloren)
- (2) Nestellöcher fragmentarisch, heute verdeckt in der Schoß-Nahtzugabe der veränderten Taillennaht im Rückenteil, vermutlich ursprünglich an allen Schoßteilen im Abstand von 2 cm

#### Verchlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Schnürlöcher (2), Lasche (3), Schlaufen (4)  
(1) ehemals 32 Posamentenknöpfe (alle fehlen), 24 in vorderer Mitte, je 4 an den Ärmelschlitten  
(2) 2 Schnürlöcher in vorderer Mitte an der Taillennaht  
(3) an der Bauchplatte befestigte Lasche vermutlich je 1 pro Vorderteil (1 fehlt), genäht aus Futter und Einlage (1) mit Schnürloch  
(4) Schlaufen an der Taille zum Einhängen der Hose (2 von evtl. 4 vorhanden), Schafleder?, hellgelb

#### Altrepaturen/Ergänzungen

Kragenbesatz aus Klöppelspitze, Leinen, weiß  
Ärmelrüschen, Baumwolle, weiß, Leinwandbindung  
Samtstreifen, Baumwolle, violett  
Metallknöpfe, silberfarben

#### Maße

Gesamtlänge 61,5 cm  
Kragenslänge vorne 5,5 cm, hinten 4,5 cm  
Schoßlänge vorne 19 cm,  
Schoßlänge hinten 25 cm  
Ärmellänge 54 cm, Taillenweite 95 cm

#### Restaurierung

2014, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt MEG



### 14 · T 2795, Bestickter Mantel mit Kapuze, um 1580/1620

#### Obermaterial

Wollkörper, wollweiß, Gleichgratköper 2/2 S, Oberfläche aufgeraut  
Kette: Wolle, wollweiß, stark z-gedreht, 16 – 18 F/cm  
Schuss: Wolle, wollweiß, leicht s-gedreht, 12 F/cm  
Webbreite 53,5 cm, Webkante vorhanden  
Aus dem Obermaterial auch Belege vordere Mitte und Einfassung Kapuzenansatznaht

#### Verzierungen

Applikationen (1), Stickerei (2), Sonstiges (3)  
(1) 20 Dreiecke aus dem Obermaterial, radial über die Mantelfläche verteilt  
(2) Anlegetechnik in Wolle, dunkelbraun meliert, 3 z/S, angelegt mit Wolle, dunkelbraun meliert, 2 z/S  
(3) An den Außenkanten des Mantels Flechtborten, an den Kanten der Kapuze und der Dreiecke parallel gelegte Fäden, Wolle dunkelbraun, aufgenäht mit sich kreuzenden Überwendlingstichen, Wolle dunkelbraun  
(4) 20 Quasten am Mantel, länglich (6 fehlen), 11 Quasten an der Kapuzennaht, rund (6 fehlen), aus parallel gelegten, jeweils unterschiedlichen Wollfäden, dunkelbraun

#### Maße

Gesamtlänge vorne 63 cm, hinten 68,5 cm  
Kapuzenhöhe 30 cm  
Saumweite 335 cm

#### Restaurierung

2014, GNM, Sabine Martius SM





### 30 · T 44, Damenschuh, Ende 16. Jh.

#### Obermaterial

Ziegenleder\*, weiß, Glacé-Gerbung, Farbüberzug durch Alterung verbräunt

#### Laufsohle

Ziegenleder\*, braun

#### Verzierungen

Musterung des Obermaterials mit Metallleisen gestanzt; an den Kanten aufgenähte Zackenborte aus dem Obermaterial

#### Verschlüsse

fehlen

#### Maße

L. 21 cm, B. 7,5 cm, H. 7 cm

#### Restaurierung

2012, GNM, Ada Hinkel

SM

\* Lederanalysen Frank Heydecke, GNM/Buchrestaurierung



### 31 · T 35, Flinderhaube, um 1650/1700

#### Obermaterial

dreidimensionale Arbeit in Makrameeknüpfung  
(1) Seide, gelb, 12–14-fach, Einzelfaden 2z/S

(2) Schnur aus Leinenseele, 2z/S, in dichter Z-Drehung umwickelt mit Seide, 2z/S  
(3) Draht, Kupfer, rein, versilbert, vergoldet\*  
(4) Flinder, birnenförmig, Kupfer-Silberlegierung, versilbert, vergoldet; gestanzt, gelocht\*  
Das Grundgeflecht besteht aus je zwei Fäden (1) und (2), die sich leinwandartig kreuzen. An den Kreuzungspunkten der umwickelten Schnüre (2) sind diese zu jeweils 1,2 cm langen Stäbchen geknüpft, zusammen mit dem Metalldraht, der an der Spitze der Stäbchen eine Schlaufe bildet und eine Flinder aufnimmt. Dann wird das Stäbchen ins Grundgeflecht zurückgeführt.  
Anfang der Knüpfarbeit aus Leinenband, naturfarben, Leinwandbindung ripsartig, Breite: 1,2 cm; Leinengewebe, naturfarben, Leinwandbindung (wie Polsterung (1)); Leinenzwirn, weiß, 2z/S  
Abschluss der Knüpfarbeit durch Schlingenbildung von Obermaterial (1), Zusammenfassen der Schlingen mit einem Seidenbändchen, gelb, Leinwandbindung ripsartig

#### Polsterung/Wattierung

einliegender Wulst (1) und (2)

(1) Leinen, naturfarben, Leinwandbindung

(2) Bastfaser, ungefärbt, unversponnen

#### Verzierungen

Einfassung der vorderen Kante (1) und (2)

(1) Klöppelborte, Metallfäden, goldfarben:

Metallahn in S-Drehung um Seidenseele, 2z/S in zwei Stärken; Lahn, goldfarben, ca. 1 mm breit; B. 2,5 cm

(2) wie (1), B. 0,7 cm

#### Maße

H. 31 cm, B. 43 cm, T. 19 cm

#### Restaurierung

1979, GNM, Erika Weiland

SM

\* Analyse der Metallbestandteile mit Hilfe des Rasterelektronenmikroskops mit angeschlossener Elektronenstrahlmikroanalyse (ESMA) mit energiedispersivem Röntgenspektrometer (EDX) der Oberfläche und als Anschliff der Proben, Dr. Roland Schwab, Curt-Engelhorn-Zentrum Archäometrie gGmbH, Mannheim, 2009.



### 33 a · T 3617, Weiter Rock, um 1560/90

#### Obermaterial

Seidensamt, schwarz, ungemusterter Ketttsamt, abgewandelte Körperbindung 3/1, Z-Grat

Kette: 2 Hauptketten : 1 Florkette

Hauptkette: Seide, dunkelbraun, s-gedreht, 52 F/cm

Florkette: Seide, dunkelbraun, leicht s-gedreht, 26 F/cm, W-Noppen bildend

Schuss: Seide, dunkelbraun, leicht s-gedreht, 35–36 F/cm

#### Polsterung/Wattierung

Rosshaarpolsterung in der Armkugel

#### Einlagen/Versteifungen

vermutlich Fischbein in der Armkugel

#### Futter

Vorder- und Rückenteile (1), Ärmel (2) und (3), Beleg am Kleidersaum (4)

(1) Leinen, braun, Leinwandbindung, mittlere Dichte

(2) Leinen, braun, Leinwandbindung, geringste Fadendichte

(3) Leinen, braun, Leinwandbindung, größte Dichte

(4) Leinen, braun, Leinwandbindung, ähnlich wie (2)

#### Verzierungen

Applikation aus Gewebe (1) und Versteifung (2), angelegte Schnüre (3), Knöpfe (4)

(1) Seide, dunkelbraun, Atlasbindung

(2) Papier, schwarze Pigmentschicht

(3) 2 mit Seidenfäden zusammengefasste Schnüre unterschiedlicher Drehung, bestehend aus Seidenummantelung und Kern aus Baumwolle, dunkelbraun; es ergibt sich ein zopfartiger Effekt

(4) Holzkern mit Atlasgewebe überzogen, mit Seidenfäden umflochten, dunkelbraun, H. 1,5 cm, Dm. 1,7 cm

#### Verschlüsse

##### Knöpfe/Schlingen

24 Posamentenknöpfe in der vorderen Mitte (10 fehlen), Holzkern mit Atlasgewebe bezogen, mit Seidenfäden umstochen, dunkelbraun und hellbraun, H. 1,7 cm, Dm. 2,1 cm  
24 Schlingen (15 fragmentarisch, 1 fehlt) aus Seidenschnüren mit Kern aus Baumwollzwirnen, darauf 24 Posamentenknöpfe festgenäht (18 fehlen)

#### Maße

Gesamtlänge vorne 143 cm, hinten 153 cm  
Kragenhöhe 7 cm, Ärmellänge 28 cm, Saumweite 233 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt MEG



### 33 b · T 3618, Unterkleid, um 1560/90

#### Obermaterial

Seidenlamé vordere Mitte (1), Seidenlamé Saumbereich (2), Seidentaft an Seiten und Rückseite (3)  
(1) Seide, naturfarben, Köperbindung 3/1, S-Grat, mit Silberlahn lanciirt, florale Musterung durch Flottierung des Grundschusses  
Kette: Seide, naturfarben, s-gedreht, 90 – 100 F/cm  
Grundschnitt: Seide, naturfarben, Seidenfaden gefacht aus je 6 z-gedrehten Fäden, 14 – 17 F/cm  
Lancierschnitt: Silberlahn, 14 – 17 F/cm

Webkante vorhanden

(2) Seide, naturfarben, Leinwandbindung, lanciirt

Kette: Seide, naturfarben, ohne erkennbare Drehung, 60 – 68 F/cm

Grundschnitt: Seide, naturfarben, ohne erkennbare Drehung, 14 – 15 F/cm

Lancierschnitt: Silberlahn, 14 – 15 F/cm

Webkante vorhanden

(3) Seide, naturfarben, Leinwandbindung

Kette: Seide, naturfarben, ohne erkennbare Drehung, 80 – 84 F/cm

Schnitt: Seide, naturfarben, ohne erkennbare Drehung, 31 – 34 F/cm

#### Einlagen/Versteifungen

Leinengewebe vollflächig, Leinen, weiß, Leinwandbindung

#### Futter

Seidentaft im unteren Rockbereich, wie Obermaterial (3)

#### Verzierungen

Stickerei (1), Klöppelborten mit Applikation (2), angelegte Schnüre (3)

(1) schleifenförmig gelegte, gewickelte Schnur, schwarz und dunkelbraun, in Anlegetechnik, gebläute Eisenpailletten  
(2) 2 Klöppelborten (B. 13,0 bzw. 3,5 cm), Seide, schwarze und weiße Fäden; darauf florale Muster aus schwarzem, beschichtetem Gewebe mit schwarzer Schnur mit eingeflochtenem Silberlahn konturiert, bestickt mit gekräuselten Kantillen aus versilbertem Kupfer

(3) 2 mit Seidenfäden zusammengefasste Schnüre unterschiedlicher Drehung bestehend aus Seidenummantelung und Kern aus Baumwolle, dunkelbraun, es ergibt sich eine zopfartige Effekt

#### Verschlüsse

Schnürlöcher (1) und Nestellöcher (2)

(1) hintere Mitte, 62 Schnürlöcher, je 31 auf jeder Seite

(2) Ärmelsaum, je 10 Nestellöcher an jedem Ärmelsaum

#### Maße

Gesamtlänge vorne und hinten 147 cm  
Schulterbreite 42 cm, Saumweite 260 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Laura Peters

LP



### 33 c · T 3618, 1 – 2, Ärmelpaar zum Unterkleid, um 1560/90

#### Obermaterial

Seidenlamé (1), Seidentaft (2)

(1) Seide, naturfarben, Köperbindung 3/1, S-Grat, mit Silberlahn lanciirt, florale Musterung durch Flottierung des Grundschusses

Kette: Seide, naturfarben, s-gedreht, 90 – 100 F/cm

Grundschnitt: Seide, naturfarben, Seidenfaden gefacht aus je 6 z-gedrehten Fäden, 14 – 17 F/cm

Lancierschnitt: Silberlahn, 14 – 17 F/cm

Webkante vorhanden

(2) Seidentaft, naturfarben, Leinwandbindung

Kette: Seide, naturfarben, ohne erkennbare Drehung, 80 – 84 F/cm

Schnitt: Seide, naturfarben, ohne erkennbare Drehung, 31 – 34 F/cm

#### Einlagen/Versteifungen

Bastfaser, rosa, Leinwandbindung

#### Futter

Seidentaft, wie Obermaterial (2)

#### Verzierungen

Stickerei (1) und Applikation (2)

(1) schleifenförmig gelegte, gewickelte Schnur, schwarz und dunkelbraun, in Anlegetechnik, gebläute Eisenpailletten

(2) Klöppelborte (B. 3,5 cm, siehe Kat. 33 b), Seide, schwarze und weiße Fäden; florale Muster aus schwarzem, beschichtetem Gewebe mit schwarzer Schnur mit eingeflochtenem Silberlahn konturiert, bestickt mit gekräuselten Kantillen aus versilbertem Kupfer

#### Verschlüsse

10 Nestellöcher entlang der oberen Armkugel

#### Maße

Ärmellänge außen 52,5 cm, Saumweite 21 cm,  
Armkgelweite 42 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Laura Peters

LP



### 35 · T 1635, Grünes Wams mit Schlitzmuster, um 1600/10

#### Obermaterial

Seidentaft, grün-blau changierend,  
Leinwandbindung, Schlitzmuster  
Kette: Seide blau, mehrfach, ohne erkennbare  
Drehung, 64 F/cm  
Schuss: Seide gelb, mehrfach, ohne erkennbare  
Drehung, 39 F/cm  
Webkante vorhanden

#### Einlagen/Versteifungen

vollflächig  
Bastfaser, hellgelb, Leinwandbindung

#### Polsterung/Wattierung

Wattierung von Vorder- und Rückenteilen  
zwischen Einlage und Futter (1)  
Baumwollvlies, weiß, punktuell an Futter (1)  
befestigt, ein quadratisches Raster bildend

#### Futter

Korpus und Ärmel (1), Schoßteile, Kragen,  
Belege der Knopfverschlüsse und Ärmelsäume (2),  
Verblendung der Knopflöcher, an Futter (1) ange-  
näht (2) und (3)  
(1) Bastfaser, gebleicht, Leinwandbindung  
(2) Seide, gelbgrün, Leinwandbindung  
(3) Bastfaser, ungebleicht, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Betonung der Kanten, Nähte und Achselstreifen  
durch aufgenähte Brettchenborte, Seide, blaugrau,  
gelb

#### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Schnürlöcher (2)  
(1) 19 Posamentenknöpfe in vorderer Mitte  
(2 fehlen), je 6 an Ärmelschlitzen (1 fehlt rechts),  
Holzkern umflochten mit Seidenfäden, blaugrau  
und gelb, Dm. 0,7 cm  
(2) 4 Schnürlöcher in vorderer Mitte, paarweise  
ober- und unterhalb der Taillennaht

#### Altrepaturen/Ergänzungen

Kragenfutter: Seide, türkis, Leinwandbindung  
Ärmel: Stopfung, Seidenzwirn, grün

#### Maße

Gesamtlänge vorne 44 cm, hinten 53 cm  
Kragenlänge vorne 8 cm, hinten 9 cm  
Schoßlänge vorne und hinten 6 cm  
Ärmellänge rechts 60 cm, links 58 cm  
Taillenweite 80 cm

#### Restaurierung

1999, GNM, Sabine Martius

SM



### 38 · T 740, Ärmelloser Rock aus gelbem Samt, um 1560/1600

#### Obermaterial

Seidensamt, gelb, ungemusterter Ketsamt,  
abgewandelte Leinwandbindung  
Kette: 3 Hauptketten: 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, gelb, leicht s-gedreht,  
27 F/cm  
Florkette: Seide, gelb, ohne erkennbare  
Drehung, 9 F/cm, W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, gelb, ohne erkennbare Drehung,  
53 F/cm  
Schussfolge: 3 Schüsse, 1 Rute  
Webbreite 50 cm, Webkante vorhanden

#### Einlagen/Versteifungen

Entlang des unteren Saums  
Bastfaser, dunkelbraun, Leinwandbindung,  
beschichtet

#### Futter

Seide, hellbeige, Leinwandbindung,  
fragmentarisch

#### Verzierungen

Posamentenborte, Seide, lachsfarben und gelb  
2,5 cm Webbreite

#### Altrepaturen/Veränderungen

Kragen gegenüber Zustand 1926 (vgl. Fries 1926,  
Abb. 21) zu unbekanntem Zeitpunkt mit Unter-  
kante nach oben angenäht.

#### Maße

Gesamtlänge vorne und hinten 73 cm  
Kragenhöhe 21 cm, Kragenbreite 31,5 cm  
Saumweite 250 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Deborah Heinrich

DH



### 39 · T 4256, Grünes Wams mit „Gänsbauch“, um 1580/1600

#### Obermaterial

Seidenatlas (1) und Seidentaft (2),  
vollflächig unter (1)  
(1) Seide, grün-changierend, Atlasbindung 7/1,  
Schlitzmuster auf Korpus und Ärmeln  
Kette: Seide, grün-changierend, s-gedreht,  
150 – 160 F/cm  
Schuss: Seide, grün, ohne erkennbare  
Drehung, 30 – 32 F/cm  
(2) Seide, grün-changierend, Leinwandbindung  
Kette: Seide, grün-changierend,  
ohne erkennbare Drehung, 42 – 44 F/cm  
Schuss: Seide, grün-changierend,  
ohne erkennbare Drehung, 28 – 30 F/cm



### Polsterung/Wattierung

Wattierung von Vorder- und Rückenteilen zwischen Obergewebe (2) und Futter (1)  
Baumwollvlies, am Futter befestigt

### Futter

Korpus und Ärmel (1), Kragen (2), Verblendung der Knopflochleiste (3), Schöße (4)  
(1) Leinen, naturfarben, Leinwandbindung  
(2) entspricht Obergewebe (2)  
(3) Leinen, blau, Leinwandbindung  
(4) Leinen, naturfarben, Leinwandbindung, schwarz beschichtet

### Verzierungen

Borten in Brettchenweberei an Kragen, Schößen, Schultern, Ärmelabschlüssen und vorderer Mitte, Seide, grün

### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Schnürlöcher (2), Nestellöcher (3) und Ösen (4)  
(1) 24 Posamentenknöpfe in der vorderen Mitte (5 fehlen), je einer an Ärmelschlitz (beide fehlen), Holzkern umstochen mit Seidenfäden, grün, Dm. 1,3 cm  
(2) 2 Schnürlöcher am Schoß in der vorderen Mitte  
(3) 82 Nestellöcher, an Nestellochleiste in der Taille unter den Schößen  
(4) 10 Ösen, Metall, an Nestellochleiste

### Maße

Gesamtlänge vorne 54 cm, hinten 50 cm  
Kragenlänge vorne 5 cm, hinten 7 cm  
Schoßlänge vorne 8 cm, hinten 7,5 cm  
Ärmellänge rechts und links 63 cm  
Tailleweite außen 116 cm

### Restaurierung

2014, GNM, Laura Peters

LP

Lit.: Michels 2011. – Peters/Michels 2015.



## 41 · T 27, Lederwams, um 1580/1610

### Obermaterial

Wildleder (Hirsch?), sämisch gegerbt, hellgelb, durch Alterung grauweiß

### Polsterung/Wattierung

Polsterung von Schulter-, Brustpartie, Oberarmen und Schoßteilen (1), vollflächige Wattierung (2)  
(1) Baumwollfäden, weiß, z-gedreht, gebündelt  
(2) zwischen Einlage (1) und Futter (1), Baumwollvlies, weiß, pikiert an Futter (1)

### Einlagen/Versteifungen

vollflächig (1), in Kragen (2), in Kragen und Nestelleiste (3)  
(1) zwischen Obermaterial und Wattierung (2) (Korpus), Obermaterial und Futter (1) (Ärmel) und Obermaterial und Futter (2) (Schoßteile), Leinen, weiß, Leinwandbindung  
(2) Bastfaser, ungefärbt, Leinwandbindung  
(3) Baumwolle und Bastfaser, weiß, Köperbindung, einseitig angeraut

### Futter

vollflächig, mit angeschnittener Verblendung unter Knopflochleiste (1), Kragen, Schoßteile, sowie Belege von Achselstreifen, Knopfverschlüssen von vorderer Mitte und rechtem Ärmelschlitz (2)  
(1) Leinen, weiß, Leinwandbindung  
(2) Seide, grün changierend, Leinwandbindung

### Verzierungen

Betonung der Kanten und Nähte durch aufgenähte Borte (1), Kanteneinfassung an Schoßteilen durch Borte (2), eingeschnittene Kragenkante (3)  
(1) Flechtborte aus 2 Strängen Seidenzwirn, grün changierend und 2 Strängen Metallfäden aus Metallahn Silberlegierung\* um Seidenseele, weiß  
(2) Weborte Seide, grün changierend, Metallfäden aus Metallahn Silberlegierung, um Seidenseele, weiß, Schussrips  
(3) Abschluss der Kragenoberkante durch regelmäßige, rechtwinklige Einschnitte in umgebogenem Futter (2) und angesetztem Lederstreifen

### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Schnürlöcher (2) und Nestelleiste (3)  
(1) 25 Posamentenknöpfe (12 fehlen), davon 19 in vorderer Mitte (9 fehlen), 6 an rechtem Ärmelschlitz (3 fehlen), Holzkern umstochen und umflochten mit Seiden- und Metallfäden, grün und silberfarben, Dm. 9 mm  
(2) 4 Schnürlöcher in vorderer Mitte, paarweise ober- und unterhalb der Taillennaht  
(3) Nestelleiste an Taillen-Innenseite mit 20 Nestellöchern, Material wie Futter (1)

### Maße

Gesamtlänge vorne 45 cm, hinten 55 cm  
Kragenlänge vorne 7 cm, hinten ca. 8 cm  
Schoßlängen 8,5 – 9,5 cm, Ärmellänge 52 cm  
Tailleweite 65,5 cm

### Restaurierung

2014 – 15, GNM, Petra Kress

PK

\* Silberanteil 67 – 75 % mit deutlichem Kupferanteil von 19 – 23 %, geringe Anteile weiterer Metalle.



## 42 · W 2175, Jack of Plate, um 1570 – 1600

### Obermaterial

Bastfaser, naturfarben, Z-Drehung, Leinwandbindung, beschichtet

### Polsterung/Wattierung

Vlies aus pflanzlichen Fasern, naturfarben

### Einlagen/Versteifungen

Korpus und rückwärtiger Kragen (1), vordere Kragen- und Schoßteile (2)  
(1) Eisenplatten, rechteckig, Plattenränder gerade, zum Teil Ecken abgeflacht oder Ränder bei Bedarf angepasst, meist 1 Loch mittig, Lochränder ausgefranst und umgebogen (Zweitverwendung?), Seitenlänge Platten: 3 – 4 cm  
(2) Ringe eines Kettenhemdes, Eisen, genietet (Zweitverwendung?)

### Futter

wie Obermaterial

### Verzierungen

vollflächig musterbildende Befestigungsstiche durch alle Lagen, Bastfaserzwirn, naturfarben, 2 z/S, beschichtet (?); meist 6 Stiche durch Loch in Eisenplatten (1)

### Verschlüsse

9 Schnürlöcher, davon 4 in vorderer Mitte (paarweise unterhalb Kragennaht/oberhalb Taillennaht) sowie 5 an Untertrittkante

### Altreparaturen/Ergänzungen

Nähicherungen mit Bastfaserschnüren

### Maße

Gesamtlänge vorne 67 cm, hinten 63 cm,  
Kragenlänge vorne 7–8 cm, hinten 8 cm,  
Schoßlänge 13 cm, Taillenweite 101 cm,  
Gewicht 9,65 kg

### Restaurierung

1988, GNM, Gudrun Hildebrandt,  
Sabine Philipp, 2015, GNM, Petra Kress

PK



### 44 · T 2858 und T 2859, Ärmelpaar mit Metallstickerei, um 1580/1610

#### Obermaterial

Seide, goldbraun, Atlasbindung 7/1  
Kette: Seide, goldbraun, ohne erkennbare  
Drehung, 120–136 F/cm  
Schuss: Seide, goldbraun, ohne erkennbare  
Drehung, 32–36 F/cm

#### Futter

Seide, goldbraun, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Metallstickerei aus Metallfaden (1) und Lahn (2)  
(1) Metallfaden, Silberlahn s-gedreht um  
Seidenseele, weiß, s-gedreht, in Anlegetechnik  
(2) Silberlahn in Sprengtechnik

#### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Knöpfe/Schlingen (2)  
(1) Ärmelschlitz, 16 Posamentenknöpfe (4 bzw.  
7 fehlen), Holzkern umflochten mit  
Metallfaden, Dm. 0,8 cm

(2) innere Ärmelnaht, 18 Posamentenknöpfe  
wie (1) (5 bzw. 9 fehlen), Schlingen geflochten  
aus silbernen Metallfäden und Seidenfäden,  
weiß

### Maße

Ärmellänge außen 53 cm, Saumweite 19,5  
bzw. 18 cm, Armkugelweite 36 bzw. 36,5 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Laura Peters

LP



### 45 · T 3798, Roter Ärmel, um 1590/1620

#### Obermaterial

Seide, rot, Atlasbindung 7/1, Schlitzmuster  
Kette: Seide, rot, ohne erkennbare Drehung,  
100–120 F/cm  
Schuss: Seide, gelb, ohne erkennbare Drehung,  
30–32 F/cm

#### Futter

vollflächig (1), Beleg (2), Lasche (3)  
(1) Bastfaser, ehemals rosa, Leinwandbindung  
(2) Seide wie Obermaterial  
(3) Seide, grün, Leinwandbindung

#### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Knöpfe/Lasche (2)  
(1) Ärmelschlitz, 4 Posamentenknöpfe, Holzkern  
umflochten mit Seidenfäden, gelb, Dm. 0,9 cm  
(2) innere Ärmelnaht, 14 Posamentenknöpfe  
wie (1), 14 Laschen aus Obermaterial mit Futter

### Maße

Ärmellänge außen 60 cm, Saumweite 20 cm,  
Armkugelweite 45 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Laura Peters

LP



### 46 · T 1631, Weißes Wams mit Schlitz, um 1630

#### Obermaterial

Seidenatlas, weiß, unregelmäßige Atlasbindung, ge-  
prägt mit 4 unterschiedlichen Werkzeugen/Motiven,  
gehackt

Kette: Seide, weiß, s-gedreht, ca. 140 F/cm  
Schuss: Seide, weiß, 4 Fäden gefacht, leicht  
s-gedreht, 32–36 F/cm

Webkante vorhanden

#### Einlagen/Versteifungen

Korpus, Kragen, Knopflochleiste Ärmelslitze (1),  
Kragenversteifung (2), Nähte (3), Teilungsnaht im  
Rücken (4)

- (1) Leinen, ungebleicht, Leinwandbindung  
(2) Leinen, dunkelbraun, Leinwandbindung,  
schwarz beschichtet  
(3) Seide, blau, weiß (= abgeschnittene  
Webkante des Obergewebes)  
(4) Leinen, ungebleicht, Leinwandbindung

#### Futter

vollflächig, Seide, weiß, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Betonung der Kanten und Nähte durch Weborten,  
Seide, weiß,  
2 fragmentarische Nestellöcher am Schoß

### Maße

Gesamtlänge vorne 63 cm, hinten 62,5 cm,  
Kragenlänge 5,5 cm,  
Schoßlänge vorne 27 cm, hinten 24 cm,  
Ärmellänge 57 cm, Taillenweite 98 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt

MEG



## 48 · T 2357, Wams mit bestickten Zierstreifen, um 1630/40

### Obermaterial

(1) Seidenatlas, lachsfarben, Atlasbindung 7/1  
Kette: Seide, lachsfarben, leicht s-gedreht, ca. 176 F/cm  
Schuss: Seide, lachsfarben, mehrfach, leicht s-gedreht, 39 F/cm  
(2) Seidensamt, dunkelblau, ungemusterter Kettsamt, nur im Bereich der Seitennaht verwendet, Bindung nicht ermittelbar  
Kette: 3 Hauptketten : 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, hellblau, s-gedreht  
Florkette: Seide, dunkelblau, ohne erkennbare Drehung  
Schuss: Seide, blau-rosa meliert, leicht s-gedreht  
Fadendichten nicht ermittelbar

### Verzierungen

vollflächige Applikationen und Stickereien auf den Obergeweben,  
(1) Applikation von schmalen Schrägstreifen aus Seidenatlas, gelb und lachsfarben, mehrheitlich überfangen mit 3 unterschiedlichen Qualitäten von Seidenzwirn, blau und gelb  
(2) Stickerei in Anlegetechnik mit Effektwirn aus Seide, blau und gelb  
(3) Knötchenstich in Seidenzwirn, gelb

### Futter

Korpus (1), Seitennahte und Schoß hintere Mitte (2), Belege Knopfverschlüsse, Ärmelschlitze, Saumbereich (fragmentarisch erhalten) (3)

(1) Bastfaser, lachsfarben, Leinwandbindung  
(2) Bastfaser, blau, Leinwandbindung  
(3) Seide, blau, Leinwandbindung

### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Knöpfe/Schlingen (2), Knöpfe, einseitig ohne Verschlussmöglichkeit (3), Schnürlöcher (4)  
(1) vordere Mitte, 28 Posamentenknöpfe (2 fehlen), Holzkern umflochten mit Seidenfäden gelb, lachsfarben, Pikot blau, Dm. 0,9 cm  
(2) vordere Ärmelnähte, 13 Posamentenknöpfe wie (1), Schlingen aus geflochtener Seidenschnur, gelb, lachsfarben, blau  
(3) Ärmelschlitze, je 4 Posamentenknöpfe wie (1)  
(4) 4 Schnürlöcher in vorderer Mitte, paarweise ober- und unterhalb der Taillennaht, auf der Knopflochseite in Knopflöcher umgearbeitet

### Altreparaturen/Ergänzungen

Kragenfutter, Belege Ärmelsäume:  
Seide, gelb, Leinwandbindung

### Maße

Gesamtlänge vorne 46 cm, hinten 53 cm  
Kragenlänge vorne 3 cm, hinten 4 cm  
Schoßlänge vorne 19,5 cm, hinten 20 cm  
Ärmellänge rechts 54,5, links 52 cm  
Taillenweite 75 cm

### Restaurierung

1986, GNM, Sabine Martius

SM



## 49 · T 2773, Kurzes Wams mit geschlitzten Ärmeln, um 1650/60

### Obermaterial

Seidengewebe, goldbeige, Leinwandbindung mit Muster durch Schussflottierung,  
Kette: Seide, goldgelb, s-gedreht, 60 F/cm  
Schuss: Seide, gelb, 2 s/S, weiß 2 s/S, 18 F/cm  
Webkante vorhanden

### Einlagen/Versteifungen

vollflächig (1), Kragenversteifung (2) und (3), Bauchplattenversteifung (4), Einfassung Kragenversteifung und Bauchplattenversteifung (5), Kragen- und Bauchplattenversteifung (6)  
(1) Bastfaser, rotbraun, Leinwandbindung  
(2) Bastfaser, schwarzbraun, Leinwandbindung, schwarz beschichtet  
(3) evtl. wie 2, sehr dick schwarz beschichtet  
(4) Bastfaser, schwarzbraun, Leinwandbindung, mit schwarz pigmentiertem Leim bestrichen  
(5) Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung  
(6) Fischbein

### Futter

Seide, beige, Leinwandbindung

### Verzierungen

113 Nestellöcher an den Schößen  
(14 pro Schoßteil)

### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Knöpfe/Schlingen (2)  
(1) 25 Posamentenknöpfe in vorderer Mitte (6 fehlen), Holzkern umflochten mit Seidenfäden, goldbeige, H. 0,8 cm, Dm. 1,1 cm  
(2) 8 Posamentenknöpfe wie (1), 6 am Kragen, je 1 an den Ärmelschlitzen (1 fehlt), Schlingen aus Flechtkordel, Seide, goldbeige, Einzelfaden 2 z/S

### Maße

Gesamtlänge vorne 42,5 cm, hinten 45,5 cm  
Kragenlänge vorne 8 cm, hinten 3,8 cm  
Schoßlänge 3,5 cm, Taillenweite außen 95,5 cm  
Ärmellänge rechts 51,5 cm, links 49,5 cm

### Restaurierung

2015, Beier, Freund und Kühler  
Restauratorinnen-Partnerschaft, Köln,  
Viola Beier, Ursula Lingscheid

MEG



## 51 · T 3170, Rot-silbernes Kamisol, 1. Viertel 17. Jh.

### Obermaterial

Maschenware, gestrickt, Vorder- und Rückenteil in Hin- und Rückreihen, Ärmel ab dem Ärmelschlitz in Runden



Strickfaden 1, Grund in rechten Maschen, Muster in rechten und linken Maschen: Seide, lachsrot, 6-fach, Einzelfaden 2 z/S, 7 M : 7 – 10 R/cm  
Strickfaden 2, Muster in rechten Maschen: Metallfäden: Metalllahn Silber, in S-Drehung um Seidenseele (weiß, 2 z/S), 9 M : 7 R/cm

#### Verzierungen

in Form gezogene Spitzen an Halsausschnitt und Säumen

#### Maße

Gesamtlänge vorne 57 cm, hinten 56 cm  
Ärmellänge rechts 47 cm, links 49 cm,  
Tailleweite 74 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Sabine Martius

SM

Lit.: Schwenk 2006.



### 52 · T 3638, Blau-goldenes Kamisol, 1. Hälfte 17. Jh.

#### Obermaterial

Maschenware, gestrickt, Vorder-, Rückenteil und Ärmel in Hin- und Rückreihen  
Strickfaden 1, Grund in rechten Maschen und Muster in rechten und linken Maschen: Seide mittelblau, 5-fach, Einzelfaden 2 z/S, 7 M : 8 R/cm  
Strickfaden 2, Muster in rechten Maschen: Metallfäden: Metalllahn Silber vergoldet, in S-Drehung um Seidenseele (gelb, 2 z/S), einfacher Faden in Ärmeln und Rückenteil, doppelter Faden in den Vorderteilen, 7 M : 8 R/cm

#### Futter

Seide blau, Leinwandbindung, fragmentarisch erhalten

#### Verzierungen

(1) in Form gezogene Spitzen am Halsausschnitt (dort nach innen genäht) und am Saum  
(2) Halsausschnitt eingefasst mit Seide blau, Leinwandbindung mit Querrippenstruktur, lanciert mit Metalllahn Silber

#### Verschlüsse

Knöpfe (1), Knopflochleiste, an die Maschenware angenäht (2):

(1) Posamentenknöpfe, 50 in vorderer Mitte, je 9 an Ärmelschlitz (rechts 1 fehlt), Holzkern umflochten mit Metallfäden: Metalllahn Silber vergoldet, in S-Drehung um Seidenseele (gelb, 2 z/S), doppelt genommen, Dm. 7 mm  
Maschenware im Bereich der Knöpfe unterlegt mit: Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung, braun beschichtet  
(2) Knopflochleiste vordere Mitte: Seide blau, Leinwandbindung mit Querrippenstruktur, lanciert mit Metalllahn Silber, entspricht der Einfassung des Halsausschnittes; Einlage: Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung, braun beschichtet  
Knopflochleiste Ärmelschlitz: Seide blau, Leinwandbindung, entspricht dem Futter; Einlage: Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung, blau beschichtet

#### Maße

Gesamtlänge vorne 59,5 cm, hinten 57 cm  
Ärmellänge 43,5 cm, Tailleweite 78 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Sabine Martius

SM

Lit.: Schwenk 2006.



### 53 · T 2558, Grün-goldenes Kamisol, 1. Hälfte 17. Jh.

#### Obermaterial

Maschenware, gestrickt, Vorder- und Rückenteil in Hin- und Rückreihen, Ärmel ab dem Ärmelschlitz in Runden  
Strickfaden 1, Muster Konturen in rechten Maschen, Saumabschlüsse in rechten und linken Maschen:  
Seide grün, 12-fach, Einzelfaden 2 z/S, 6 M : 6 R/cm  
Strickfaden 2, Grund in rechten Maschen, Muster in linken Maschen:  
Metalllahn Silber, vergoldet in S-Drehung um Seidenseele (gelb/weiß, 2 z/Z), doppelt genommen, 7 M : 7 R/cm

#### Beleg

Ärmelschlitz rechts, Seide, gestreift in Grün, Rot und Weiß, Leinwandbindung

#### Verzierungen

in Form gezogene Spitzen an Halsausschnitt (nach innen genäht) und Saum

#### Verschlüsse

Knöpfe/Schlingen  
Posamentenknöpfe, 7 in vorderer Mitte, je 1 an Ärmelschlitz (rechts fehlend), Holzkern, H. 0,9 cm, Dm. 21 mm, umflochten mit Metallfäden, Metalllahn Silber vergoldet um Seidenseele, gelb  
Schlingen: Kordel aus Metallfäden, Einzelfaden Metalllahn Silber vergoldet um Seidenseele, gelb, Schlingen bildend aufgenäht

#### Maße

Gesamtlänge vorne 58 cm, hinten 57 cm  
Ärmellänge rechts 50 cm, links 53 cm  
Tailleweite 70,5 cm

#### Restaurierung

2015, GNM, Sabine Martius

SM

Lit.: Schwenk 2006.



### 54 · T 8183, Hose, um 1620/30

#### Obermaterial

Seidensamt, grünbraun, gemusterter Kettamt, geschnittener und nicht geschnittener Flor und die Grundbindung bilden eine Musterung in Streifen und Würfeln, Köperbindung 3/1, Z-Grat  
Kette: 2 Hauptketten : 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, dunkelbraun, s-gedreht, 56 F/cm  
Florkette: Seide, grün, s-gedreht, doppelt genommen, 28 F/cm, W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, dunkelbraun, s-gedreht, 40 F/cm  
Webkante vorhanden

### Einlagen/Versteifungen

vollflächig  
Wolle, dunkelbraun, Leinwandbindung

### Futter

vollflächig, Bund innen (1), Taschenfutter (2),  
Beleg Knopfverschluss vordere Mitte, Beleg Saum  
fragmentarisch (3), Saumkante fragmentarisch (4)  
(1) Bastfaser, ungebleicht, Leinwandbindung  
(2) Bastfaser, Baumwolle, dunkelbraun,  
Leinwandbindung  
(3) Seide, hellbraun, Leinwandbindung  
(4) Seide, hellbraun, Leinwandbindung  
(größer als 3)

### Verzierungen

Bundeinfassung (1), Seitennaht und Saum (2)  
(1) Band, braun, Seide, Leinwandbindung  
(2) Borte, Seide, gelb, dunkelbraun, abgewandelte  
Leinwandbindung

### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Schnürlöcher (2)  
Haken und Ösen (3) Haken zur Befestigung  
am Wams (4)  
(1) 3 Posamentenknöpfe in der vorderen  
Mitte (2 fehlen, 1 fragmentarisch), Holzkern,  
Dm. 1 cm  
(2) je 2 Schnürlöcher in vorderer Mitte an  
den Bundenden  
(3) je 2 Metallhaken und je 3 Metallösen  
an den Schlitzten am Bein  
(4) 10 Metallhaken am Bund (5 fehlen),  
Muster gefeilt

### Altreparaturen/Ergänzungen

vollflächige Hinterlegung des Samtes (1), Belege  
Knopfverschluss vordere Mitte (2) und (3)  
(1) Baumwolle, dunkelbraun, Atlasbindung  
(2) Seide, dunkelbraun, Leinwandbindung  
(3) Wolle, braun, Leinwandbindung

### Maße

Seitenlänge 73 cm, Taillenweite 134,5 cm,  
Saumweite der Hosenbeine 42 cm

### Restaurierung

2013, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt MEG



## 55 a · T 897, T 898, Paar Stiefel- stulpen, 1. Hälfte 17. Jh.

### Obermaterial

Leinen, weiß, Leinwandbindung  
Kette: Leinen, 2 s/Z, 30 – 32 F/cm  
Schuss: Leinen, 2 s/Z, 19 F/cm

### Verzierungen

Applikation (1), Stickerei (2),  
Kantenbetonung (3)  
(1) schmale Gewebestreifen, Leinen, weiß,  
Leinwandbindung  
(2) Knötchenstich, Leinenzwirn, weiß  
(3) Borte, Leinen, weiß, Leinwandbindung

### Verschlüsse

Band, Leinen, weiß, Leinwandbindung,  
Webbreite: 0,6 cm

### Maße

H. 29,5 cm/30,4 cm, B. 22 cm

### Restaurierung

2013, GNM, Karin Oertel MEG



## 55 b · T 8185.1 – 2, Paar Stiefel- stulpen, 1. Hälfte 17. Jh.

### Obermaterial

Leinen, weiß, Leinwandbindung  
Kette: Leinen, z-gedreht, 21 – 26 F/cm  
Schuss: Leinen, z-gedreht, 14 – 18 F/cm

### Verzierungen

Applikation (1) und Stickerei (2),  
Kantenbetonung (3)

(1) schmale Streifen aus dem Obermaterial  
(2) Knötchenstich, Leinenzwirn, weiß  
(3) Borte, Bastfaser, weiß, Leinwandbindung

### Verschluss

Band, Leinen, weiß, Leinwandbindung,  
Webbreite: 0,7 cm

### Maße

H. 29,5 cm/30,4 cm, B. 22 cm

### Restaurierung

2013, GNM, Kerstin Heitmann MEG



## 56 · T 1592, Roter Samtmantel mit Goldstickerei, um 1560/80

### Obermaterial

Seidensamt, rot, ungemusterter Ketttsamt,  
abgewandelte Köperbindung 3/1, Z-Grat  
Kette: 3 Hauptketten: 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, hellgelb, leicht s-gedreht,  
90 F/cm  
Florkette: Seide, rot, leicht s-gedreht, 30 F/cm,  
W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, rosa, leicht z-gedreht, 50 F/cm  
Schussfolge: 3 Schüsse, 1 Rute  
Webkanten vorhanden, Webbreite 59 cm

### Einlagen/Versteifungen

Kragen, Bastfaser, rosa, Leinwandbindung

### Futter

Bastfaser, rosa, Leinwandbindung,  
feiner als die Einlage

### Verzierungen

Kantenbetonende Stickerei (1) und Borten (2)  
(1) Stickerei in Anlegetechnik mit Metallfäden aus  
Silberlahn und vergoldetem Silberlahn um Seiden-  
seele, weiß, gelb  
(2) Borte, Seide, rot, Metallfäden vermutlich Silber  
vergoldet, Leinwandbindung mit Lancierschuss

### Altreparaturen/Ergänzungen

Eingesetzte Gewebe in Samt und Futter

### Maße

Gesamtlänge vorne 74,5 cm, hinten 81,5 cm  
Kragenhöhe vorne 8,5 cm, hinten 9,5 cm  
Saumweite 504 cm

### Restaurierung

2013, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt MEG



### 58 · T 550, Mantel und Kapuze, um 1571

#### Obermaterial

Filz, Wolle, ungefärbt

#### Futter

Beleg Schulter, vordere Mitte, Kragen, Kapuze  
Seide, blaigrün, Samt

#### Verzierungen

Kanteneinfassung Mantel (1), Kanteneinfassung  
Kapuze (2), aufgenähte Borten (3),  
Quaste Kapuze (4)  
(1) Borte, Seide, blaigrün, Leinwandbindung,  
B. 1 cm  
(2) Borte, Seide, blaigrün, Leinwandbindung,  
B. 1,5 cm  
(3) Flechtborte, Seide, blaigrün  
(4) Bündel aus 38 Flechtborten, wie (3)

#### Verschlüsse

Knöpfe/Schlingen (1),  
Schnürlöcher (2)  
(1) 11 Posamentenknöpfe, 8 in vorderer Mitte  
(3 fehlen), 3 an der Kapuze, Holzkern umstochen  
mit Seide, blaigrün, Dm. 1 cm, Schlingen aus  
Flechtborten, Seide, blaigrün, B. 0,4 cm  
(2) je 1 Schnürlöcher am Halsausschnitt in vorderer  
Mitte des Mantels, je 1 Schnürlöcher an der unteren  
Kapuzenkante etwa an der Schulter

### Altreparaturen/Ergänzungen

Aufhänger in rückwärtiger Mitte

### Maße

Gesamtlänge vorne 72 cm, hinten 78 cm  
Kragenhöhe 8 cm, Saumweite 447 cm  
Kapuzenhöhe vorne 48 cm, hinten 43 cm

### Restaurierung

2004, GNM, Ada Hinkel MEG



### 61 · T 812, Kurzer roter Seiden- mantel mit Applikationen, um 1600/20

#### Obermaterial

Seidenatlas, rot, Atlasbindung 7/1, SZ5  
Kette: Seide, rot, leicht s-gedreht, ca. 212 F/cm  
Schuss: Seide, lachsrosa, ohne erkennbare  
Drehung, 35 – 37 F/cm  
Webbreite: 58,5 cm, Webkante vorhanden

#### Futter

Bastfaser, hellbraun, z-gedreht, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Applikationsstickerei (1) mit Stickerei in  
Anlegetechnik (2) und Zierstichen (3)  
(1) mit goldgelbem, rückseitig beschichtetem  
Seidengewebe, Atlas 7/1  
(2) an Konturen der Applikation Effektwirn  
bestehend aus Seide, gelb um Leinenschnur, blau,  
Anlegetechnik; Binnenzeichnung der Applikation  
mit Effektwirnen aus Seide, weiß oder lachsrosa  
um gleichfarbige Leinenkerne und Seidenzwirn,  
lachsrosa, gelb in Anlegetechnik  
(3) Seidenzwirn, lachsrosa, blau, Knötchenstich  
und Seidenzwirn, weiß, grün, blau für Zierstiche  
in Form von Kreuzen und Strichen

#### Verschlüsse

Reste von Webbändern an Halsausschnittkante  
vordere Mitte (1) und vorderer Mitte rechts (2)  
(1) Seide, rot, lachsrosa, Leinwandbindung  
(2) Baumwolle, grau-braun, Panamabindung

### Altreparaturen/Ergänzungen

Bedrucktes Baumwollgewebe, weiß, braun,  
dunkelviolet, an Halsausschnitt und Kragen,  
bei Restaurierung entfernt

### Maße

Gesamtlänge vorne 46,5 cm, hinten 51,5 cm  
Gesamtbreite 118 cm, L. Kragenstück 11 cm,  
Saumweite 195 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Petra Kress PK



### 62 · T 549, Blauer Mantel, um 1620/30

#### Obermaterial

Filz, Wolle, blau mit rötlichen Fasern,  
in der Faser gefärbt

#### Futter

Bastfaser, blau, Leinwandbindung

#### Verzierungen

Kanteneinfassungen (1), Borten (2)  
(1) Band, Seide, blau, Leinwandbindung  
(2) Brettchenborte, Seide, blau

#### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher  
187 Posamentenknöpfe (30 fehlen), davon 36  
vordere Mitte, 12 Schlitz rückwärtige Mitte, 70  
linkes Seitenteil (12 fehlen), 69 rechtes Seitenteil  
(18 fehlen), Holzkern umflochten mit Seidenfäden,  
blau, Dm. 0,9 cm

### Altreparaturen/Ergänzungen

Aufhänger in der rückwärtigen Mitte

### Maße

Gesamtlänge vorne 88,5 cm, hinten, 95,5 cm,  
Saumweite 442 cm

### Restaurierung

2014, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt MEG





**64 · T 1725, Roter Wollmantel, um 1650/1700**

**Obermaterial**

Tuch, rot, im Stück gefärbt, nicht durchgefärbt  
Kette: Wolle, weiß, z-gedreht, 14 F/cm  
Schuss: Wolle, weiß, s-gedreht, 9 – 10 F/cm

**Einlagen/Versteifungen**

Kragen  
Bastfaser, hellgelb, Leinwandbindung, beschichtet

**Futter**

Wolle, rot, Leinwandbindung, stark gedrehter Faden

**Verzierungen**

Rundschnur an den Kanten  
Wolle, rot

**Verschlüsse**

Knopf (1), Flechtband (2) umlaufend im Halsausschnitt befestigt  
(1) ein Posamentenknopf, Holzkern umflochten mit Wolle, rot, H. 0,9 cm, Dm. 1,8 cm  
(2) Wolle, rot, an einem Ende aufgefädelter Knopf  
(1) am anderen Ende eingearbeitetes Loch

**Maße**

Gesamtlänge vorne 118,5 cm, hinten 121 cm,  
Kragenbreite vorne 12 cm, hinten 9,3 cm,  
Saumweite 793 cm

**Restaurierung**

2013, GNM, Maria Ellinger-Gebhardt MEG



**65 · T 3762, Strickbarett, um 1560**

**Obermaterial**

Maschenware, rechts, gestrickt, gefilzt, geraut  
Wolle, braun, mehrfach, Z-Drehung

**Maße**

H. 7,5 cm, Dm. 23 cm, Kopfumfang 49,5 cm,  
B. der Krempe 4 cm, B. des hinteren Rands 3,5 cm

**Restaurierung**

1979, GNM, Erika Weiland SM



**66 · T 32, Filzhut mit Flor und Federn, 2. Hälfte 16. Jh.**

**Obermaterial**

Wolle, braun, Filz, in einem Stück, von innen beschichtet  
Oberfläche vollflächig mit eingenähtem Flor, Länge 6 – 8 mm, aus Seidengarn, schwarz, 6-fach, Einzelfaden ohne erkennbare Drehung, symmetrischer Schlingstich, angeordnet in gleichmäßig versetzten Reihen

**Einlagen/Versteifungen**

Kopfteil  
Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung

**Futter**

vollflächig  
Seide, schwarz, Leinwandbindung

**Altrepaturen/Ergänzungen**  
Straußenfedern, schwarz und weiß

**Maße**

H. 22,5 cm, Dm. 27 cm, Kopfumfang 55,8 cm,  
B. der Krempe 3 – 3,9 cm

**Restaurierung**

1979, GNM, Erika Weiland SM



**67 · W 3248, Hut mit appliziertem Hirsch, um 1580**

**Obermaterial**

Leinenzwirn, weiß, 4 z/S, Makrameetechnik, 2,5 – 3 Knoten/cm

**Einlagen/Versteifungen**

in den Längsstreifen außen an Hutkopf (1), scheibenförmiger Einsatz im Hutinneren unter der Kopfplatte (2)  
(1) 11 gebogene Fischbeinstäbe, schwarz, unter 10 aufgesetzten Makrameestreifen  
(2) 1 Fischbeinreif am Rand und Werg (Bastfasern) als Füllmaterial

**Futter**

Leinen, weiß, Leinwandbindung

**Verzierungen**

dreidimensionaler Hirsch (1), Hutband (2), rechteckiger Knopf mit Fransen (3)  
(1) Hirschfigur in Makrameetechnik aus Leinen: Leib gepolstert mit Werg, Extremitäten/Geweih im Kern aus Bastfaserzwirn, umstochen mit Bastfaserzwirn, weiß, Languettenstich; gefasst mit rotbrauner Farbschicht (Mennige), teilweise übermalt mit weißer Farbschicht (Bleißweiß)\*; Augen aus einem Stück Glas.  
(2) wie Obermaterial mit Schnalle aus Eisen  
(3) mehrere Schichten wie Obermaterial, die unterste Schicht mit Fransen aus Kordeln, dazwischen 2 Schichten aus dünnem Filz

**Altreparaturen/Ergänzungen**  
rechteckiger Flicker auf Futter

**Maße**  
H. 29,5 cm, Dm. 25 cm, Kopfumfang 54 cm,  
Gewicht 1250 g

**Restaurierung**  
1971/2014, GNM, Erika Weiland/Petra Kress

PK

\* Beide Farbschichten weisen bei der RFA-Messung einen stark erhöhten Bleianteil auf. Die Verwendung der Pigmente Mennige und Bleiweiß ist höchst wahrscheinlich, freundliche mündliche Mitteilung Benjamin Rudolph, GNM, Gemälderestaurierung, 14.07.2015.



### 68 · T 33, Samthut, um 1600

**Obermaterial**  
Seidensamt, rosa, ungemusterter Kettsamt, abgewandelte Leinwandbindung  
Kette: 2 Hauptketten : 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, rosa, leicht s-gedreht, 68 F/cm  
Florkette: Seide, rosa, ohne erkennbare Drehung, 34 F/cm, W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, rosa, ohne erkennbare Drehung, 60 F/cm  
Schussfolge: 3 Schüsse, 1 Rute

**Einlagen/Versteifungen**  
Vollflächiger Kern (1), Kopfteil (2), Krempeober- und -unterseite (3)  
(1) Wolle, weiß, Filz, beschichtet  
(2) Papier, weiß  
(3) Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung, beschichtet

**Futter**  
Kopfteil vollflächig, Krempeunterseite  
Seide, rosa, Leinwandbindung

**Verzierung**  
Krempeoberseite  
Im Flor des Samtes Abdrücke einer ehemals aufgenähten Verzierung

**Maße**  
H. 16,5 cm, Dm. 32,5 cm, Kopfumfang 55 cm,  
B. der Krempe 6,5 cm

**Restaurierung**  
1979, GNM, Sibylle Ruß

SM



### 69 · T 1593, Lederhut, um 1600

**Obermaterial**  
Wildleder (Hirsch?), sämisch gegerbt, gelbliches Weiß, durch Alterung grauweiß

**Einlagen/Versteifungen**  
Hutkern aus 3 miteinander verleimten Schichten (1+2), eingelegte und eingenähte Versteifungen (3+4)  
(1) Lederkern  
(2) auf und unter Lederkern Bastfasergewebe, naturfarben, Leinwandbindung  
(3) am Scheitel 2 kreisförmige Lagen Makulaturpapier zwischen Schicht (1) und (2)  
(4) sternförmig angeordnet 8 Stäbe aus Fischbein (?), genäht an Gewebe (2)

**Futter**  
Kopfteil vollflächig und Krempe Unterseite(1), Schweißband (2)  
(1) Seide, ehemals lachsrosa, durch Alterung rötlich braun, Leinwandbindung mit Querrippenstruktur  
(2) Seide, lachsrosa, durch Alterung braun, Atlasbindung

**Verzierungen**  
Stickerei: Ranken (1) und Längslinien (2), Garnituren: Hutband (3), Wappen (4), Füllhorn (5) und Knopf (6)  
(1) Leinenzwirn, beige, Kettstich, Plattstich  
(2) Metallfaden, Kupferlahn um weiße Leinenseele, Anlegetechnik, darüber Stickfaden (1), Kettstich

(3) Obermaterial mit Stickerei wie (2), eingefasst von Kordeln aus Leinen- und Metallfadenschnur, gepolstert mit ungesponnenen Bastfasern (Werg) und Zwirn

(4) Rahmen Obermaterial mit Kantenbetonung durch Stickerei (2) und Kordel (3), Spiegel mit Stickerei aus Metallfäden, Kupfer- oder Silberlahn, vergoldet, Plattstich auf Lamégewebe Seide, weiß, Metallahn, Leinwandbindung, gepolstert mit Baumwollvlies und umwickelt mit Baumwollfäden  
(5) Obermaterial, mit Stickerei (1+2), um beschichtetes Pergamentskelett und Leder, gepolstert mit Tierhaar und Baumwollkordeln  
(6) auf Scheitelpunkt Posamentenknopf, Holzkern, umflochten mit Metallfadenschnur, Kupferdraht, umstochen mit braunem Zwirn

**Maße**  
H. 19 cm, Dm. 26,8 cm, Kopfumfang ca. 58 cm,  
B. der Krempe 3 cm, Gewicht 460 g

**Restaurierung**  
2013, GNM, Petra Kress

PK



### 70 · T 34, Morion, 2. Hälfte 16. Jh.

**Obermaterial**  
Seidensamt, schwarz, ungemusterter Kettsamt, abgewandelte Körperbindung 3/1, Z-Grat  
Kette: 3 Hauptketten : 1 Florkette  
Hauptkette: Seide, schwarz, s-gedreht, ca. 60 F/cm  
Florkette: Seide, schwarz, ohne erkennbare Drehung, ca. 30 F/cm, W-Noppen bildend  
Schuss: Seide, schwarz, ohne erkennbare Drehung, ca. 30 F/cm  
Schussfolge: 3 Schüsse, 1 Rute

**Einlagen/Versteifungen**  
Kern (1), Krempeoberseite und Kamm (2)  
(1) Tierhaar, braun, Filz, beschichtet  
(2) Bastfaser, braun, Leinwandbindung, schwarz beschichtet

**Futter**  
fehlt

### Verzierungen

Metallstickerei in Anlegetechnik (1), Sprengarbeit (2) und Kantilestickerei (3)  
(1) Metallfäden aus Silberlahn und Silberlahn vergoldet, um Seidenseele, weiß, gelb, als Schnur oder einfach  
(2) Metallfäden wie (1), reliefartig erhöht über Unterlage aus Bastfasern  
(3) Kantille, glatt, kraus und Posamenten-Formteile als Spiralen und Schlaufen, Silber vergoldet

### Maße

H. 24 cm, L. 40 cm, B. 29 cm,  
Kopfumfang 60 cm, B. der Krempe 4,5 – 7 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Petra Kress

PK



### 71 · T 833, Mehrlagige Halskrause, um 1600

#### Obermaterial

Krause (1), Steg (2)  
(1) Leinen, weiß, Leinwandbindung, gestärkt  
Kette: Leinen, weiß, 2s/Z, 31–35 F/cm  
Schuss: Leinen, weiß, 2s/Z, 30–31 F/cm  
(2) Leinen, weiß, Leinwandbindung, gestärkt  
Kette: Leinen, weiß, 2 s/Z, 15–16 F/cm  
Schuss: Leinen, weiß, 2s/Z, 14–15 F/cm

#### Verzierung

am oberen Rand des Kragensteges  
Nadelspitze, Leinenzwirn, weiß

#### Verschlüsse

1 Haken und 1 Öse, Metall

#### Maße

Dm. 54 cm, H. inkl. Steg 23,5 cm,  
H. Kragensteg 14,5 cm, Halsweite 54 cm

#### Restaurierung

2013, GNM, Karin Oertel

MEG



### 72 · T 2061, Einlagige Halskrause, um 1600

#### Obermaterial

Krause (1), Steg (2)  
(1) Leinen, weiß, Leinwandbindung, gestärkt  
Kette: z-gedreht, 37 F/cm  
Schuss: z-gedreht, 26 – 28 F/cm  
Webbreite: 96 cm  
(2) Leinen, weiß, Leinwandbindung, gestärkt  
Kette: z-gedreht, 28 F/cm  
Schuss: z-gedreht, 25 F/cm

#### Verschlüsse

1 Haken und 1 Öse, Metall

#### Maße

Dm. 49,5 cm, H. 5 cm  
Kragensteg 5 cm, Halsweite 44,5 cm

#### Restaurierung

2013, GNM, Kerstin Heitmann

MEG



### 82 · T 2062, Spitzenkragen mit Drahtgestell, um 1600/40

#### Gerüst

Drahtkonstruktion (1), Umwicklung (2),  
Umwicklung am Halsausschnitt (3)  
(1) Grundgerüst aus Eisendraht, Dm. 1,5 mm;  
Füllung der Bögen Eisendraht, Dm. 1,2 mm,  
Verbindung der Eisendrähte durch Umwickeln

mit dünnem Messingdraht, am Halsausschnitt mehrere Drähte gebündelt  
(2) Seide, hellblau, ohne erkennbare Drehung, darüber Lahn, goldfarben (Messing?), 1,2 mm breit  
(3) Seide, hellblau, Leinwandbindung, verdeckt die Drähte vollständig

#### Obermaterial

3 unterschiedliche Klöppelspitzen, Seide, weiß, auf Seidengewebe, weiß, Leinwandbindung, locker gewebt, am Halsausschnitt festgenäht

#### Verzierungen

Einfassung Halsausschnitt (1), Borte Halsausschnitt (2), Borte äußerer Rand  
(1) Seide, braun, Leinwandbindung, deckt das Gerüst und den Ansatz des Obermaterials ab  
(2) Metallfaden und -lahn, goldfarben, Leinwandbindung  
(3) Klöppelborte, Metallfaden und -lahn, goldfarben

#### Verschlüsse

1 Haken und 1 Öse, Eisendraht

#### Maße

H. 38 cm, B. 49 cm, Halsweite 36,5 cm

#### Restaurierung

GNM, 1978, 1999 Anneliese Streiter,  
2004 Maria Ellinger-Gebhardt

MEG



### 85 · T 36, Hoher Hut mit breiter Krempe, um 1640/70

#### Obermaterial

Kopfteil und Krempe (1) Kopfdecke (2)  
(1) Wolle, schwarz, Leinwandbindung, kreppartiger Charakter  
Kette: Wolle, schwarz, sehr stark z-gedreht, 18 F/cm  
Schuss: Wolle, schwarz, sehr stark z-gedreht, 23 F/cm  
(2) Wolle, schwarz, Leinwandbindung, liegt über Gewebe (1)  
Kette: Wolle, schwarz, 2 s/Z, 28 – 30 F/cm  
Schuss: Wolle, schwarz, 2 z/ leicht Z, 18 F/cm



### Einlagen/Versteifungen

Kern (1), Kopfteil (2), Krempe Ober- und Unterseite (3)  
(1) Wolle, braun, Filz, beschichtet  
(2) Papier, schwarze Pigmentschicht  
(3) Bastfaser, naturfarben, Leinwandbindung, 3 unterschiedliche Qualitäten, alle beschichtet

### Futter

Kopfteil vollflächig  
Leinen, braun, Leinwandbindung, schwarz beschichtet, glänzend

### Maße

H. maximal 22,5 cm, Kopfumfang 56,5 cm, Krempenbreite 12 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Maria Ellinger-Gebhard MEG



## 92 · T 1215 und T 1216, Rotes Ärmelpaar, um 1600

### Obermaterial

Seide, rot, Atlasbindung 7/1, gehackt  
Kette: Seide, rot, ohne erkennbare Drehung, 80 – 100 F/cm  
Schuss: Seide, gelb, z-gedreht, 22 – 30 F/cm

### Polsterung/Wattierung

Wattierung vollflächig  
Baumwollvlies, punktuell am Futter befestigt

### Futter

vollflächig (1), Beleg (2), an Knopflöchern (3)  
(1) Bastfaser, weiß, Leinwandbindung  
(2) Seide wie Obermaterial  
(3) Bastfaser, blau, Leinwandbindung

### Verzierungen

Stickerei, Seide, weiß, 2 z/S, Rückstich

### Verschlüsse

Knöpfe/Knopflöcher (1), Haken (2)  
(1) Ärmelschlitz, 3 Posamentenknöpfe, Holzkern bezogen mit Obermaterial und bestickt, Pikot, Seide, gelb, Dm. 1,1 cm  
(2) Armkugel innen, 5 Haken (1 fehlt bei T 1216), Metall

### Maße

Ärmellänge außen 61 bzw. 60 cm,  
Saumweite 21,7 bzw. 20,3 cm,  
Armkugelweite 39 bzw. 38 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Laura Peters LP



## 93 · T 7340, Hemdgewand, 17. Jh.

### Obermaterial

Seide, hellbeige, Leinwandbindung  
Kette 1: Seide, hellbeige, z-gedreht, teilweise überdreht, 22 F/cm  
Kette 2: Seide, hellbeige, ohne erkennbare Drehung, 22 F/cm  
Schuss: Seide, hellbeige, z-gedreht, teilweise überdreht, 20 F/cm  
Webbreite 45 cm, Webkante vorhanden

### Verzierungen

vertikale Streifen (5 cm breit) parallel zu den Webkanten, durch Einzug von Kette 2 entsteht eine Überweite in diesem Bereich

### Maße

Gesamtlänge vorne und hinten 134 cm,  
Saumweite 164 cm,  
Ärmellänge links 57 cm, rechts 58 cm

### Restaurierung

2015, GNM, Deborah Heinrich DH

# Literaturverzeichnis

- Aagard/Reith 1990.** Herbert Aagard: Nadler. In: Reinhold Reith (Hrsg.): Lexikon des alten Handwerks vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. München 1990, S. 172 – 176.
- Achilles-Syndram 1994.** Katrin Achilles-Syndram: Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719 (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 25). Nürnberg 1994.
- Amann 2008.** Klaus Amann: Hippolytus Guarinius. Akten des 5. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (5. – 7.4.2004): „Die Greuel der Verwüstung menschlichen Geschlechts“. Zur 350. Wiederkehr des Todesjahres von Hippolytus Guarinius (1571 – 1654) (Schlern-Schriften 340). Innsbruck 2008.
- Amman 1880.** Jost Amman: Gynaecium, sive theatrum mulierum (1586). München 1880.
- Angermann 1995.** Gertrud Angermann: Volksleben im Nordosten Westfalens zu Beginn der Neuzeit. Eine wachsende Bevölkerung im Kräftefeld von Reformation und Renaissance, Obrigkeit und Wirtschaft (Minden – Herford – Ravensberg – Lippe) (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 89). Münster, New York 1995.
- Anzeiger GNM.** Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1853 – 1883 Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit). 1853 – .
- Aribaud 2006.** Christine Aribaud: Les taillades dans le vêtement de la Renaissance. L'art des nobles déchirures. In: Marie Viallon (Hrsg.): Parâitre et se vêtir au XVI<sup>e</sup> siècle. Actes du XIII<sup>e</sup> Colloque du Puy-en-Velay. Saint-Étienne 2006, S. 146 – 158.
- Arnold 1973.** Janet Arnold: Three examples of late sixteenth and early seventeenth century neckwear. In: Waffen- und Kostümkunde 15, 1973, S. 109 – 124.
- Arnold 1975.** Janet Arnold: Decorative Features. Pinking, Snipping and Slashing. In: Costume. The Journal of Costume Society 9, 1975, S. 22 – 26.
- Arnold 1979.** Janet Arnold: Two Early Seventeenth Century Fencing Doublets. In: Waffen- und Kostümkunde 21, 1979, S. 107 – 120.
- Arnold 1980.** Janet Arnold: An Early Seventeenth Century Woman's Riding Doublet or Cassock. In: Waffen- und Kostümkunde 22, 1980, S. 113 – 127.
- Arnold 1981.** Janet Arnold: A Woman's Doublet of about 1585. In: Waffen- und Kostümkunde 23, 1981, S. 132 – 142.
- Arnold 1985.** Janet Arnold: Patterns of Fashion. The cut and construction of clothes for men and women c. 1560 – 1620. London 1985.
- Arnold 1988.** Janet Arnold (Hrsg.): Queen Elisabeth's Wardrobe Unlock'd. The Inventories of the Wardrobe of Robes prepared in July 1600 edited from Stowe MS 557 in the British Library, MS LR 2/121 in the Public Record Office, London, and MS V.b.72 in the Folger Shakespeare Library, Washington DC. Leeds 1988.
- Arnold/Tiramani/Levey 2008.** Janet Arnold, Jenny Tiramani, Santina M. Levey (Hrsg.): Patterns of Fashion. The cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540 – 1660. London 2008, Bd. 4.
- Atkins 2012.** Christopher D.M. Atkins: The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity. Amsterdam 2012.
- Atzbach/Ericsson 2011.** Rainer Atzbach, Ingolf Ericsson (Hrsg.): Die Ausgrabungen im Mühlberg-Ensemble Kempten (Allgäu). Metall, Holz und Textil (Bamberger Schriften zur Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit 3, hrsg. von Ingolf Ericsson). Bonn 2011.
- Auer 2001.** Alfred Auer: Pfeffenhauser, Anton. In: Neue Deutsche Biographie, Bd. 20, 2001, S. 308 – 309, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn123871174.html> [23.09.2015].
- Aukt.Kat. Hugo Helbing 1899.** Katalog der bedeutenden Kostüm- und Antiquitäten-Sammlung aus dem Besitze des Kgl. Professors und Historienmalers Herrn Josef Flüggen in München. Aukt.Kat. Hugo Helbing, München, 12. – 14. Juni 1899.
- Aukt.Kat. Hugo Helbing 1904.** Kunstsammlungen des verewigten Herrn Geheimrats Dr. Jakob von Hefner-Alteneck. Aukt.Kat. Hugo Helbing, München, 6. Juni und folgende Tage 1904.
- Aukt.Kat. Lempertz 1953.** Aukt.Kat. 438. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, 2. – 5. und 7. Dezember 1953.
- Ausst.Kat. Amsterdam 2002.** Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd, 1600 – 1800. Bearb. von Norbert Middelkoop. Ausst.Kat. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam. Bussum, Amsterdam 2002.
- Ausst.Kat. Augsburg 1955.** Augsburger Renaissance. Bearb. von Norbert Lieb. Ausst.Kat. Schaezlerhaus, Augsburg. Augsburg 1955.
- Ausst.Kat. Augsburg 1980.** Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Ausst.Kat. Stadt Augsburg. Augsburg 1980.
- Ausst.Kat. Basel 1974.** Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Hrsg. von Dieter Koepplin, Tilman Falk. Ausst.Kat. Kunstmuseum Basel. Basel 1974.
- Ausst.Kat. Basel 2005.** Zünfte und Gesellschaften in Basel. Bearb. von Franz Egger. Ausst.Kat. Historisches Museum Basel. Basel 2005.
- Ausst.Kat. Berlin 1937.** Amtlicher Führer und Katalog zur Internationalen Jagdausstellung Berlin 1937. Hrsg. vom Reichsbund Deutsche Jägerschaft, Berlin. Berlin 1937.
- Ausst.Kat. Berlin 2003.** Ridiküll! Mode in der Karikatur. Hrsg. von Adelheid Rasche, Gundula Wolter. Ausst.Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, Köln 2003.
- Ausst.Kat. Berlin 2005.** Splendor Solis oder Sonnenglanz. Von der Suche nach dem Stein der Weisen. Bearb. von Michael Roth. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 2005.
- Ausst.Kat. Bern 2010.** Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman. Bearb. von Maria Horst, Fabienne Eggelhöffer. Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern. Ostfildern 2010.
- Ausst.Kat. Bremen 1984.** Ein Hauch von Eleganz – 200 Jahre Mode in Bremen. Ausst.Kat. Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Focke-Museum, Bremen. Bremen 1984.
- Ausst.Kat. Bremen 2000.** Kunst und Bürgerglanz in Bremen. Ausst.Kat. Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Focke-Museum, Bremen. Bremen 2000.
- Ausst.Kat. Düsseldorf 2014.** Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung. Hrsg. von Sven Dupré, Dedo von Kerksenbrock-Krosigk, Beat Wismer. Ausst.Kat. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. München 2014.
- Ausst.Kat. Eisenstadt 1992.** Triumph des Todes? Ausst.Kat. Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt. Eisenstadt 1992.
- Ausst.Kat. Essen 1988.** Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Ausst.Kat. Villa Hügel, Essen. Freren 1988, Bd. 1.
- Ausst.Kat. Florenz 1993.** Moda alla corte dei Medici. Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e Don Garzia. Florenz 1993.
- Ausst.Kat. Haarlem 1986.** Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. Bearb.

- von Eddy de Jongh. Ausst.Kat. Frans Hals Museum, Haarlem. Zwolle 1986.
- Ausst.Kat. Haarlem/Antwerpen 2000.** *Pride and Joy. Children's Portraits in the Netherlands 1500–1700.* Hrsg. von Jan Baptist Bedaux, Rudi E.O. Ekkart. Ausst.Kat. Frans Hals Museum, Haarlem; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Gent, Amsterdam 2000.
- Ausst.Kat. Halle 1998.** *Frau Hoeffart und Monsieur Alamode. Modekritik auf illustrierten Flugblättern des 16. und 17. Jahrhunderts.* Hrsg. von Bärbel Zausch. Ausst.Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt. Halle (Saale) 1998.
- Ausst.Kat. Heidelberg 1991.** *Heidelberg im konfessionellen Zeitalter. Aus der Sicht des Heidelberger Kirchenrates Dr. Marcus zum Lamm (1544–1606).* Hrsg. von Jörn Bahns. Ausst.Kat. Kurpfälzisches Museum, Heidelberg. Heidelberg 1991.
- Ausst.Kat. Innsbruck 1992.** *Hispania – Austria. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien.* Hrsg. von Alfred Kohler. Ausst.Kat. Schloß Ambras, Innsbruck. Mailand 1992.
- Ausst.Kat. Karlsruhe 1986.** *Die Renaissance im deutschen Südwesten. Zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe im Heidelberger Schloss. Karlsruhe 1986, Bd. 2.*
- Ausst.Kat. Kopenhagen 1988.** *Christian IV and Europe. The 19th Art Exhibition of the Council of Europe.* Hrsg. von Steffen Heiberg. Ausst. Kat. Foundation for Christian IV Year 1988. Kopenhagen 1988.
- Ausst.Kat. München 1984.** *Wallfahrt kennt keine Grenzen.* Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. Regensburg 1984.
- Ausst.Kat. München 2003.** *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei.* Ausst.Kat. Neue Pinakothek, München. Köln 2003.
- Ausst.Kat. New York 1989.** *Elizabeth Ann Coleman: The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat.* Ausst.Kat. The Brooklyn Museum, New York. London 1989.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1952.** *Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege 1530–1650.* Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bielefeld 1952.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1983.** *Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers.* Hrsg. von Gerhard Bott. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Frankfurt am Main 1983.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1985.** *Spiel, Spiele, Kinderspiel.* Bearb. von Leonie von Wilckens. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1985.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1994.** *Das Praunsche Kabinett. Kunst des Sammelns. Meisterwerke von Dürer bis Caracci.* Bearb. von Rainer Schoch, Katrin Achilles-Syndram. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1994.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1998.** *Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701.* Bearb. von Franziska Bachner, Doris Gerstl, G. Ulrich Großmann. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1998.
- Ausst.Kat. Nürnberg 2008.** *Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt.* Bearb. von Frank Matthias Kammel, Daniel Hess u.a. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2008.
- Ausst.Kat. Nürnberg 2010.** *Mythos Burg.* Hrsg. von G. Ulrich Großmann. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Dresden 2010.
- Ausst.Kat. Nürnberg 2013.** *Zünftig! Geheimnisvolles Handwerk 1500–1800.* Hrsg. von Thomas Schindler, Anke Keller, Ralf Schürer. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2013.
- Ausst.Kat. Nürnberg 2015.** *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik.* Bearb. von Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2015.
- Ausst.Kat. Nürnberg: Anti-Aging 2004.** *Anti-Aging für die Kunst.* Hrsg. von Arnulf v. Ulmann. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 6/Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum 7). Nürnberg 2004.
- Ausst.Kat. Nürnberg: Meisterwerk 2004.** *Faszination Meisterwerk: Dürer, Rembrandt, Riemenschneider.* Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. von Frank Matthias Kammel u.a. Nürnberg 2004.
- Ausst.Kat. Paris 2013.** *La mécanique des dessous.* Hrsg. von Denis Bruna. Ausst.Kat. Paris, Les Arts Décoratifs. Paris 2013.
- Ausst.Kat. Rosenburg 1990.** *Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession 1500–1700.* Hrsg. vom Amt der NÖ Landesregierung, Abt. III/2 – Kulturabt. Ausst.Kat. Niederösterreichische Landesausstellung, Rosenburg. Wien 1990.
- Ausst.Kat. Stockholm 2002.** *Modelejon. Manligt Mode 1500-tal, 1600-tal, 1700-tal / Lions of Fashion. Male fashion of the 16th, 17th, 18th centuries.* Bearb. von Lena Rangström. Ausst.Kat. Livrustkammaren Stockholm. Stockholm 2002.
- Ausst.Kat. Washington 1990.** *Van Dyck: Paintings.* Hrsg. von Arthur K. Wheelock Jr., Susan J. Barne, Julius S. Held. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington. London 1990.
- Ausst.Kat. Washington/London/Amsterdam 2001.** *Aelbert Cuyp.* Bearb. von Arthur K. Wheelock Jr. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington; National Gallery, London; Rijksmuseum, Amsterdam. Washington 2001.
- Ausst.Kat. Wien 1988.** *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.* Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum Wien. Freren 1988, Bd. 1.
- Ausst.Kat. Wien 2000.** *Hans Makart (1840–1884). Malerfürst.* Hrsg. von Renata Kassal-Mikula, Elke Doppler. Ausst.Kat. Historisches Museum der Stadt Wien 2000.
- Ausst.Kat. Wien 2001.** *Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595).* Hrsg. von Wilfried Seipel. Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien. Wien 2001.
- Ausst.Kat. Wien 2011.** *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt.* Hrsg. von Ralph Gleis. Ausst.Kat. Museum im Künstlerhaus, Wien. München 2011.
- Ausst.Kat. Wien/München 2011.** *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500.* Hrsg. von Sabine Haag u.a. Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München. München 2011.
- Barleben 1951.** *Ilse Barleben: Kleine Kulturgeschichte der Wäschepflege.* Düsseldorf 1951.
- Barthes 1985.** *Roland Barthes: Die Sprache der Mode.* Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt am Main 1985.
- Bartrum/Leesberg 2002.** *Giulia Bartrum, Marjolein Leesberg (Hrsg.): The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700.* Rotterdam 2002, Bd. 3: Jost Amman. Book Illustrations.
- Bastl 2000.** *Beatrix Bastl: Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit.* Wien, Köln, Weimar 2000.
- Bäumel 1993.** *Jutta Bäumel: Der Kleider-Nachlaß des Kurfürsten Moritz von Sachsen. Das Inventar von 1553 und die in der Dresdener Rüstkammer überlieferten Originale.* In: *Waffen- und Kostümkunde* 35, 1993, S. 65–106.
- Becher 1985.** *Becher des Schneiderhandwerks.* In: *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700.* Bearb. von Klaus Pechstein, Ralf Schürer, Martin Angerer. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1985, S. 241.
- Becher 1987.** *Becher des Schneiderhandwerks.* In: *Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum.* Bearb. von Klaus Pechstein u.a. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau. Nürnberg 1987, S. 295–296.
- Benker 1976.** *Gertrud Benker: Altes Bäuerliches Holzgerät.* München 1976.
- Bernsmeier 1997.** *Uta Bernsmeier: Regentenkleid und Bremer Tracht.* In: *Bremen und die Niederlande. Jahrbuch 1995/1996 der Wittheit zu Bremen*, 1997, S. 121–126.



- Bertrich 1966.** Fred Bertrich: Kulturgeschichte des Waschens. Düsseldorf 1966.
- Bippen 1919.** Wilhelm von Bippen: Die bremischen Gewandsneider. In: Bremisches Jahrbuch 27, 1919, 62 – 84.
- Bischof 2015.** Dieter Bischof: Dem Künstler auf der Spur. Töpfer und Ofenkachelmacher aus dem Bremer Stephanviertel. In: Lutz Grunwald (Hrsg.): Den Töpfern auf der Spur. Orte der Keramikherstellung im Licht der neuesten Forschung. 46. Internationales Symposium Keramikforschung des Arbeitskreises für Keramikforschung und des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz vom 16. bis zum 20. September 2013 in Mayen. Mainz 2015, S. 395 – 400.
- Bischof: Kacheln 2005 – 2008.** Dieter Bischof: „Ich würde dir ohne Bedenken eine Kachel aus meinem Ofen schenken“. Bremer Ofenkacheln des 13. bis 17. Jahrhunderts. In: Bremer Archäologische Blätter, N.F. 7, 2005 – 2008, S. 265 – 355.
- Bischof: Stöbern 2012.** Dieter Bischof: Stöbern in den Fundmassen aus dem Stadtgraben. In: Archäologie in Deutschland, 2012, H. 4, S. 41 – 42.
- Bischof: Tuchplomben 2012.** Dieter Bischof: Tuchplomben, Zeugnisse des hansischen Tuchhandels. In: Joachim Mähner, Stephan Selzer (Hrsg.): Vertraute Ferne. Kommunikation und Mobilität im Hanseraum. Ausst.Kat. Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg. Husum 2012, S. 59 – 62.
- Bischof: Werften 2005 – 2008.** Dieter Bischof: Werften und Wracks am Weserufer: Vorbericht über die Grabung Beluga auf dem Teerhof 2007. In: Bremer Archäologische Blätter, N.F. 7, 2005 – 2008, S. 93 – 110.
- Bischof/Hittinger 2005 – 2008.** Dieter Bischof, Dieter Hittinger: Aus Pest und Krieg – Funde des frühen 17. Jahrhunderts aus dem Stadtgraben an der Bremer Adamsprofte. In: Bremer Archäologische Blätter N.F. 7, 2005 – 2008, S. 161 – 186.
- Bischof/Stauffer 2015.** Dieter Bischof, Annemarie Stauffer: Der Mode auf der Spur. In: Archäologie in Deutschland 2015, H. 6, S. 8 – 13.
- Blanc 1995.** Odile Blanc: Images du monde et portraits d'habits. Les recueils de costumes à la Renaissance. In: Bulletin du bibliophile 2, 1995, S. 221 – 261.
- Blankert 1982.** Albert Blankert: Ferdinand Bol 1616 – 1680. Rembrandt's Pupil (Aetas Aurea 2). Doornspijk 1982.
- Blosen/Baerentzen/Pors 2009.** Hans Blosen, Peter Baerentzen, Harald Pors: Hans Sachs und Jost Amman. Das Ständebuch, 2 Bde. Aarhus 2009.
- Bock 2001.** Hartmut Bock: Die Chronik Eisenberger: Edition und Kommentar (Schriften des Historischen Museums, Frankfurt/M. 22). Frankfurt am Main 2001.
- Bock 2004.** Hartmut Bock: Goldene Ketten und Wappenhelme: Zur Unterscheidung zwischen Patriziat und Adel in der Frühen Neuzeit. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 97, 2004, S. 59 – 120.
- Bodemann 1883.** Eduard Bodemann: Nr. 12: 1552. In: Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens. Bd. 1: Die älteren Zunfturkunden der Stadt Lüneburg. Hannover 1883, S. 217 – 228.
- Boenheim 1892.** Wendelin Boenheim: Augsburger Waffenschmiede, ihre Werke und ihre Beziehungen zum kaiserlichen und zu anderen Höfen. III: Anton Peffenhauser. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 13, 1892, S. 202 – 225.
- Bönsch 2001.** Annemarie Bönsch: Formengeschichte europäischer Kleidung (Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie 1). Wien, Köln, Weimar 2001.
- Bosse 1908.** E. Bosse: Aschwin von Cramm, ein Charakterbild der Reformationszeit. In: Der alte Glaube 9, 1908, H. 22, Sp. 520 – 523.
- Boucher 1965.** François Boucher: Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours. Paris 1965.
- Braune 1909.** Heinz Braune: Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Nürnberg 1909.
- Breukink-Peeze 1989.** Margaret Breukink-Peeze: „Eene fraaie kleeding, van den turkschen dragt ontleent“. Turkse kleding en mode „à la turque“ in Nederland. In: Hans Theunissen u.a. (Hrsg.): Topkapi & Turkomanie. Turks-Niederlandse ontmoetingen sinds 1600. Amsterdam 1989, S. 130 – 139.
- Brigantinen-Symposium 2004.** Das Brigantinen-Symposium auf Schloss Tirol. Mit Beitr. von Christa Angermann u.a. (Bauforschung auf Schloss Tirol 3). Meran 2004.
- Bringemeier 1971.** Martha Bringemeier in: Westfalenspiegel 20, November 1971, S. 29.
- Bringemeier 1980.** Martha Bringemeier: Kinderkleid der Katharina Gräfin zu Lippe von 1600. In: Martha Bringemeier (Hrsg.): Mode und Tracht. Beiträge zur geistesgeschichtlichen und volkskundlichen Kleidungsforschung (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, hrsg. von der Volkskundlichen Kommission für Westfalen Landschaftsverband Westfalen-Lippe 15). Münster 1980, S. 215 – 217 (= Wiederabdruck von Bringemeier 1971).
- Brockhaus 1894.** Brockhaus' Konversations-Lexikon. 14. Aufl. Leipzig 1894.
- Brückner 1994.** Wolfgang Brückner: Fund und Erfindung. Erkenntniskritische Zugänge und sozialwissenschaftliche Theorienbildung der Volkskunde im Lichte des Konstruktivismus. In: Burckhard Pöttler u.a. (Hrsg.): Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag. Graz 1994, S. 55 – 66.
- Bruyn 1872.** Abraham de Bruyn: Costumes civils et militaires du XVIe siècle (1581). Faksimile. Brüssel 1872.
- Buck 1990.** Anne Buck: The Clothes of Thomasine Petre 1555 – 1559. In: Costume. The Journal of the Costume Society 24, 1990, S. 15 – 33.
- Budde 1996.** Hendrik Budde: Die Kunstsammlung des Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers. Münster 1996.
- Bulst 1988.** Neithard Bulst: Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung in Deutschland (13. – Mitte 16. Jahrhundert). In: André Gouron, Albert Rigaudière (Hrsg.): Renaissance du Pouvoir législatif et genèse de l'Etat moderne. Montpellier 1988, S. 29 – 57.
- Bulst 1993.** Neithard Bulst: Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge. In: Saeculum 44, 1993, H. 1: Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft, S. 32 – 46.
- Bulst/Lüttenberg/Priever 1999.** Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Priever: Das Porträt als Rechtsverstoß. Verstöße gegen Kleider- und Luxusordnungen in Bildnissen der deutschen Renaissance. In: Forschung an der Universität Bielefeld 20, 1999, S. 3 – 8.
- Bulst/Lüttenberg/Priever 2002.** Neithard Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Priever: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: Saeculum 53, 2002, H. 1, S. 21 – 73.
- Burde 2004.** Christina Burde: Beudeutung und Wirkung der schwarzen Bekleidungsfarbe in Deutschland zur Zeit des 16. Jahrhunderts. Diss. Universität Bremen 2004, [http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-disso00012149\[16.9.2015\]](http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-disso00012149[16.9.2015])
- Büttner 2008.** Nils Büttner: Die „Turkische Frawe“ und ihr Bad. Wahrheit und Fiktion eines topischen Elements europäischer Orientreiseberichte. In: Ulrike Ilg (Hrsg.): Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Studi e Ricerche 3). Venedig 2008, S. 95 – 133.
- Campbell 1990.** Lorne Campbell: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Haven, London 1990.
- Christensen 1934.** Sigrid Flamand Christensen: Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance (Kunstwissenschaftliche Studien 15). Berlin 1934.
- Clark 1985.** Sandra Clark: „Hic Mulier“, „Haec Vir“, and the Controversy over Masculine Women. In: Studies in Philology 82, 1985, H. 2, S. 157 – 183.

- Código 2001.** El código de los trajes. Faksimile des Trachtenbuches von Christoph Weiditz. Valencia 2001.
- Colomer 2014.** José Luis Colomer: Black and the Royal Image. In: Colomer/Descalzo 2014, Bd. 1, S. 77–112.
- Colomer/Descalzo 2014.** José Luis Colomer, Amalia Descalzo (Hrsg.): Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe. 2 Bde. Madrid 2014.
- Conrad 2005.** Dennis Conrad: Zwischen Reisebericht und Ethnographie. Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz. Magisterarbeit Philipps-Universität Marburg 2005.
- Corvinus 1715.** Gottlieb Siegmund Corvinus: Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon. Leipzig 1715.
- Costigliolo/Tiramani 2011.** Luca Costigliolo, Jenny Tiramani: The tools and techniques of the tailor and seamstress. In: North/Tiramani 2011, Bd. 1, S. 9–12.
- Costume 1817.** Costume. In: Allgemeine Hand-Encyclopädie für die gebildeten Stände. 4. Aufl. Altenburg, Leipzig 1817, Bd. 2, S. 777–778.
- Costume 1822.** Costume. In: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände, Conversations-Lexikon. 5. Aufl. Leipzig 1822, Bd. 2, S. 838–839.
- Costüme 1865.** Costüme. In: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. 11. Aufl. Leipzig 1865, Bd. 4, S. 775–777.
- Dahrén 2010.** Lena Dahrén: Med kant av guld och silver. En studie av knypplade bårder och uddar av metall 1550–1640. Diss. Universitet Uppsala 2010.
- Defert 1987.** Daniel Defert: Les collections iconographiques du XVI<sup>ème</sup> siècle. In: Jean Céard, Jean-Claude Margolin (Hrsg.): Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 30 juin–13 juillet 1983. Paris 1987, S. 531–543.
- Deneke/Kahsnitz 1978.** Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978.
- Denny 2007.** Walter B. Denny: Oriental Carpets and Textiles in Venice. In: Venice and the Islamic World 828–1797. Ausst.Kat. Metropolitan Museum of Art, New York. New York u.a. 2007, S. 174–191.
- Descalzo 2014.** Amalia Descalzo: Spanish Male Costume in the Habsburg Period. In: Colomer/Descalzo 2014, Bd. 1, S. 15–38.
- Desprez 1562.** François Desprez: Recueil de la diversité des habits. 1562.
- Diefenbacher 2000.** Michael Diefenbacher: Gewandschneider, Kaufmannsfamilie. In: Michael Diefenbacher, Rudolf Endres (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg. 2., verb. Aufl. Nürnberg 2000, S. 357.
- Diefenbacher/Endres 1999.** Michael Diefenbacher, Rudolf Endres (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg. Nürnberg 1999.
- Diener-Schönberg 1908.** A. Diener-Schönberg: Das fürstliche Zeughaus zu Schwarzburg. In: Sonderausgabe der Zeitschrift für historische Waffenkunde 4, 1908, H. 2, S. 325–366.
- Diestelkamp 1922.** Adolf Diestelkamp: Die Entwicklung des Schneidergewerbes in Deutschland bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. Freiburg 1922.
- Dinges 1992.** Martin Dinges: Der „feine Unterschied“. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft. In: Zeitschrift für Historische Forschung 19, 1992, H. 1, S. 49–76.
- Dinges 1993.** Martin Dinges: Von der „Lesbarkeit der Welt“. Zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft. In: Saeculum 44, 1993, H. 1: Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft, S. 90–112.
- Doege 1903.** Heinrich Doege: Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Bücherkunde und Philologie. Leipzig 1903, S. 429–444.
- Dohna 2013.** Lothar Graf zu Dohna: Die Dohnas und ihre Häuser. Profil einer europäischen Adelsfamilie, 2 Bde. Göttingen 2013.
- Dopler 2000.** Elke Dopler: Galerie der Schönheit – Hans Makarts Damenporträts. In: Ausst.Kat. Wien 2000, S. 134–138.
- Dreyfus 1905.** Carle Dreyfus: La Collection Saint-Albin–Jubinal–George Duruy. In: Les arts. Revue mensuelle 45, Sept. 1905, o.P.
- Drinkler/Vonderschmitt/Wagner 2002.** Dagmar Drinkler, Friederike Vonderschmitt, Barbara Wagner: Zur Neuaufstellung der Gewänder aus der Lauinger Fürstengruft im Bayerischen Nationalmuseum, München. In: Sabine Martius, Sibylle Ruß (Hrsg.): Historische Textilien. Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung. Nürnberg 2002, S. 163–168.
- Drugulin 1867.** W. Drugulin: Historischer Bilderatlas. Verzeichnis einer Sammlung von Einzelblättern zur Cultur- und Staatengeschichte vom 15. bis in das 19. Jahrhundert. Leipzig 1867.
- Durian-Ress 1991.** Saskia Durian-Ress: Schuhe. Vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1991.
- Eaves 1989.** Ian Eaves: On the Remains of a Jack of Plate excavated from Beeston Castle in Cheshire. In: The Journal of the Arms & Armour Society 13, 1989, H. 1, S. 81–159.
- Ebbing 2008.** Tina Ebbing: Körpermitte. Eine Kulturgeschichte des Bauches seit der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Main 2008.
- Egan/Pritchard 1991.** Geoff Egan, Frances Pritchard: Dress Accessories c. 1150–c. 1450. Medieval Finds from Excavations in London 3. London 1991.
- Eigmüller/Lauterbach 2014.** Michaela Eigmüller, Inge Lauterbach: Nürnberger Fingerhüter. Begleitheft zur Ausstellung „Aus Messing mach ich Fingerhüt ...“ – ein Nürnberger Exportschlager. Ostfildern-Kemnat 2014.
- Eisenbarth 1962.** Liselotte Constanze Eisenbarth: Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft 32). Göttingen, Berlin, Frankfurt am Main 1962.
- Ekkart 1995.** Rudi E.O. Ekkart: Nederlandse portretten uit de 17de eeuw / Dutch Portraits from the Seventeenth Century. Eigen collective / Own Collection Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1995.
- Elsmann 2013.** Stefan Elsmann: Religionsfrieden auf der Sparrenburg? Ein Kachelofen mit Motiven beider Konfessionen. In: Archäologie in Westfalen-Lippe 2013. Hrsg. von LWL-Archäologie für Westfalen, Altertumskommission für Westfalen, S. 148–151.
- Elsmann 2014.** Stefan Elsmann: Die Funde der Ausgrabungen auf der Sparrenburg in Bielefeld. Zeugnisse des Lebens in einer frühneuzeitlichen Befestigung. In: Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 99, 2014, S. 107–164.
- El-Tamgrouti 1929.** Abou-I. Hasan Ali ben Mohammed El-Tamgrouti: Relation d'une ambassade marocaine en Turquie 1589–1591. Übersetzung von Henri de Castres. Paris 1929.
- Engelbrecht 1730.** Martin Engelbrecht: Assemblage nouveau des manoeuvres habilles. Neueröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstler, Handwerker und Professionen. Augsburg um 1730.
- Erbstein 1889.** Albert Erbstein: Beschreibung des königlichen Historischen Museums und der königlichen Gewehr-galerie zu Dresden. Auf Grund archivalischer Forschungen etc. Dresden 1889.
- Essenwein 1870.** August Essenwein: Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg. Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten, sowie die nächsten daraus erwachsenden Aufgaben, an den Verwaltungsausschuß erstattet. Nürnberg 1870.
- Essenwein 1884.** August Essenwein: Zwei Werke des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lenker im germanischen Museum. In: Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum II, 1884–1886, S. 179–182.
- Ewinkel 1995.** Irene Ewinkel: De monstrix. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Tübingen 1995.
- Eye 1853/1.** August von Eye: Das Germanische Museum. Wegweiser durch dasselbe für die Besuchenden. Leipzig 1853, Bd. 1: Literatur und Kunst. Haus am Paniersberge.
- Faksimile Weigel 1969.** „Habituum praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. / Faksimile Weigelsches Trachtenbuch; Darin fast allerley und der fürnehmsten Nationen / die heutigs tags bekannt

- sein / Kleidungen ...“. Faksimile der Erstausgabe von 1577. Unterschneidheim 1969.
- Falke 1858.** Jakob von Falke: Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Leipzig 1858.
- Falke 1880.** Jakob von Falke: Kostümgeschichte der Kulturvölker. 1880.
- Faroqhi 2006.** Suraiya Faroqhi: L'histoire du costume ottoman. Un petit bilan de recherche. In: Marie Viallon (Hrsg.): Paraitre et se vêtir au XVIe siècle. Actes du XIIIe Colloque du Puy-en-Velay. Saint-Étienne 2006.
- Fechner 1981.** Jörg-Ulrich Fechner (Hrsg.): Stammbücher als kulturhistorische Quellen (Wolfenbütteler Forschungen 11). München 1981.
- Fingerhut 1967.** Fingerhut (Erwerbsbericht). In: Anzeiger GNM 1967, S. 194–195.
- Fingerlin 1992.** Ilse Fingerlin: Freiherr Wilhelm von Orscler. Die ungewöhnliche Bestattung in der Durlacher Pfarrkirche (Archäologische Informationen aus Baden-Württemberg 23). Stuttgart 1992.
- Fingerlin 1995.** Ilse Fingerlin: Der Lederabfall. In: Die Latrine des Augustinereremiten-Klosters in Freiburg im Breisgau. Zusammengestellt von Matthias Untermann. Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Materialhefte zur Archäologie in Baden-Württemberg 31). Stuttgart 1995, S. 129–265.
- Fingerlin 2001.** Ilse Fingerlin: Textil- und Lederfunde. In: Alpirsbach. Zur Geschichte von Klosterkirche und Stadt. Hrsg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg 2001 (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 10), S. 715–817.
- Fink 1963.** August Fink: Die Schwarzschen Trachtenbücher. Berlin 1963.
- Fleischmann 2008.** Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, 3 Bde. Augsburg 2008.
- Fletcher 2008.** Jennifer Fletcher: The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display. In: Renaissance Faces. Van Eyck to Titian. Bearb. von Lorne Campbell u.a. Ausst.Kat. National Gallery, London. London 2008, S. 46–65.
- 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 zu Nürnberg. Besprochen aus Anlaß ihrer Neuaufstellung im Jahre 1924. In: Anzeiger GNM 1926, S. 3–65.
- Frodl 2013.** Gerbert Frodl: Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde (Belvedere Werkverzeichnisse 3). Wien 2013.
- Fusenig 2005.** Thomas Fusenig: Rezension von Ilja M. Veldmann: Crispijn de Passe and his progeny (1564–1670). A century of print production. Rotterdam 2001. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, H. 1, S. 144–150.
- García Avilés/Espí Forcén 2009.** Alejandro García Avilés, Carlos Espí Forcén: Splendor Solis. En busca de la piedra filosofal. Valencia 2009.
- Germar 1918.** Herbert Germar: Das Schneiderhandwerk in Leipzig bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts. Weida in Thüringen 1918.
- Ginsburg 1980.** Madeleine Ginsburg: An Introduction to Fashion Illustration. London 1980.
- Glaser 1992.** Silvia Glaser: Original und Kopie. Galvanoplastische Nachbildungen im Gewerbemuseum Nürnberg. In: Schätze Deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg u.a. Nürnberg 1992, S. 76.
- Globe 1985.** Alexander Globe: Peter Stent, London Printseller circa 1642–1665. Being a Catalogue Raisonné of his engraved Prints and Books with an historical and bibliographical introduction. Vancouver 1985.
- GNM Führer 1924/25.** Fritz Traugott Schulz: Führer durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Ausgabe 1924/25. Nürnberg o.J.
- GNM Führer 1994.** Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. München 1994.
- GNM Schätze 1997.** Schätze und Meilensteine deutscher Geschichte aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Nürnberg 1997.
- GNM Wegweiser 1868.** Das germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Wegweiser für die Besucher. Nürnberg 1868.
- GNM Wegweiser 1876.** Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden. Nürnberg 1876.
- GNM Wegweiser 1879.** Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden. Nürnberg 1879.
- GNM Wegweiser 1880.** Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden. Nürnberg 1880.
- GNM Wegweiser 1897.** Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besucher. Nürnberg 1897.
- GNM Wegweiser 1905.** Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Wegweiser für die Besucher. Nürnberg 1905.
- Gordenker 2001.** Emilie E.S. Gordenker: Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture (Pictura Nova 8). Turnhout 2001.
- Götz 1981.** Norbert Götz: Um Neugotik und Nürnberger Stil. Studien zum Problem der künstlerischen Vergangenheitsrezeption im Nürnberg des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Nürnberg 1981.
- Grassi 1585.** Bartolomeo Grassi: Dei veri ritratti degl' habitii... Rom 1585.
- Grebe 2005.** Anja Grebe: Pilgrims and Fashion. The Functions of Pilgrims' garments. In: Sarah Blick, Rita Tekippe (Hrsg.): Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles. Leiden 2005, S. 3–27, Abb. 1–15.
- Greif 1983.** Helmut Greif: Gespräche über Fingerhüte. Eine kulturhistorische Betrachtung. Klagenfurt 1983.
- Grieb 2007.** Manfred H. Grieb (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon: bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. München 2007.
- Grimes 2002.** Kristen Ina Grimes: Dressing the World. Costume Books and Ornamental Cartography in the Age of Exploration. In: Elizabeth Rodini, Elissa B. Weaver (Hrsg.): A Well-Fashioned Image. Clothing and Costume in European Art, 1500–1850. Chicago 2002, S. 12–21.
- Grimm 1854–1961.** Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1961.
- Grimm 1972.** Claus Grimm: Frans Hals. Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtkatalog. Berlin 1972.
- Grimm 1989.** Claus Grimm: Frans Hals. Das Gesamtwerk. Stuttgart, Zürich 1989.
- Gröber 1936.** Karl Gröber: Alte deutsche Zunfterrlichkeit. München 1936.
- Groeneweg 1995.** Irene Groeneweg: Regenten in het zwart: vroom en deftig? In: Nederlands kunsthistorisch Jaarboek, 1995, S. 198–251.
- Groeneweg 1997.** Irene Groeneweg: Hof en stad. Het kostuum ten tijde van Frederik Hendrik en Amalia. In: Vorstelijk Vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia. Bearb. von Marika Keblusek, Jori Zijlmans. Ausst.Kat. Haags Historisch Museum, Den Haag. Zwolle 1997, S. 201–218.
- Groeneweg 2012.** Irene Groeneweg: Men's Fashion circa 1660: Some Historical Facts Concerning the Introduction of the Rhingrave, Innocent and Justaucorps. In: Pietsch/Jolly 2012, S. 83–92.
- Grohn 1980.** Hans Werner Grohn: Ein neuerworbenes Bildnis der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover und die Selbstporträts des Wallerant Vaillant. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 19, 1980, S. 137–154.
- Grohn/Schälicke/Trudzinski 1985.** Hans Werner Grohn, Bernd Schälicke, Meinolf Trudzinski: Von Cranach bis Monet. Zehn Jahre Neuerwerbungen, 1976–1985. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Hannover 1985.
- Grommelt/Mertens 1962.** Carl Grommelt, Christine von Mertens: Das Dohnasche Schloß Schlobitten in Ostpreußen (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe B, 5). Stuttgart 1962.



- Grünn 1978.** Helene Grünn: Wäsche waschen. Volkskunde aus dem Lebensraum der Donau (Niederösterreichische Volkskunde 10). Wien 1978.
- Guarignonius 1612.** Hippolytus Guarignonius: Pestilenz-Guardien für allerley Stands Personen: mit Säuberung der inficierten Häuser, Beth-Leingewandt, Kleider, etc. durch 3 sonders äußerlesneste Pest-Waffen, darunter der wahre philosophische Stein. Ingolstadt 1612.
- Guida 2013.** Silvana Musella Guida: La nascita della maglieria a Napoli in età moderna / The birth of knitwear in Naples in modern times. In: Jacquard – Pagine di cultura tessile 71, April 2013, S. 3–32.
- Gutkowska-Rychlewska 1968.** Maria Gutkowska-Rychlewska: Historia Ubiorów [Die Geschichte des Kostüms]. Breslau, Warschau, Krakau 1968.
- Haase 2002.** Birgit Haase: Kleider und Bilder von Kleidern. Erhaltene Objekte und ihre künstlerische Darstellung im historischen Überblick. In: Waffen- und Kostümkunde 44, 2002, S. 1–19.
- Haedecke 1998.** Hans-Ulrich Haedecke: Die Geschichte der Schere. In: Hans-Ulrich Haedecke u. a. (Hrsg.): Die Geschichte der Schere (Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Industriemuseum, Kleine Reihe 28). Köln 1998, S. 11–126.
- Hahne 1934.** Otto Hahne: Asche von Cramm, ein Kriegsmann der Reformationszeit, und Martin Luther. In: Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins 2. Folge, 6, 1934, S. 5–31.
- Haller von Hallerstein 1978.** Helmut Haller von Hallerstein: Nürnberger Geschlechterbücher. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 65, 1978, S. 212–235.
- Hampe 1927.** Theodor Hampe (Hrsg.): Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und in die Niederlande (1531–32). Berlin, Leipzig 1927.
- Hampel 1962.** Lucie Hampel: Stricken und Wirken bis zum Jahre 1700. In: Maschen. Hrsg. von der Propagandaver einigung der Österreichischen Strick- und Wirkwarenbranche. Wien 1962.
- Harms 1985.** Wolfgang Harms (Hrsg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Bd. 1: Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel. Tübingen 1985.
- Harms 1987.** Wolfgang Harms (Hrsg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Bd. 4: Die Sammlungen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt. Tübingen 1987.
- Harms/Schilling 1997.** Wolfgang Harms, Michael Schilling (Hrsg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Bd. 7: Die Sammlung der Zentralbibliothek Zürich. Kommentierte Ausgabe Teil 2: Die Wickiana II (1570–1588). Tübingen 1997.
- Harms/Schilling 2008.** Wolfgang Harms, Michael Schilling: Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen – Wirkungen – Kontexte. Stuttgart 2008.
- Hart/North 1998.** Avril Hart, Susan North: Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries. London 1998.
- Härter/Stolleis 1995–2010.** Karl Härter, Michael Stolleis (Hrsg.): Repertorium der Polizeyordnungen der Frühen Neuzeit (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 84, 111, 116, 139, 169, 191, 204, 218, 239, 251). Frankfurt am Main 1995–2010.
- Hartmann 1976.** Wolfgang Hartmann: Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 35). München 1976.
- Hayward 2007.** Maria Hayward (Hrsg.): Dress at the Court of King Henry VIII. Leeds 2007.
- Heege/Steppuhn 2002.** Andreas Heege, Peter Steppuhn: Klopffholz, Bügeleisen und Fingerhut. In: Andreas Heege (Hrsg.): Einbeck im Mittelalter. Eine archäologisch-historische Spurensuche (Studien zur Einbecker Geschichte 17). Oldenburg 2002, S. 291–293.
- Heerwagen 1906.** Heinrich Heerwagen: Bilder aus dem Kinderleben in den dreissiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 93–116 (Teiledition).
- Hefner 1852.** Otto Titan von Hefner: Original-Bilder aus der Vorzeit Münchens, 7. Kaiser Max II. Einzug 1566. In: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 13, 1852, S. 36–41.
- Hefner-Alteneck 1840.** Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck: Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern, 3 Bde. Frankfurt am Main, Darmstadt 1840–54.
- Hefner-Alteneck 1890.** Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck: Deutsche Goldschmiede-Werke des sechzehnten Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1890.
- Hefner-Alteneck 1903.** Johann Heinrich von Hefner-Alteneck: Waffen. Ein Beitrag zur historischen Waffenkunde vom Beginn des Mittelalters bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1903.
- Heinemeyer 1967.** Elfriede Heinemeyer: Die Gewänder des Grafen Anton Günther von Oldenburg. In: Waffen- und Kostümkunde 26, 1967, S. 91–104.
- Heinemeyer 1998.** Elfriede Heinemeyer: Ein Kleiderinventar des Grafen Anton Günther von Oldenburg (1583–1667). In: Waffen- und Kostümkunde 40, 1998, S. 39–48.
- Heldt 1560–1580.** Sigmundt Heldt: Abconterfäitung allerlei Ordenspersonen in iren klaidungen vnd dan viler alten klaidungen, so vor Zeiten von Fursten, Furstin vnd Herrn, auch Burger vnd Burgerin, alhie zu Nurnberg vnd vilen andern Orten getragen sinnt worden. Nürnberg 1560–1580.
- Henkel 2008.** Jens Henkel: Das Zeughaus. Vom Waffenlager zur Schausammlung des Fürstentums Schwarzburg-Rudolstadt. In: Jens Henkel (Hrsg.): Die Schwarzburg. Kulturgeschichte eines Schlosses. Gera 2008, S. 311–347.
- Henker 1992.** Michael Henker: Pfliegergerichte unterschieden als erste Instanz alle Prozesse [...]. In: Michael Henker, Evamaria Brockhoff, Hans Geisler (Hrsg.): Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Ausst. Kat. Haus der Bayerischen Geschichte (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 23/92). München 1992, S. 94–95.
- Hentschel 2004.** Roze Hentschel: A Question of Nation: Foreign Clothes on the English Subject. In: Catherin Richardson (Hrsg.): Clothing Culture 1350–1650. Hampshire 2004, S. 49–62.
- Hentschel 2008.** Roze Hentschel: The Culture of Cloth in Early Modern England. Textual Construction of a National Identity. Hampshire/Burlington 2008.
- Hepp 1992.** Frieder Hepp: Religion und Herrschaft in der Kurpfalz um 1600. Aus der Sicht des Heidelberger Kirchenrates Dr. Marcus zum Lamm (1544–1606). Heidelberg 1992.
- Hertel 1894.** Gustav Hertel: Nr. 818: 1461. Juli 3. In: Urkundenbuch der Stadt Magdeburg. Halle 1894, Bd. 2, S. 753–754.
- Hinkel 2002.** Ada Hinkel: Ein ärmelloses Wams um 1585 aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. In: Sabine Martius, Sibylle Ruß (Hrsg.): Historische Textilien. Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung. Nürnberg 2002, S. 153–161.
- Hinkel 2011.** Ada Hinkel: A Sleeveless Doublet circa 1585 from the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (2002). In: Mary M. Brooks, Dinah D. Eastop (Hrsg.): Changing Views of Textile Conservation (Readings in Conservation 4). Los Angeles 2011, S. 442–449.
- Hirschfelder 2008.** Dagmar Hirschfelder: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.
- Hirschfelder 2009.** Dagmar Hirschfelder: Das bürgerliche Kostümporträt im Werk Rembrandts und seiner Nachfolger. In: Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche (Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen). Berlin 2009, S. 49–59.
- Hirschfelder 2010.** Dagmar Hirschfelder: Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Kat. Nürnberg 2010, S. 204–219.
- Hittinger 2008.** Dieter Hittinger: Tuchplomben, Warenzeichen des späten Mittelalters und der Neuzeit aus dem norddeutschen Küstengebiet. Diss. Otto-Friedrich-Universität, Bamberg 2008.
- Hobsbawm/Ranger 1992.** Eric Hobsbawm, Terence Ranger: The Invention of Tradition. Cambridge 1992.
- Hodgen 1971.** Margaret T. Hodgen: Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Century. Philadelphia 1971.
- Hofbauer 2010.** Michael Hofbauer: Cranach – Die Zeichnungen. Berlin 2010.

- Höfinghoff 1933.** Elisabeth Höfinghoff: Die bremschen Textilgewerbe vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der freien Hansestadt Bremen, 1933, H. 9, S. 173.
- Holmes 1980.** Edwin F. Holmes: Fingerhüte. Bern, Stuttgart 1980.
- Hottenroth 1896.** Friedrich Hottenroth: Handbuch der deutschen Tracht. Stuttgart 1896.
- Hottenroth 1999.** Die Kleidung der Deutschen. Gewänder und Zugehöriges von den Germanen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Alle Abbildungen mit den Bildlegenden aus dem „Handbuch der Deutschen Tracht“ (1892–1896). Hannover 1999.
- Howard 2007.** Deborah Howard: Venice and the Mamluks. In: Venice and the Islamic World 828–1797. Ausst.Kat. Metropolitan Museum of Art, New York. New York u.a. 2007, S. 72–89.
- Huntebrinker 2010.** Jan Willem Huntebrinker: „Fromme Knechte“ und „Garteteufel“. Söldner als soziale Gruppe im 16. und 17. Jahrhundert. Konstanz 2010.
- Inventar Erzherzogs Ferdinand 1888.** Inventar Erzherzogs Ferdinand, 30. Mai 1596. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7, 1888, S. CCCVII (fol. 460).
- Ispording 1985.** Eduard Ispording: Wenzel Jamnitzer und sein Werk im Urteil der Nachwelt. In: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700. Bearb. von Klaus Pechstein, Ralf Schürer und Martin Angerer. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. München 1985, S. 191–206.
- Jaacks 1983.** Gisela Jaacks: Hamburger „Mode“ zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges. In: Waffen- und Kostümkunde 25, 1983, S. 2–16.
- Jahresbericht GNM.** Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, Bd. 1–, 1853/54–.
- Jaritz 1993.** Gerhard Jaritz: Kleidung und Prestige-Konkurrenz. Unterschiedliche Identitäten in der städtischen Gesellschaft unter Normierungszwängen. In: Saeculum 44, 1993, S. 8–31.
- Jaritz 2002.** Gerhard Jaritz: ‚Text‘-Vernetzungen im Spätmittelalter. In: Peter Wiesinger (Hrsg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bern 2002, Bd. 5, S. 35–42.
- Jegel 1965.** August Jegel: Alt-Nürnberger Handwerksrecht und seine Beziehungen zu anderen. Nürnberg-Reichelsdorf 1965.
- Jesewitsch 1987.** Rolf Dieter Jesewitsch: Das „Ständebuch“ des Jost Amman (1568). Zur ständepolitischen Ikonographie der Reichsstadt Nürnberg in der deutschen Druckgraphik des XVI. Jahrhunderts. Münster 1987.
- Johansen 2000.** Katia Johansen: How to Read Historic Textiles. In: Mary M. Brooks (Hrsg.): Textiles Revealed. Object lessons in historic textile and costume research. London 2000, S. 53–65.
- Johansen 2002.** Katia Johansen: „Polish“ garments. In: Ausst.Kat. Stockholm 2002, S. 329–331.
- Johnson 2011.** Caroline Johnson: The Queen’s Servants: Gentlewomen’s dress at the accession of Henry VIII. A Tudor Tailor Case Study. Lightwater 2011.
- Jones/Stallybrass 2000.** Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass: Renaissance Clothing and the Materials of Memory. Cambridge 2000.
- Jooss 2009.** Birgit Jooss: Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers. In: Künstlerfürsten. Liebermann, Lenbach, Stuck. Berlin 2009, S. 57–66.
- Jopek 2008.** Norbert Jopek: Von „einem Juden aus Fürth“ zur „Antiquitätensammlung des verdienstvollen Herrn Pickert“. Die Kunsthandlerrfamilie Pickert und die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. In: Anzeiger GNM 2008, S. 93–105.
- Josephi 1910.** Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums 1). Nürnberg 1910.
- Kammel: Kachelofen 2014.** Frank Matthias Kammel: Bilder am Kachelofen. Ofenkacheln zwischen Dekor, Bekenntnis und Repräsentation. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, 2014, 2, S. 2–6.
- Kammel: Stifter 2014.** Frank Matthias Kammel: Stifter und Schenkungen. Das Germanische Nationalmuseum als „Eigentum der deutschen Nation“. In: Kat. Nürnberg, 2014, S. 169–197.
- Kamp 2006.** Michael Kamp: Das Bayerische Nationalmuseum unter Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck 1868–1885. In: Renate Eikermann, Ingolf Bauer (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum. 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen. München 2006, S. 84–94.
- Kampmann u.a. 2011.** Christoph Kampmann u.a.: Neue Modelle im Alten Europa. Traditionsbruch und Innovation als Herausforderung in der Frühen Neuzeit. Köln 2011.
- Kaschuba 1999.** Wolfgang Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999.
- Kat. Karlsruhe 1991.** Die Karlsruher Türkenbeute. Die „Türkische Kammer“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden. Die „Türkischen Curiositäten“ des Markgrafen von Baden-Durlach. Bearb. von Ernst Petrasch u.a. Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. München 1991.
- Kat. Köln 1986.** Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung. Bearb. von Christian Heße, Martina Schlägenhauser. Köln, Mailand 1986.
- Kat. Köln 2006.** Kölnischer Bildersaal. Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds. Bearb. von Rita Wagner. Hrsg. von Werner Schäfke. Köln 2006.
- Kat. Lipperheide 1901–1905.** Katalog der Freiherrlich von Lipperheide’schen Kostümbibliothek. Berlin 1901–1905.
- Kat. Lipperheide 1965.** Eva Nienholdt: Katalog der Lipperheideischen Kostümbibliothek. Berlin 1965.
- Kat. München 2002.** Textile Schätze aus Renaissance und Barock. Bearb. von Birgit Borkopp-Restle. Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München. München 2002.
- Kat. Nürnberg 1968.** Fritz Zink: Die deutschen Handzeichnungen. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1968, Bd. 1: Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.
- Kat. Nürnberg 2010.** Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 3). Hrsg. von Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder. Nürnberg 2010.
- Kat. Nürnberg 2014.** Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 4). Hrsg. von Jutta Zander-Seidel, Anja Kregeloh. Nürnberg 2014.
- Kat. Wesel 2002.** Bartholomäus Bruyn. Die Sammlung im Städtischen Museum Wesel (Bestandskataloge des Städtischen Museums Wesel 4). Bearb. von Annekatrein Löw. Wesel 2002.
- Kemperdick 2006.** Stephan Kemperdick: Die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden. In: Das frühe Porträt aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel. Bearb. von Stephan Kemperdick. Ausst.Kat. Kunstmuseum Basel, Liechtenstein Museum, Wien. München 2006, S. 18–37.
- Kettering 1983.** Alison McNeil Kettering: The Dutch Arcadia Pastoral. Art and its Audience in the Golden Age. Montclair 1983.
- Kienzler 2015.** Corinna Kienzler: Italienisch oder Osmanisch? Gewebetchnische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu den Kronstädter Samten. In: Evelin Wetter (Hrsg.): Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen. Riggisberg 2015.
- Kinderen-Besier 1950.** J. H. der Kinderen-Besier: Spelevaart der Mode. De Kleedij onzer Voorouder in de zeventiende Eeuw. Amsterdam 1950.
- Kleiderordnung 1657.** Verneuerte Kleiderordnung und Verbott der Hoffart. Nürnberg 1657.
- Klinzmann 1997.** Carola Klinzmann: Horn, Schildpatt und Fischbein. Möglichkeiten der Identifizierung und Konservierung. Unveröff. Diplomarbeit Fachhochschule Köln 1997.
- Klose 1989.** Wolfgang Klose (Hrsg.): Stammbücher des 16. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Forschungen 42). Wiesbaden 1989.
- Kluge 1963.** Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch. 19. Aufl. Berlin 1963.

- Kobler 2003.** Friedrich Kobler: Flitter (Flinder). In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 9, 2003, Sp. 1269 – 1274.
- Köhler 1871.** Karl Köhler: Die Trachten der Völker in Bild und Schnitt. Dresden 1871 – 73.
- König 1985.** René König: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess. München, Wien 1985.
- Königer 1977.** Ernst Königer: Zur Wiedereröffnung der Waffen- und Jagdsammlung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. In: Waffen- und Kostümkunde 19, 1977, S. 25 – 44.
- Kranz 2004.** Annette Kranz: Christoph Amberger – Bildmaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts. Regensburg 2004.
- Kregeloh 2014.** Anja Kregeloh: Das Bilderrepertorium und die Sammlungen „in Mappen“. In: Kat. Nürnberg 2014, S. 112 – 123.
- Krick 2000.** Jessa Krick: Charles Frederick Worth (1825 – 1895) and The House of Worth. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York 2000. URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd\\_wrth.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm) (Oktober 2004) [28.05.2015].
- Kriegk 1862.** Georg Ludwig Kriegk: Frankfurter Bürgerzwiste und Zustände im Mittelalter. Frankfurt am Main 1862.
- Krumholtz 1965.** Robert Krumholtz: Die Gewerbe der Stadt Münster bis zum Jahre 1661 (Publicationen aus den k. preußischen Staatsarchiven 70). Nachdruck der 1. Aufl. 1898 Osnabrück 1965.
- Krönitz 1773 – 1858.** Johann Georg Krönitz: Oekonomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft in alphabetischer Ordnung. Berlin 1773 – 1858.
- Kruse 2007.** Britta-Juliane Kruse: Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Berlin 2007.
- Kruse u.a. 1988.** Anette Kruse u.a.: Fru Kirsten Born. To kongeborns begravelse i Roskilde Domkirke (mit englischem Summary). Forfatterne 1988.
- Kügler 1998.** Martin Kügler: Totenbildnisse der Familie Viatis-Peller. In: Ausst.Kat. Nürnberg 1998, S. 180 – 183.
- Kuhl 2008.** Isabel Kuhl: Cesare Vecellios Habiti antichi moderni: Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts. Diss. Universität Köln 2008, URL: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2878/> [9.9.2015].
- Kurtulus 2008.** Turba Kurtulus: Höfische Kopfbedeckungen der Osmanen. In: Deniz Erduman-Calis (Hrsg.): Tulpen, Kaftane und Levni. Höfische Mode und Kostümalben aus dem Topkapi Palast Istanbul. Ausst.Kat. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. München 2008, S. 192 – 203.
- Kurzel-Runtscheiner 1993.** Monica Kurzel-Runtscheiner: Glanzvolles Elend. Die Inventare der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558 – 1597). Wien, Köln, Weimar 1993.
- Kusche 1991.** Maria Kusche: „Der christliche Ritter und seine Dame“ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Mor und der spanischen Hofmalerschule des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Pantheon 49, 1991, S. 4 – 35.
- Landi 1992.** Sheila Landi: The textile conservator's manual. 2. Aufl. Oxford u.a. 1992.
- Langer 1992.** Brigitte Langer: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992.
- Langewiesche 2008.** Dieter Langewiesche: Reich, Nation, Föderation. Deutschland und Europa. München 2008.
- Lata 2010.** Sabine Lata: Von der Macht der Frauen und der List der Weiber. In: Kat. Nürnberg 2010, S. 88 – 98.
- Lauffenburger 1993.** Julie A. Lauffenburger: Baleen in Museum Collections: its Sources, Uses, and Identification. In: Journal of the American Institute for Conservation 32, 1993, 3, S. 213 – 230.
- Leger/Graimberg 1843.** Thomas Alfried Leger, Karl von Graimberg (Hrsg.): Des Professors Dr. Thomas Alfried Leger Zweiter Nachtrag zu dem Erklärenden Verzeichnisse der Denkmäler in der Graimbergischen Alterthümer-Sammlung des Heidelberger Schlosses. Heidelberg 1843.
- Lehner 1984.** Julia Lehner: Die Mode im alten Nürnberg. Modische Entwicklung und sozialer Wandel in Nürnberg, aufgezeigt an den Nürnberger Kleiderordnungen (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 36). Nürnberg 1984.
- Lenger/Lutum-Lenger 1990.** Friedrich Lenger, Paula Lutum-Lenger: Schneider und Schneiderinnen. In: Reinhold Reith (Hrsg.): Lexikon des alten Handwerks vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. München 1990, S. 207 – 214.
- Lever 1992.** Maurice Lever: Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren. Frankfurt am Main 1992.
- Levi Pisetzky 1966.** Rosita Levi Pisetzky: Storia del costume in Italia. Bd. 3: Il Cinquecento. Mailand 1966.
- Liermann 2009.** Elke Liermann: Mit Mantel und Degen. Studentisches Fechten im frühneuzeitlichen Freiburg/Br. In: Barbara Krug-Richter, Ruth E. Mohrmann (Hrsg.): Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturhistorische Perspektiven auf die Hochschulen in Europa. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 31 – 51.
- Löcher 1985.** Kurt Löcher: Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland. In: Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt. Bearb. von Isolde Lübbecke, Bruno Bushart. Ausst.Kat. Altes Rathaus, Schweinfurt. Schweinfurt 1985, S. 31 – 56.
- Löcher 1995.** Kurt Löcher: Hans Schöpfer der Ältere. Ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts (Ars Bavarica 73/74). München 1995.
- Löcher 1997.** Kurt Löcher: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Bestandskatalog). Ostfildern-Ruit 1997.
- Löcher 2002.** Kurt Löcher: Hans Mielich (1516 – 1573). Bildnismaler in München (Kunstwissenschaftliche Studien 100). München 2002.
- Löcher: Bruyn 2005.** Kurt Löcher: Von Bartholomäus Bruyn zu Jakob Seisenegger. Neue Ansätze in der deutschen Bildnismalerei ab 1525. In: Bodo Brinkmann, Wolfgang Schmid (Hrsg.): Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Johann David Passavant-Colloquium, Städtisches Kunstinstitut, 22. – 23. November 2003. Turnhout 2005.
- Löcher: Karl V. 2005.** Kurt Löcher: Jakob Seisenegggers Bildnisse Kaiser Karls V. in ganzer Figur. In: Sylvia Ferino-Pagden, Andreas Beyer (Hrsg.): Tizian versus Seisenegger. Das Portrait Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit. Turnhout 2005, S. 69 – 76.
- Loesch 1907.** Heinrich von Loesch: Nr. 618: 1441 Jan. 6. In: Die Kölner Zunfturkunden nebst anderen Kölner Gewerbeurkunden bis zum Jahre 1500 (Publicationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XXII). Bonn 1907, Bd. 2, S. 391.
- Löffler 1977.** Peter Löffler: Inventare. Historische Entwicklung und rechtliche Grundlagen. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 23, 1977, H. 1 – 4, S. 120 – 131.
- Löhr 1978.** Alfred Löhr: Zwei Bremer Frauen-trachten um 1658. In: Bremisches Jahrbuch 56, 1978, S. 11 – 14.
- Loose 1877.** Wilhelm Loose (Hrsg.): Anton Tuchers Haushaltsbuch (1507 bis 1517) (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 134). Tübingen 1877.
- Loose 1881.** Wilhelm Loose: Des Hieronymus Kreß Kriegstagebuch von 1571 bis 1576. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 3, 1881, S. 37 – 72.
- Lorenz-Schmidt 1998.** Sabine Lorenz-Schmidt: Vom Wert und Wandel weiblicher Arbeit. Geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in der Landwirtschaft in Bildern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Stuttgart 1998.
- Loschek 1987.** Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1987.
- Löw 1999.** Annekatrein Löw: Altarstiftungen und Bildnisaufträge des Bürgermeisters Goddert Hittorp (1485/90 – 1573). In: Werner Schäfke (Hrsg.): Coellen eyn Croyn. Renaissance und Barock in Köln (Der Riss im Himmel 1). Köln 1999, 9 – 78.
- Luijten 1996.** Ger Luijten: Frills and Furbelows: Satires on Fashion and pride around 1600. In: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 24, 1996, S. 140 – 159.



- Lüttenberg/Priever 2003.** Thomas Lüttenberg, Andreas Priever: „... Hergegen macht das Kleydt oft einen Mann und Helden.“ Deutsche Alamode-Flugblätter des 17. Jahrhunderts im europäischen Kontext. In: *Ausst.Kat. Berlin* 2003, S. 53–68.
- Lutterbeck 2013.** Maike Carolin Lutterbeck: Ein textiler archäologischer Fund des 17. Jahrhunderts aus Bremen. Bestandserfassung, Konservierung und Rekonstruktion. Unveröff. Bachelorarbeit Fachhochschule Köln 2013.
- Mahlke 2003.** Kirsten Mahlke: Indianer und Narren. Zur karnevalesken Rezeption von Jean de Lérys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. In: Renate Schlesier, Ulrike Zellmann (Hrsg.): *Reisen über Grenzen. Kontakt und Konfrontation, Maskerade und Mimikry*. Münster 2003, S. 101–119.
- Mahn 1927.** Hannshubert Mahn: Lorenz und Georg Strauch. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 8). Reutlingen 1927.
- Maik 2013.** Jerzy Maik: Gewebe aus einem wohlhabenden Elbinger Haus (17.–18. Jahrhundert). In: Johanna Banck-Burgess, Carla Nübold (Hrsg.): *NESAT XI, The North European Symposium for Archaeological Textiles XI*, 10–13 May 2011 in Esslingen am Neckar. Rahden in Westfalen 2013, S. 227–233.
- Markowsky 1976.** Barbara Markowsky: Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1976.
- Marly 1978.** Diana de Marly: *Undress in the Œuvre of Peter Lely*. In: *Burlington Magazine* 120, 1978, H. 2, S. 749–750.
- Marly 1980.** Diana de Marly: *Dress in Baroque Portraiture: The Flight from Fashion*. In: *Antiquaries Journal* 60, 1980, S. 268–284.
- Marly 1991.** Diana de Marly: *Worth. Father of Haute Couture*. New York 1991.
- Marly 1995.** Diana de Marly: *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture*. In: *Burlington Magazine* 117, 1995, H. 2, S. 443–451.
- Masner 1924.** Karl Masner: *Gestrickte Teppiche des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer* 8, 1924, S. 124, 136, 142.
- May 2005.** Ilona May: *Luxusstoffe und andere Gewebe. Die Bindungen der ungemusterten Samte im Domschatz*. In: Helmut Reihlen (Hrsg.): *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*. Regensburg, Riggisberg 2005, S. 58–59.
- Mayerhofer-Llanes 2006.** Andrea Mayerhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwirken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 84). München 2006.
- McConnel 1995.** Bridget McConnel: *Fingerhüte. Ratgeber für Liebhaber und Sammler*. Erlangen 1995.
- McGregor 1966.** Jack R. McGregor: *European works of art in the M. H. de Young Memorial Museum*. Berkeley, CA 1966.
- McKenzie Satterfield 2007.** Andrea McKenzie Satterfield: *The assimilation of the marvelous other. Reading Christoph Weiditz's Trachtenbuch (1529) as an ethnographic document*. [Tampala, FL] 2007.
- Mentges 2004.** Gabriele Mentges: *Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für Waffen- und Kostümkunde* 46, 2004, S. 19–36.
- Mentges 2007.** Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps. In: *Apparence(s)* 1, 2007, URL: <http://apparences.revues.org/104> [22.09.2015].
- Mentges 2013.** Gabriele Mentges: *Drawing Borders: Perceptions of the Cultural Other in Renaissance Costume Books*. In: Gabriele Mentges, Gertrud Lehnert (Hrsg.): *Fusionfashion. Culture beyond Orientalism and Occidentalism*. Bern, New York u.a. 2013, S. 27–47.
- Metken 1978.** Sigrid Metken: *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*. München 1978.
- Meyer-Heisig/Grote o.J.** Erich Meyer-Heisig, Ludwig Grote: *Hundertjahrfeier des Germanischen Nationalmuseums am 9. und 10. August 1952*. Nürnberg o.J.
- Meyers 1874–1884.** Meyers Konversations-Lexikon. 3. Aufl. Leipzig 1874–1884.
- Meyers 1885–1892.** Meyers Konversations-Lexikon. 4. Aufl. Leipzig, Wien 1885–1892.
- Michels 2011.** Susanne Michels: *Ein Männerwams des frühen 17. Jahrhunderts. aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Unveröff. Diplomarbeit Fachhochschule Köln 2011.
- Mills 2002.** Kenneth Mills: *Colonial Latin America: a documentary history*. Wilmington 2002.
- Monnas 2012.** Lisa Monnas: *Renaissance Velvets*. London 2012.
- Moormann 1980.** Ruth-E. Moormann: *Archivalische Quellen zur Sachkultur*. In: Günter Wiegelmann (Hrsg.): *Geschichte der Alltagskultur (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 21)*. Münster 1980, S. 69–86.
- Mortier 1984.** Bianca M. du Mortier: *De handschoen in de huwelijksymboliek van de zeventiende eeuw*. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 32, 1984, S. 189–201.
- Mortier 1986.** Bianca M. du Mortier: *Het kledingsbeeld op Amsterdamse portretten in de 16de eeuw*. In: *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*. *Ausst.Kat. Amsterdams Historisch Museum*. Amsterdam 1986, S. 40–60.
- Mortier 2012.** Bianca M. du Mortier: *Features of Fashion in the Netherlands in the Seventeenth Century*. In: *Pietsch/Jolly* 2012, S. 17–39.
- Müller 2006.** Heidi A. Müller: *Ein Idealhaushalt im Miniaturformat. Die Nürnberger Puppenhäuser des 17. Jahrhunderts (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 9)*. Nürnberg 2006.
- Mummenhoff 1902.** Ernst Mummenhoff: *Der „Kleine Saal“ oder „Prunksaal“ des Rathauses zu Nürnberg*. In: *Das Bayerland* 13, 1902, S. 387–391.
- Mundt 2009.** Barbara Mundt: *Der Pommersche Kunstschrank des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*. München 2009.
- Münkler 2000.** Marina Münkler: *Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*. Berlin 2000.
- Musculus 1555.** Andreas Musculus: *Vom Hosen Teuffel*. Frankfurt an der Oder 1555.
- Neuhaus 1921.** August Neuhaus: *Neuerwerbungen für die Waffensammlung*. In: *Anzeiger GNM* 1921, H. 1–4, S. 25–29.
- Neuhaus 1935.** August Neuhaus: *Das Federbrett des Christoph Kress von Kressenstein. Eine Neuerwerbung des Germanischen Nationalmuseums*. In: *Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde*. N.F. 5, 1935, S. 34–38.
- Nevinson 1952.** John L. Nevinson: *L'origine de la gravure de modes*. In: *Actes du 1er Congrès International d'histoire du costume*. Centro Internazionale delle Arti e del Costume. Venedig 1952, S. 202–220.
- New Hollstein German 2009.** *The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, Bd. 2. Rotterdam 2009.
- Niekamp/Woś Jucker 2008.** Bettina Niekamp, Agnieszka Woś Jucker (Hrsg.): *Das Prunkkleid des Kurfürsten Moritz von Sachsen (1521–1553) in der Dresdner Rüstkammer. Dokumentation – Restaurierung – Konservierung*. Mit Beiträgen von Jutta Charlotte von Bloh, Anna Jolly (Riggisberger Berichte 16). Riggisberg 2008.
- Nienholdt 1961.** Eva Nienholdt: *Kostümkunde. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde 15)*. Braunschweig 1961.
- North/Tiramani 2011.** Susan North, Jenny Tiramani (Hrsg.): *Seventeenth-Century Women's Dress Patterns*, Bd. 1. London 2011.
- North/Tiramani 2012.** Susan North, Jenny Tiramani (Hrsg.): *Seventeenth-Century Women's Dress Patterns*, Bd. 2. London 2012.
- Nuding 2014.** Matthias Nuding: *Vom Zettelkatalog zum Museum. Das Generalrepertorium*. In: *Kat. Nürnberg* 2014, S. 99–111.
- Organismus 1856/2.** *Kunst- und Alterthums-Sammlungen: mit Holzschnitten (Denkschriften des Germanischen Nationalmuseums 1)*. Nürnberg 1856, Bd. 1: *Das Germanische*

- Nationalmuseum. Organismus und Sammlungen. Zweite Abtheilung: Kunst- und Alterthums-Sammlungen.
- Orsi Landini 2005.** Roberta Orsi Landini: I singoli capi di abbigliamento / The Individual Garments. In: Orsi Landini/Niccoli 2005, S. 77–169.
- Orsi Landini/Niccoli 2005.** Roberta Orsi Landini, Bruna Niccoli (Hrsg.): *Moda a Firenze 1540–1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza.* Florenz 2005.
- Osiander 1586.** Lucas Osiander: Ein Predig von hoffertiger ungestalter Kleidung der Weibs und Manns Personen. Tübingen 1586.
- Ossbahr 1895.** C.A. Ossbahr: Das fürstliche Zeughaus in Schwarzburg. Rudolstadt 1895.
- Osterhammel/Petterson 2003.** Jürgen Osterhammel, Niels P. Petterson: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen.* München 2003.
- Ozment 1989.** Steven Ozment: Magdalena & Baltasar. Briefwechsel der Eheleute Paumgartner aus der Lebenswelt des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1989.
- Paresys 2006.** Isabelle Paresys: Images de l'autre vêtu à la Renaissance. In: *Journal de la Renaissance IV*, 2006, S. 25–48.
- Paresys 2008.** Isabelle Paresys: Apparences vestimentaires et cartographies de l'espace en Europe occidentale aux XVIème et XVIIème siècles. In: Isabelle Paresys (Hrsg.): *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours.* Villeneuve d'Ascq 2008, S. 253–270.
- Paresys/Coquery 2011.** Isabelle Paresys, Natacha Coquery: *Se Vêtir à la Cour en Europe (1400–1815). Une Introduction.* In: Isabelle Paresys, Natacha Coquery (Hrsg.): *Se vêtir à la cour en Europe 1400–1815.* Lille 2011, S. 5–24.
- Paulicelli 2008.** Eugenia Paulicelli: Mapping the world. The political geography of dress in Cesare Vecellios Costume Book. In: *The Italianist. Journal of the Departments of Italian Studies, University of Reading u.a.* 28, 2008, H. 1, S. 24–53.
- Pellegrin 1984.** Nicole Pellegrin: Ordre et désordres des images. Les représentations et les classifications des costumes régionaux d'Ancien Régime. In: *L'Ethnographie*, 1984, S. 387–400.
- Pellegrin 1987.** Nicole Pellegrin: Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des indiens et la diversité du monde au XVIème siècle. In: Jean Céard, Jean-Claude Margolin (Hrsg.): *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 30 juin–13 juillet 1983.* Paris 1987, S. 509–546.
- Peltzer 1926.** Rudolf Arthur Peltzer: *Nicolas Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse.* In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F.* 3, 1926, S. 187–231.
- Peters/Michels 2015.** Laura Peters, Susanne Michels: Schritt für Schritt zur optimalen Sicherung. Die Restaurierung eines Männerwamses aus dem frühen 17. Jahrhundert. In: Einsichten. Beiträge zur Konservierung, Restaurierung, Kunsttechnologie. Festschrift für Prof. Dr. Elisabeth Jaegers anlässlich der Emeritierung 2015. Köln 2015, S. 151–160.
- Petraschek-Heim 1972.** Ingeborg Petraschek-Heim: *Das Schnittbuch aus Bregenz 1660.* In: *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1972*, S. 77–134.
- Piechatschek 2008.** Nadine Piechatschek: Die Posamentenknöpfe des 17. Jahrhunderts. In: *Pietsch/Stolleis 2008*, S. 373–378.
- Pietsch 2004.** Johannes Pietsch: Technologische Bekleidungsforschung. Überlegungen zur Methodik. In: *Waffen- und Kostümkunde* 46, 2004, S. 93–110.
- Pietsch 2008.** Johannes Pietsch: Das Schneiderhandwerk im 17. Jahrhundert. In: *Pietsch/Stolleis 2008*, S. 59–125.
- Pietsch/Jolly 2012.** Johannes Pietsch, Anna Jolly (Hrsg.): *Netherlandish Fashion in the Seventeenth Century (Riggisberger Berichte 19).* Riggisberg 2012.
- Pietsch/Stolleis 2008.** Johannes Pietsch, Karen Stolleis: *Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts. Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Mit einem Beitrag von Nadine Piechatschek (Riggisberger Berichte 15).* Riggisberg 2008.
- Pigler 1957.** Andor Pigler: Portraying the Death. Painting – Graphic Art. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae.* Budapest 1957, Bd. 4, S. 1–75.
- Pohl 1992.** Horst Pohl: Willibald Imhoff. Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 24). Hrsg. vom Stadtarchiv Nürnberg. Nürnberg 1992.
- Policeyordnung 1583.** Eins Erbern Raths der Statt Nürnberg verneute Policeyordnung und verpot der Hoffart und was einem jeden seinem Stand nach von Klaidung und andern zu tragen gebürt und zugelassen ist. Nürnberg 1583.
- Pörtner 1982.** Rudolf Pörtner (Hrsg.): *Das Schatzhaus der deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen.* Düsseldorf, Wien 1982.
- Prechtl 1893.** Johann Baptist Prechtl: Beiträge zur Geschichte Kranzbergs. In: *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising III*, 1893, S. 1–48.
- Ranner 1821.** Gottfried Christoph Ranner: *Kurzgefaßte Beschreibung der Nürnbergschen Stadtbibliothek.* Nürnberg 1821.
- Rapp 1987.** Anna Rapp: Fingerhut. In: *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte.* München 1987, S. 1195–1206.
- Raupp 1984.** Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte 25). Hildesheim, Zürich, New York 1984.
- Reformationsmandat 1529.** *Reformationsmandat 1529.* In: *Emidio Campi, Philipp Wälchli* (Hrsg.): *Basler Kirchenordnungen 1528–1675.* Zürich 2012, S. 13–42.
- Reich 2005.** Anne-Kathrin Reich: *Kleidung als Spiegelbild sozialer Differenzierung. Städtische Kleiderordnungen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert am Beispiel der Altstadt Hannover (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 125).* Hannover 2005.
- Reisenleitner 2010.** Markus Reisenleitner: *Einleitung: Die Sieben Todsünden in der Frühen Neuzeit.* In: *Frühneuzeit-Info* 21, 2010, S. 5–7.
- Reitzenstein 1971.** Alexander von Reitzenstein: *Antoni Peffenhauser.* In: *Waffen und Kostümkunde* 13, 1971, S. 111–121.
- Ribeiro 2005.** Aileen Ribeiro: *Fashion and Fiction. Dress in Art and Literature in Stuart England.* O.O. 2005.
- Ringgaard 2007.** Maj Ringgaard: *A purple, knitted silk among brown rags: Excavated textiles from an 18th century rubbish dump in Copenhagen.* In: *Katia Johansen (Hrsg.): Costume: Design and Decoration. ICOM's Costume Committee. Proceedings from the 58th annual Conference 9–13th October, 2006, Copenhagen, Denmark and Lund, Sweden.* Gylling 2007, S. 93–96.
- Risch-Stolz 1999.** Marianne Risch-Stolz: *Der niederländische Kunsthandel im 17. Jahrhundert. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, bis 25. Juli.* In: *Weltkunst* 69, 1999, H. 6, S. 1140.
- Ritgen 1960.** Lore Ritgen: *Die Gewänder aus der Gruft der Landgrafen von Hessen-Kassel.* In: *Waffen- und Kostümkunde* 18, 1960, S. 61–70.
- Rodenbeck 2001.** John Rodenbeck: *Dressing Native.* In: *Paul und Janet Starkey (Hrsg.): Unfolding the Orient. Travellers in Egypt and the Near East.* Reading 2001, S. 65–100.
- Rogers 1986.** Gay Ann Rogers: *Nadel – Faden – Fingerhut. Eine illustrierte Geschichte des Nähzubehörs.* Bern, Stuttgart 1986.
- Rohde 1925.** Alfred Rohde: *Vom Fingerhut und seiner Vergangenheit.* In: *Die Uhrmacherskunst* 50, 1925, S. 19–21.
- Rosenbaum 2007.** Sandra L. Rosenbaum: *Seventeenth Century Miniature Portraits with Costume Overlays: Questions and some Answers – Research to Date.* In: *Katia Johansen (Hrsg.): Costume: Design and Decoration. ICOM's Costume Committee. Proceedings from the 58th annual Conference 9–13th October, 2006, Copenhagen, Denmark and Lund, Sweden.* Gylling 2007, S. 52–57.
- Rosenthal/Jones 2008.** Margaret F. Rosenthal, Ann Rosalind Jones (Hrsg.): *The Clothing of the Renaissance World.* New York 2008.
- Roth u.a. 2005.** Michael Roth u.a.: *Splendor Solis. Handschrift 78 D3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Gütersloh, München 2005.*
- Rublack 2010.** Ulinka Rublack: *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe.* New York 2010.

- Ruepprecht 1981.** Hans-Ulrich Freiherr von Ruepprecht: Die Herren von Dettighofen (Tetikoven), zugleich ein Beitrag zur Ahnentafel Decker-Hauff. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 40, 1981, S. 284 – 296.
- Rupprich 1956.** Hans Rupprich (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass. Berlin 1956, Bd. 1.
- Rutt 1987.** Richard Rutt: A History of Hand Knitting. London 1987.
- Schepers 2012.** Bert Schepers: Monkey Madness in the Seventeenth-Century Antwerp. In: The Rubenianum Quarterly, 2012, H. 4, S. 3 – 4.
- Schiedlausky 1978.** Günther Schiedlausky: Die Zeit des Wiederaufbaues nach dem Kriege. Das Museum unter der Leitung von Ernst Günter Troche und Ludwig Grote. In: Deneke/Kahsnitz 1978, S. 263 – 312.
- Schilling 1990.** Michael Schilling: Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700. Tübingen 1990.
- Schindler 2010.** Thomas Schindler: Mehr als ein Kerngehäuse. Die Lade der Nürnberger Flitterschläger, Messingschaber und Rechenpfennigmacher. In: Anzeiger GNM 2010, S. 199 – 210.
- Schlicht 2010.** Udo Schlicht: Textilbleichen in Deutschland. Die Industrialisierung einer unterschätzten Branche (Studien zur Regionalgeschichte 22). Bielefeld 2010.
- Schlichtegroll 1802.** Franz von Schlichtegroll: Gallerie altdeutscher Trachten, Gebräuche und Geräthschaften nach zuverlässigen Abbildungen aus den vorigen Jahrhunderten. Leipzig 1802.
- Schmid 1914.** Wolfgang Maria Schmid: Gewänder aus der Wittelsbachischen Fürstengruft zu Lauingen. In: Das Bayerland 25, 05.02.1914, H. 31, S. 603 – 607.
- Schnabel 2003.** Werner Wilhelm Schnabel: Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2003.
- Schnackenburg 1996.** Bernhard Schnackenburg: Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen Kassel. Gesamtkatalog, 2 Bde. Mainz 1996.
- Schnitzler 1999.** Bernadette Schnitzler: Robert Forrer (1866 – 1947) archéologue, écrivain et antiquaire (Recherches et documents 65). Straßburg 1999.
- Schuckelt 2002.** Holger Schuckelt: Der Augsburger Plattner Anton Peffenhauser. Kunstwerk des Monats in der Dresdener Rüstkammer. In: Dresdener Kunstblätter 46, 2002, H. 3, S. 108 – 113.
- Schürer 2007.** Ralf Schürer: Nürnbergs Goldschmiede und ihre Auftraggeber. In: Nürnberger Goldschmiedekunst 1541 – 1868. Bd. 2: Goldglanz und Silberstrahl. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. von Karin Tebbe, Ralf Schürer u.a. Nürnberg 2007, S. 70 – 119.
- Schwarz 1996.** Klaus Schwarz: Die Pest in Bremen. Epidemien und freier Handel in einer deutschen Hafenstadt 1350 – 1713. Bremen 1996.
- Schwarz 2013.** Hans Rudolf Meier, Andrew Schwarz (Hrsg.): Die Grabfunde des 12. bis 19. Jahrhunderts aus dem Basler Münster. Repräsentation im Tod und kultureller Wandel im Spiegel der materiellen Kultur (Materialhefte zur Archäologie in Basel 23). 2013.
- Schwenk 2006.** Britta Schwenk: Gestrickt aus Gold und Seide: Konservierung und Restaurierung einer gestrickten Jacke vom Anfang des 17. Jahrhunderts aus dem MAK, Wien. Unveröff. Diplomarbeit Universität für Angewandte Kunst Wien 2006.
- Selheim 2005.** Claudia Selheim: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum (Bestandskatalog). Nürnberg 2005.
- Selzer 2010.** Stephan Selzer: Adel auf dem Laufsteg. Das Hofgewand um 1500 gezeigt am Beispiel des landgräflich-hessischen Hofes. In: Rainer C. Schwings, Regula Schorta (Hrsg.): Fashion and Clothing in Late Medieval Europe/ Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters. Riggisberg, Basel 2010, S. 115 – 129.
- Serapeum 1868.** Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Litteratur 29, 1868, S. 255 – 256.
- Sichart 1926.** Emma von Sichart: Praktische Kostümkunde in 600 Bildern und Schnitten. Nach Carl Köhler. München 1926.
- Simon 1937.** Hertha Simon: Ein Jagdhut des 16. Jahrhunderts. In: Waffen- und Kostümkunde 6, 1937, S. 39 – 40.
- Simon-Muscheid 2004.** Katharina Simon-Muscheid: Die Dinge im Schnittpunkt sozialer Beziehungsnetze. Reden und Objekte im Alltag (Oberrhein, 14. bis 16. Jahrhundert) (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 193). Göttingen 2004.
- Simon-Muscheid 2010.** Katharina Simon-Muscheid: Standesgemäße Kleidung. Repräsentation und Abgrenzung durch Kleiderordnungen (12. – 16. Jahrhundert). In: André Holenstein u.a. (Hrsg.): Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Herbstsemester 2007. Bern, Stuttgart, Wien 2010, S. 91 – 115.
- Slive 1970.** Seymour Slive: Frans Hals (National Gallery of Art. Kress Foundation Studies in the History of European Art 4). London 1970, Bd. 3.
- Smith 2002.** Jeffrey Chipps Smith: The Changing American Perceptions of Nuremberg and its Artistic Heritage (Der amerikanische Blick auf Nürnberg und sein künstlerisches Erbe). In: Quasi Centrum Europae: Europa kauft in Nürnberg 1400 – 1800. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2002, S. 17 – 43.
- Spangenberg 1594.** Cyriacus Spangenberg: Von Ascha von Cramme. In: Cyriacus Spangenberg (Hrsg.): Adels-Spiegel. Schmalkalden 1594.
- Springer 2014.** Peter Springer: Zwischen Mittelalter und Moderne. August Essenwein als Architekt, Bauhistoriker, Denkmalpfleger und Museumsmann. Braunschweig 2014.
- Springhorn 1989.** Rainer Springhorn: Lippisches Landesmuseum Detmold. Führer durch die Sammlungen. Detmold 1989.
- Springhorn 2007.** Rainer Springhorn (Hrsg.): Lippisches Landesmuseum Detmold. Die Schausammlungen. München 2007.
- Steinhausen 1898.** Georg Steinhausen: Über den Plan einer zusammenfassenden Quellenpublikation für die deutsche Kulturgeschichte. In: Zeitschrift für Kulturgeschichte 5, 1898, S. 439 – 450.
- Steinhausen 1899.** Georg Steinhausen: Deutsche Privatbriefe des Mittelalters, Bd. 1. Berlin 1899.
- Stephan 1992.** Hans-Georg Stephan: Keramik der Renaissance im Oberweserraum und an der unteren Werra. Beiträge der Archäologie zur Erforschung der Sachkultur der frühen Neuzeit. Köln 1992.
- Steppuhn 1999.** Peter Steppuhn: Der mittelalterliche Gniedelstein: Glättglas oder Glasbarren? Zu Primärfunktion und Kontinuität eines Glasobjektes vom Frühmittelalter bis zur Neuzeit. In: Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte 68, 1999, S. 113 – 139.
- Stolleis 1977.** Karen Stolleis: Die Gewänder aus der Lauinger Fürstengruft. Mit einem Beitrag über die Schmuckstücke von Irtraud Himmelheber (Forschungshefte – Herausgegeben vom Bayerischen Nationalmuseum 3). München, Berlin 1977.
- Stolleis 1981.** Karen Stolleis: Die Kleidung des Octavian Secundus Fugger (1549 – 1600) aus dem Nachlaßinventar von 1600/01. In: Waffen- und Kostümkunde 25, 1981, S. 113 – 131.
- Stolleis 2000.** Michael Stolleis: Was bedeutet „Normdurchsetzung“ bei Policyordnungen der frühen Neuzeit? In: Richard H. Helmholz u.a. (Hrsg.): Grundlagen des Rechts. Festschrift für Peter Landau. Paderborn 2000, S. 19 – 57.
- Stolleis 2008.** Karen Stolleis: Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung in der frühen Neuzeit. In: Pietsch/Stolleis 2008, S. 19 – 57.
- Stone-Ferrier 1985.** Linda A. Stone-Ferrier: Images of textiles. The weave of seventeenth-century Dutch art and society. Ann Arbor/ Michigan 1985.
- Stradal/Brommer 1990.** Marianne Stradal, Ulrike Brommer: Mit Nadel und Faden. Kulturgeschichte der klassischen Handarbeiten. Freiburg im Breisgau u.a. 1990.
- Straube 2006.** Beverly A. Straube: “Unfit for any modern service”? Arms and armour from James Fort. In: Post-Medieval Archaeology 40, 2006, H. 1, S. 33 – 61.
- Strauss 1983.** Konrad Strauss: Die Kachelkunst des 15. bis 17. Jahrhunderts. München 1983, 3. Teil.



- Strauß Elsterberg 1581.** Johannes Strauß  
Elsterberg: Wider den Kleider/Pluder/Pauß  
vnd Krauß Teuffel. Berlin 1581.
- Streiter/Weiland 1985.** Anneliese Streiter, Erika  
Weiland: Brettchengewebe Zierborten an  
Kostümen der Spanischen Mode. In: Waffen-  
und Kostümkunde 27, 1985, S. 13–28.
- Streiter/Weiland 1996.** Anneliese Streiter, Erika  
Weiland: Entwicklung der Textilrestaurierung  
in Deutschland nach 1945. In: AdR-Schriften-  
reihe zur Restaurierung und Grabungstechnik,  
1996, H. 2, S. 119–125.
- Sumowski 1983.** Werner Sumowski: Gemälde  
der Rembrandt-Schüler, 6 Bde. Landau/Pfalz  
1983–1994.
- Tacke 1995.** Andreas Tacke: Die Gemälde des  
17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmu-  
seum Nürnberg (Bestandskatalog). Mainz 1995.
- Tasch 1999.** Stephanie Goda Tasch: Studien zum  
weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis  
van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar 1999.
- Thiel 1980.** Erika Thiel: Die Geschichte des Kos-  
tüms. Die europäische Mode von den Anfängen  
bis zur Gegenwart. 1. Aufl. Berlin 1960. 5., stark  
erw. u. neu gestaltete Aufl. Wilhelmshaven,  
Locarno, Amsterdam 1980.
- Thienen 1930.** Frithjof van Thienen: Das Kostüm  
der Blütezeit Hollands. 1600–1660. Berlin 1930.
- Thomas 1980.** Bruno Thomas: Augsburger Harni-  
sche und Stangenwaffen. In: Ausst.Kat. Augs-  
burg 1980, Bd. 2, S. 79–92, 533–534.
- Tiramani 2012.** Jenny Tiramani: Three Multi-  
layered Ruffs in the Historisches Museum  
Basel. In: Pietsch/Jolly 2012, S. 93–106.
- Trachtenbuch 1994.** Authentic everyday dress of  
the Renaissance. All 154 plates from the „Trach-  
tenbuch“. Nachdruck der Ausg. „Das Trachten-  
buch des Christoph Weiditz von seinen Reisen  
nach Spanien (1529) und in die Niederlande  
(1531–32)“ von 1927. New York 1994.
- Trauth 2009.** Nina Trauth: Maske und Person.  
Orientalismus im Porträt des Barock. Berlin,  
München 2009.
- Tuffal 1951.** Jaqueline Tuffal: Les Recueils de  
mode gravés au XVIIe siècle. Ms. Paris, Ecole du  
Louvre 1951.
- Tümmers 1970.** Horst-Johannes Tümmers:  
Bartholomäus Bruyn der Jüngere. In: Wallraf-  
Richartz-Jahrbuch 32, 1970, S. 113–134.
- Turnau 1991.** Irena Turnau: History of Dress in  
Central and Eastern Europe from the Sixteenth  
to the Eighteenth Century. Warschau 1991.
- Turnau/Ponting 1976.** Irene Turnau, K.G. Ponting:  
Knitted Masterpieces. In: Textile History 7,  
1976, S. 7–59.
- Urkunden 1914.** 2. Jan 1405. In: Benno Schmidt  
(Hrsg.): Frankfurter Amts- und Zunfturkunden  
bis zum Jahre 1612. Frankfurt am Main 1914,  
1. Teil, S. 506–507.
- van de Wetering u.a. 2011.** Ernst van de Wetering  
u.a.: A Corpus of Rembrandt Paintings. Stichting  
Foundation Rembrandt Research Project  
Dordrecht 2011, Bd. 5: Small-Scale History  
Paintings.
- Varallo 2014.** Franca Varallo: Catalina Micaela at  
the Court of Savoy. In: Colomer/Descalzo 2014,  
Bd. 2, S. 63–85.
- Vecellio 1859.** Cesare Vecellio: Costumes anciens  
et modernes (1581). Paris 1859–1860.
- Vlieghe 1987.** Hans Vlieghe: Rubens Portraits of  
Identified Sitters Painted in Antwerp (Corpus  
Rubenianum Ludwig Burchard 19, 2). London,  
New York 1987.
- Völlnagel 2004.** Jörg Völlnagel: Splendor Solis  
oder Sonnenglanz. Studien zu einer alchemisti-  
schen Bilderhandschrift. München, Berlin 2004.
- Walther 1963.** Rolf Walther: Das Danziger Frauen-  
trachtenbuch von Anton Moeller und seine  
Vorläufer im 16. Jahrhundert. In: Ernst Bahr  
(Hrsg.): Studien zur Geschichte des Preussen-  
landes. Festschrift für Erich Kayser. Marburg  
1963, S. 447–469.
- Walther 1968.** Rolf Walther: Das Hausbuch der  
Familie Melem. Frankfurt am Main 1968.
- Walther 1971.** Rolf Walther: Die Trachtenbilder  
im Thesaurus Picturarum des Dr. Markus zum  
Lamm (1544–1606). In: Waffen- und Kostüm-  
kunde 13, 1971, S. 77–96.
- Wambsganz 2002.** Ingrid Wambsganz: Franz  
Gaul (1837–1906). Figurinen für die Wiener  
Theater. Nürnberg 2002.
- Warburg 1988.** Lise Warburg: I silkestrikk fra top  
til tå. In: Anette Kruse u.a.: Fru Kirsten Børn.  
To kongebørns begravelse I Roskilde Domkirke.  
With an English Summary. Forfatterne 1988,  
S. 129–216.
- Warnecke 1877.** Friedrich Warnecke (Hrsg.): Jost  
Amman's Stamm- und Wappenbuch. Berlin 1877.
- Watzdorf 1937.** Erna von Watzdorf: Mielich  
und die Bayerischen Goldschmiedewerke der  
Renaissance. In: Münchner Jahrbuch der  
bildenden Kunst N.F. 12, 1937/1938, S. 65–84.
- Weber 1866.** Karl von Weber: Über Turniere und  
Kampfspiele. In: Archiv für die Sächsische  
Geschichte 4, 1866, S. 337–384.
- Wegener 1999.** Ulrike Wegener: Künstler –  
Händler – Sammler. Zum Kunstbetrieb in den  
Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke  
zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie  
Hannover 4). Hannover 1999.
- Wegener 2000.** Ulrike Wegener: Die holländi-  
schen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhun-  
derts. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller  
Werke. Niedersächsisches Landesmuseum  
Hannover, Landesgalerie. Hannover 2000.
- Weinsberg/Höhlbaum 2000.** [Hermann Weins-  
berg]: Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdig-  
keiten aus dem 16. Jahrhundert. Bearb. von  
Konstantin Höhlbaum (Publikationen der Ge-  
sellschaft für Rheinische Geschichtskunde 4).  
Leipzig 1887, Neudruck Düsseldorf 2000, Bd. 2.
- Weiß 1860.** Hermann Weiß: Kostümkunde.  
Geschichte der Tracht und des Geräthes vom  
14ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Zwei-  
te Abtheilung. Das Kostüm vom 16ten Jahrhun-  
dert bis auf die Gegenwart, 3 Bde. Stuttgart  
1860–1872.
- Weiß 1986.** Therese Weiß: Die Friedrichsburg zu  
Vohenstrauß. In: Oberpfälzer Heimat 30, 1986,  
S. 159–171.
- Weller 2014.** Thomas Weller: „Von ihrer schänd-  
lichen und teuffelischen Hoffart sich nicht ab-  
wenden lassen wollen“. Kleider- und Aufwands-  
ordnungen als Spiegel „Guter Ordnung“. In:  
Irene Dingel, Armin Kohnle (Hrsg.): Gute Ord-  
nung. Ordnungsmodelle und Ordnungsvorstel-  
lungen in der Reformationszeit. Leipzig 2014,  
S. 203–219.
- Westphal 1565.** Joachim Westphal: Wider den  
Hoffartsteuffel der jetzigen Zeyt, solchen  
pracht, ubermut, unmass, uppigkeit unnd  
leichtfertigkeit in der Welt treibt, mit uber-  
flüssiger und unziemlicher Kleidung kurz und  
einfeltig. Schulrecht von Fraw Hoffart und jren  
Töchtern samt treuwer warnung sich mit ernst  
für jhen zu hüten. M. Cyriacus Spangenberg:  
Frankfurt am Main 1565.
- Wilckens 1978.** Leonie von Wilckens: Textilien  
und Kostüme. In: Deneke/Kahsnitz 1978,  
S. 791–813.
- Wilckens 1979.** Leonie von Wilckens: Kleider-  
verzeichnisse aus zwei Jahrhunderten in den  
Nachlaßinventaren wohlhabender Nürnberge-  
rinnen. In: Waffen- und Kostümkunde 21, 1979,  
S. 25–41.
- Wilckens 1980.** Leonie von Wilckens: Gestrickte  
Teppiche, Jacken, Mützen. In: Textilkunst 8,  
1980, S. 7–8.
- Wilckens 1982.** Leonie von Wilckens: Das Kleid  
des Menschen und sein Schmuck. Standesab-  
zeichen, Pilgerkleid und modische Stilisierung.  
In: Pörtner 1982, S. 357–384.
- Wilckens 1991.** Leonie von Wilckens: Clothing for  
the Court: the Sixteenth Century Example of  
Munich. In: Per una storia della moda pronta.  
Problemi e ricerche. Atti del V Convegno Inter-  
nazionale del CISST. Milano, 26–28 febbraio  
1990. Florenz 1991, S. 343–346.
- Wilckens 1997.** Leonie von Wilckens: Geschichte  
der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittel-  
alter bis in die Gegenwart. München 1997.
- Winkel 2002.** Marieke de Winkel: Rollenspiel. In:  
Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd,  
1600–1800. Hrsg. von Norbert Middelkoop.  
Ausst.Kat. Amsterdams Historisch Museum,  
Amsterdam. Bussum, Amsterdam 2002,  
S. 96–97.
- Winkel 2006.** Marieke de Winkel: Fashion and  
Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's  
Paintings. Amsterdam 2006.
- Winkel 2007.** Marieke de Winkel: Der Künstler  
als Couturier: Das „Porträtieren“ von Kleidung  
im Goldenen Zeitalter. In: Holländer im Porträt.  
Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals.  
Ausst.Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen  
Mauritshuis, Den Haag; The National Gallery,

- London. Hrsg. von Rudi Ekkart, Quentin Buvelot. Stuttgart 2007, S. 65 – 73.
- Wolter 2002.** Gundula Wolter: Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150 – 1620. Marburg 2002.
- Woodall 1990.** Joanna Woodall: Status Symbols: Role and Rank in Seventeenth-Century Netherlandish Portraiture. In: *Dutch crossing* 42, 1990, S. 34 – 68.
- Woodall 1997.** Joanna Woodall: Sovereign Bodies: The Reality of Status in Seventeenth-Century Dutch Portraiture. In: *Portraiture. Facing the Subject*. Manchester, New York 1997, S. 75 – 100.
- Worgitzki 2002.** Inke Worgitzki: Samthauben und Sendherren: Kleiderordnungen im frühneuzeitlichen Frankfurt. In: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst* 68, 2002, S. 167 – 199.
- Zander-Seidel 1987.** Jutta Zander-Seidel: Der Teufel in Pluderhosen. In: *Waffen- und Kostümkunde* 29, 1987, S. 49 – 67.
- Zander-Seidel 1988.** Jutta Zander-Seidel: Ständische Kleidung in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadt. In: *Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 6. Oktober 1986 (Veröffentlichung des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 10)*. Wien 1988, S. 59 – 75.
- Zander-Seidel 1990.** Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500 – 1650*. München 1990.
- Zander-Seidel 1993.** Jutta Zander-Seidel: Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Inhalte, Überwachung und Akzeptanz frühneuzeitlicher Kleiderordnungen. In: *Anzeiger GNM* 1993, S. 176 – 188.
- Zander-Seidel 1995.** Jutta Zander-Seidel: „So wirt es gut vnd erhaben, gleich als der sammet“. Textile Gewebeamitungen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: *Anzeiger GNM* 1995, S. 216 – 227.
- Zander-Seidel 1998.** Jutta Zander-Seidel: Die Kostüm- und Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums im Spiegel ihrer Aufstellungen. In: *Anzeiger GNM* 1998, S. 182 – 185.
- Zander-Seidel 2002.** Jutta Zander-Seidel: „Item ein Zottechter Huet ...“. Kopfbedeckungen des 15. bis 17. Jahrhunderts mit nähtechnisch aufgearbeitetem Flor. In: Sabine Martius, Sibylle Ruß (Hrsg.): *Historische Textilien. Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung*. Nürnberg 2002, S. 223 – 236.
- Zander-Seidel 2005.** Jutta Zander-Seidel: „Daß eine solche Sammlung es werth ist, gepflegt zu werden, wird niemand zweifelhaft sein“. Die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. In: Gabriele Mentges (Hrsg.): *Kulturanthropologie des Textilen (Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen, Sonderband)*. Bamberg 2005, S. 131 – 149.
- Zander-Seidel 2014.** Jutta Zander-Seidel: In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock, um 1560/1600. In: *Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung München* 31, 2013/2014. München 2014, S. 76 – 77.
- Zander-Seidel: Distinktion 2010.** Jutta Zander-Seidel: Zeichen der Distinktion: Kleidung und Schmuck. In: *Kat. Nürnberg* 2010, S. 151 – 165.
- Zander-Seidel: Haubendämmerung 2010.** Jutta Zander-Seidel: „Haubendämmerung“. Frauenkopfbedeckungen zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit. In: Rainer C. Schwinges, Regula Schorta (Hrsg.): *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe / Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters*. Riggisberg, Basel 2010, S. 37 – 43.
- Zander-Seidel/Peters 2013.** Jutta Zander-Seidel, Laura Peters: Frühneuzeitliche Kleidung aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, um 1580/1600. In: *30. Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung München* 2012/2013. München 2013, S. 68 – 69.
- Zedler 1731 – 1754.** Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle, Leipzig 1731 – 1754.
- Zillesen 1970.** Horst Zillesen: Volk, Nation, Vaterland – Die Bedeutungsgehalte und ihre Wandlungen. In: Horst Zillesen (Hrsg.): *Volk-Nation-Vaterland (Veröffentlichungen des Sozialwissenschaftlichen Instituts der evangelischen Kirchen in Deutschland 2)*. Gütersloh 1970, S. 13 – 48.
- Zimmerman 2007.** Johanna Zimmerman: *Textiel in context. Een analyse van archeologische textielvondsten uit 16e-eeuws Groningen*. Groningen 2007.
- Zimmerman 2012.** Johanna Zimmerman: 16th century textiles from the town of Groningen in social context. In: *Medieval Urban Textiles in Northern Europe*. Tallin 2012, S. 79 – 96.
- Zitzlsperger 2006.** Philipp Zitzlsperger: *Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte*. In: *Kritische Berichte* 34, 2006, H. 1, S. 36 – 51.
- Zitzlsperger 2008.** Philipp Zitzlsperger: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. Berlin 2008.
- Zwick 2005.** Daniel Zwick: *Das Beluga-Schiff vom Bremer Teerhof. Vorläufige Untersuchungsergebnisse*. In: *Bremer Archäologische Blätter N.F.* 7, 2005 – 2008, S. 145 – 185.

# Personenregister

## A

Adams, Thomas (1583 – 1652) · 166  
Albrecht V., Herzog von Bayern (1528 – 1579) · 82, 116, 176  
Alcega, Juan de · 210  
Aldorfer, Albrecht (um 1480 – 1538) · 172  
Amberger, Christoph (um 1500/05 – um 1561/62) · 73, 74  
Amman, Jost (1539 – 1591) · 51, 56, 148, 173, 208, 210, 230  
Angerer, Victor (1839 – 1894) · 35  
Anna, Pfalzgräfin von Neuburg (1552 – 1632) · 198  
Anna von Habsburg, Herzogin von Bayern (1528 – 1590) · 34, 69 – 71, 82, 83  
Anton Günther, Graf von Oldenburg (1583 – 1667) · 24, 25, 104, 125, 220, 224  
Aufseß, Hans Freiherr von und zu (1801 – 1872) · 50, 51, 56, 58, 65  
August, Kurfürst von Sachsen (1526 – 1586) · 30, 104  
Augusta, Prinzessin von Dänemark (1580 – 1639) · 71, 156, 157

## B

Barthes, Roland (1915 – 1980) · 13  
Becker, Carl (1792 – 1859) · 52, 63  
Behaim, Paulus (1519 – 1568) · 206  
Beheim, Hans Wilhelm (1570 – 1619) · 36  
Bertelli, Ferdinando (um 1525 – um 1580) · 147  
Pietro (1571? – 1621) · 139, 175, 176  
Beutler, (Hans-)Wilhelm (1897 – 1966) · 31  
Beyer, Leonard, Waffenrestaurator am GNM · 29 – 31  
Böhler, Julius (1860 – 1934), Kunsthandlung · 32, 44, 53, 79, 87, 93, 96, 101, 115, 130, 152, 171  
Bol, Ferdinand (1616 – 1680) · 75, 181  
Elisabeth, geb. Dell (1628 – 1660) · 181  
Borcht, Pieter van der (1535 – 1608) · 159  
Braun, Georg (1541 – 1622) · 146  
Brederode, Johan Wolfert van (1599 – 1655) · 97  
Breu, Jörg d.Ä. (um 1475/80 – 1537) · 226  
Bruyn, Abraham de (1538 – 1587) · 51, 119, 147  
Bartholomäus d.J. (um 1530 – 1607/10) · 169, 170  
Büchner, Otto (1924 – 2008) · 31  
Burgkmair, Hans d.Ä. (1472 – 1531) · 172  
Busereuth, Karl, Schneider (tätig um 1590/1614) · 18, 61, 90 (auch „Schneider zum Bock“)  
Bussemacher, Johann (tätig 1580 – 1613) · 158

## C

Cam, Pieter · 97  
Castiglione, Baldassare (1478 – 1529) · 14  
Christian I., Kurfürst von Sachsen (1560 – 1591) · 94, 95  
Christian IV., König von Dänemark und Norwegen (1577 – 1648) · 24  
Christoffen Maller (tätig um 1560) · 61  
Clemens, Wilhelm (1847 – 1934) · 24, 96  
Corbeau de Saint-Albin, Hortense de, verh. Jubinal · 58  
Correr, Marc Antonio (1570 – 1638) · 15  
Corthoys, Anthony d.J. (um 1537 – 1590) · 163  
Cramm, Ascanius/Asche/Assa von (um 1490 – 1528) · 41, 42  
Cranach, Lucas d.Ä. (1472 – 1553) · 17, 18, 40 – 42  
Lucas d.J. (1515 – 1586) · 30  
Cuyp, Aelbert (1620 – 1691) · 72  
Cysat, Renward (1545 – 1614) · 14

## D

Daucher, Hans (1485/88 – 1538) · 43  
Desprez, François (tätig 16. Jh.) · 147  
Dettighofen, David I (1497 – 1566) · 73, 74  
Afra, geb. Manlich (geb. 1509) · 73  
Dingelstedt, Franz von (1814 – 1881) · 34  
Dorothea von Schleswig-Holstein, Herzogin von Liegnitz-Brieg (1569 – 1593) · 80  
Dorothea Maria von Württemberg, Pfalzgräfin von Sulzbach (1559 – 1639) · 97  
Dorothea Sabina von Neuburg, Pfalzgräfin (1576 – 1598) · 37, 217  
Dürer, Albrecht (1471 – 1528) · 14, 36, 60,  
Duryy, Amélie (1860 – 1926) · 58  
George (1853 – 1918) · 58  
Dyck, Anthonis van (1599 – 1641) · 14, 103

## E

Eberhard, Heinrich Wilhelm (1790? – 1853) · 51  
Eiser, Johann (1565 – 1638) · 72, 86  
Eliaszoon, Nicolaes, gen. Pickenoy (1588 – 1650/56) · 70  
Elizabeth I., Königin von England (1533 – 1603) · 15, 63, 122, 148, 192, 198, 210, 225  
Ellinger, Johann (1594 – um 1631) · 137  
Engelbrecht, Martin (1684 – 1756) · 229  
Erasmus von Rotterdam (1466/69 – 1536) · 14  
Erhard, Ludwig (1897 – 1977) · 28  
Essenwein, August (1831 – 1892) · 52, 65,  
Eugénie (de Montijo), Kaiserin von Frankreich (1826 – 1920) · 46

## F

Falke, Jacob (1825 – 1897) · 50, 141  
Faret, Nicolas (um 1596 – 1646) · 126  
Ferdinand I., König (1503 – 1564, Kaiser ab 1558) · 40, 42, 82, 221  
Ferdinand II., Erzherzog von Tirol (1529 – 1595) · 88, 137  
Ferdinand II., Kaiser (1778 – 1637) · 32  
Flüggen, Josef (1842 – 1906) · 24  
Forrer, Robert (1866 – 1947) · 38  
Francesco I. d' Este, Herzog von Modena (1610 – 1658) · 15  
Freyle, Diego de · 210  
Friedrich II., Kurfürst von Sachsen (1412 – 1464) · 42  
Friedrich von Vohenstrauß, Pfalzgraf von Zweibrücken-Veldenz-Parkstein (1557 – 1597) · 120  
Friedrich Wilhelm I., Herzog von Sachsen-Weimar (1562 – 1602) · 88  
Fries, Klara · 31  
Walter (1890 – 1934) · 54, 122  
Fugger, Familie · 40  
Hans (1531 – 1598) · 44, 63  
Octavian Secundus (1549 – 1600) · 18, 24, 42  
Sibylla (1531 – 1589) · 70

## G

Gadtmaier, Scipio (1602 – 1632) Pflegeverwalter in Kranzberg, auch Gadmaier, Gadmayr · 212, 213  
Gaul, Franz (1837 – 1906) · 34  
Georg der Bärtige, Herzog von Sachsen (1471 – 1539) · 18  
Geuder, Sabine s. Scheurl  
Gewandschneider, Georg · 219  
Heinrich · 219  
Hieronymus · 219  
Giorgione (Giorgio da Castelfranco; 1478 – 1510) · 103  
Goddard, Edith Hope, verh. Iselin (1868 – 1970) · 26, 27, 46  
Goltzius, Hendrick (1558 – 1617) · 171, 192  
Gößl, Johann Georg, Antiquar (um 1827 – 1861) · 52, 64, 164  
Grimberg, Charles de (1774 – 1864) · 57  
Grassi, Bartolomeo (tätig 2. Hälfte 16. Jh.) · 146, 147  
Grote, Ludwig (1893 – 1974) · 28 – 31  
Grünwald, Hans (1430 – 1503) · 36  
Guarinoni, Hippolyt (1571 – 1654) · 223, 224, 228  
Gundlach, Hans (gest. 1590?) · 56  
Hans d.J. von · 56  
Gustav II. Adolf, König von Schweden (1594 – 1632) · 112, 216



**H**

Haller von Hallerstein, Familie · 92  
 Hals, Frans (1580–1666) · 97  
 Hanfstaengl, Franz (1804–1877) · 23  
 Harkness, Edward S. (1874–1940) · 58  
 Harsdörffer, Sabina · 64  
 Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1811–1903)  
 24, 50, 53, 56–59, 101  
 Heinrich VIII., König von England (1491–1547)  
 224  
 Heldt, Sigmundt (tätig 1560–1580) · 146  
 Henlein, Peter (um 1485–1542) · 36  
 Henry Frederick Stuart, Prince of Wales  
 (1594–1612) · 15  
 Herr, Michael (1591–1661) · 161  
 Hessen-Kassel, Landgrafen von · 24  
 Heuss, Theodor (1884–1963) · 28  
 Heyn, Piet, gen. Piet Hein (1577–1629) · 122  
 Hogenberg, Frans (1535–1590) · 146  
 Hollar, Wenzel (1607–1677) · 137, 164–166  
 Holme, Randle · 210  
 Hottenroth, Friedrich (1840–1917) · 50, 59  
 Hüpsch, Baron von (1730–1805) · 102

**I**

Imhoff, Andreas III (1562–1637) · 161  
 Willibald (1519–1580) · 52, 60  
 Iselin, Charles Oliver (1854–1952) · 46  
 Edith Hope s. Goddard

**J**

Jakob I., König von England (1566–1625) · 166  
 Jakobe von Baden, Herzogin von Jülich-Kleve-Berg  
 (1558–1597) · 71  
 Jamnitzer, Wenzel (1507/08–1585) · 36  
 Johann I. (d.J.) von Sachsen, Erbprinz (1498–1537)  
 18  
 Johann der Beständige, Kurfürst von Sachsen  
 (1468–1532) · 42  
 Johann Friedrich I., Kurfürst und Herzog von  
 Sachsen (1503–1554) · 42  
 Johann Kasimir, Pfalzgraf von Zweibrücken  
 (1589–1652) · 216  
 Johann Wilhelm I., Herzog von Sachsen-Weimar  
 (1530–1573) · 88  
 Judden, Katharina von, geb. von Lyskirchen  
 (1540–1588) · 79  
 Jülich-Kleve-Berg, Sibylle von (1512–1554) · 42  
 Juvenel, Nicola(u)s (vor 1535–1597) · 70, 90

**K**

Kannengießler, Heinrich (gest. 1576) · 170  
 Catharina, geb. Sloesgen · 170  
 Karl V., Kaiser (1500–1558) · 26, 40, 120, 146, 172  
 Kastenbein, Margaretha, verh. Neuhofer (1628),  
 verh. Hagendorn (1633) · 64  
 Katharina, Gräfin zur Lippe (1594–1600) · 25, 37  
 Katharina Michaela, Infantin von Spanien  
 (1567–1597) · 197  
 Katharina Wasa, Prinzessin von Schweden  
 (1584–1638) · 216  
 Keffer, Barbara (gest. 1543) · 220

Kirchmayr von Reichwitz, Justina Katharina,  
 geb. Imhoff (1627–1686) · 180  
 Karl/Carl (1608–1670) · 180  
 Köhler, Carl/Karl (1822/25–1876) · 50, 59, 141  
 Königer, Ernst (1909–2000) · 31  
 Kramer, Johann (gest. 1672) · 167, 180  
 Kress, Caspar (1456–1521) · 61  
 von Kressenstein, Christoph (1484–1535) · 26,  
 30, 40, 42, 54, 127,  
 von Kressenstein, Christoph (1541–1583) · 137,  
 150  
 von Kressenstein, Georg Jacob (1654–1734) · 40  
 von Kressenstein, Hieronymus (1546–1596) · 137  
 Krupp von Bohlen und Halbach, Alfried  
 (1907–1967) · 28  
 Kübel, Gerhard, Pfarrer von St. Lorenz, Nürnberg,  
 (1904–1991) · 31  
 Kühn, Johann Jacob · 171

**L**

Labenwolf, Pankraz (1492–1563) · 36  
 Lamm, Christoph I zum · 57  
 Christoph II zum (geb. um 1591) · 57  
 Hieronymus IV zum (geb. um 1592) · 57, 130  
 Katherine zum · 57  
 Marcus V zum (1544–1606) · 57, 141  
 Lange, Hellmut (1923–2011) · 30, 31  
 Lemmé, Dr. Erwin · 31  
 Lencker, Elias (gest. 1591) · 210, 219  
 Lieb, Norbert (1907–1994) · 31  
 Loeffelholz, Johann Wilhelm (1558–1600) · 86, 161  
 Ludwig VI., Kurfürst von der Pfalz (1539–1583) · 174  
 Ludwig Wilhelm, Markgraf von Baden-Baden  
 (gen. „Türkenlouis“; 1655–1707) · 171  
 Luther, Martin (1483–1546) · 42

**M**

Maes, Evert van der (um 1577–1646/47) · 69  
 Maire, Johanna le (geb. 1601) · 69, 70  
 Makart, Hans (1840–1884) · 23, 34–36  
 Marchtaler, Hansgraf Bartholomäus (1606–1662)  
 73  
 Matthias II., Kaiser (1557–1619) · 161  
 Maximilian I., Kaiser (1459–1519) · 172  
 Maximilian II., Kaiser (1527–1576) · 89, 95  
 Medici, Familie · 24  
 Cosimo I., Herzog von Florenz (1519–1574) · 24  
 Eleonora von Toledo (1522–1562) · 24, 104  
 Garcia/Garzia (1547–1562) · 24, 39, 88  
 Menot, Michel (gest. 1518) · 177  
 Merkel, Conrad Siegmund (1806–1880) · 25, 43,  
 52, 53, 97  
 Johann Caspar Gottlieb (1812–1903) · 125  
 Mueschel, Hans s. Neuschel, Hans  
 Mielich, Hans (1516–1573) · 69, 70, 82, 83, 116  
 Mor, Anthonis (um 1512/20–um 1576/77) · 120  
 Moritz, Herzog von Sachsen-Lauenburg  
 (1551–1612) · 132  
 Moritz, Kurfürst von Sachsen (1521–1553) · 198  
 Musculus, Andreas (1514–1581) · 142

**N**

Neuschel, Hans (vor 1465–1533) · 36  
 Nützel, Hans Joachim (1569–1617) · 63  
 Margarethe, geb. Völker (Hochzeit 1594) · 52, 63

**O**

Orscelar, Wilhelm Hermann von (1628–1666) · 24  
 Osiander d.Ä., Lucas (1534–1604) · 89, 135, 141, 162

**P**

Paillet, Fernand (1850–1918) · 26  
 Passe, Crispijn d.Ä. de (1564–1637) · 156  
 Paumgartner, Balthasar III (1551–1600) · 90, 92  
 Balthasar IV (1585–1592) · 90, 92  
 Helena, geb. Starck (gest. 1614) · 160  
 Magdalena, geb. Behaim (1555–1642) · 18, 90  
 Peller, Martin (1559–1629) · 161, 167  
 Pepys, Samuel (1633–1703) · 101  
 Petre, Thomasine (1543–nach 1611) · 81  
 Pfeffenhauser, Anton (um 1525–1603) · 39, 88,  
 94, 95  
 Philipp II., König von Spanien (1527–1598) · 95  
 Philipp Ludwig, Pfalzgraf von Neuburg  
 (1547–1614) · 128  
 Pickenoy, Nicolaes Eliaszoon s. Eliaszoon  
 Pickert, Kunsthandlung · 52, 112  
 Max (1832–1912) · 112  
 Sigmund (1825–1893) · 112, 130, 161  
 Piloty, Karl Theodor von (1824/26–1886) · 32, 34  
 Pirckheimer, Willibald (1470–1530) · 60, 127  
 Praun, Jakob I (1558–1627) · 160  
 Paulus II (1548–1616) · 117, 122  
 Stephan III (1544–1591) · 30, 31, 44, 53, 93,  
 117–119, 122  
 Preissler, Daniel (1627–1665) · 180  
 Prinz (Printz von Waldthurn), Wolfgang Caspar  
 (1641–1717) · 136

**Q**

Quad, Matthias (1557–1613) · 156, 158

**R**

Raleigh, Sir Walter (um 1552/54–1618) · 44  
 Ranner, Gottfried Christoph (1754–1839) · 171  
 Rauch, Matthias (gest. 1619) · 155  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669)  
 14, 76, 103, 137, 223  
 Renner, Johann, Bremer Notar (1525–1583) · 188  
 Respaigne, Nicolaas de (gest. 1647) · 75  
 Rubens, Peter Paul (1577–1640) · 103  
 Rudolf II., Kaiser (1552–1612) · 24, 25, 39, 95, 149  
 Ruisdael, Jacob Isaacksz. van (1628/29–1682) · 223

**S**

Sachs, Hans (1494–1576) · 208, 223, 225, 230, 231  
 Sachsen-Altenburg, Herzöge · 88  
 Salm, Grafen von („Rheingrafen“) · 102  
 Sandoz, Charles Adolphe (1845–nach 1925) · 46  
 Sangiorgi, Giorgio, Sammler und Kunsthändler  
 (1886–1960) · 105  
 Schäußelein, Hans (um 1480/85–um 1538/40) · 223  
 Schaunberg, Anna von (1513–1551) · 18

Schechner, Arsazi · 89  
 Scherff, Balthasar (1575–1643) · 62  
 Scheurl, Christoph II (1481–1542) · 17, 18, 61  
   Christoph III (1535–1592) · 18, 61, 69  
   Sabine, geb. Geuder (1537–1610) · 61, 69  
 Schiller, Friedrich (1759–1805) · 32, 34  
 Schmidmayer von Schwarzenbruck, Familie · 85  
   Andreas (um 1540–1600) · 18, 61, 90  
   Anton · 112  
 Schnorr von Carolsfeld, Julius (1794–1872) · 57  
 Schwabe, Heinrich (1847–1924) · 65  
 Schwarz, Matthäus (1497–1574) · 14, 40, 128,  
   146, 149  
   Veit Konrad (1541–1587/88) · 44  
 Schwarzburg-Rudolstadt, Fürsten · 52  
   Albrecht VII. (1537–1605) · 132  
   Georg (1838–1890) · 128, 132  
 Seiler, Johannes (1871–1954) · 230  
 Seisenegger, Jakob (1505–1567) · 120  
 Seitz, Franz (1817–1883) · 23, 85  
   Rudolf (1842–1910) · 23  
 Seni, Giovanni Battista (um 1600–1656) · 32, 34  
 Sichart, Emma von · 59, 97, 128  
 Snellen, Anna, geb. Kannengießler (1557–1584)  
   71, 170, 171  
   Martin (1542–1601) · 170  
 Snyder, Brett, Antiquariat · 46  
 Solms-Braunfels, Louise Christine Gräfin von  
   (1606–1669) · 97  
 Son, Pieter van (1590–nach 1648) · 70  
 Sophie von Brandenburg, Kurfürstin von Sachsen  
   (1568–1622) · 95  
 Sorg, Jörg d.J. (um 1525–1603) · 95  
 Spilling, Willy (1909–1965) · 31  
 Starhemberg, Elisabeth von, geb. von Schaunberg  
   (1513–1551) · 18  
   Erasmus von (1503–1560) · 18  
 Steinhausen, Georg (1866–1933) · 51  
 Stent, Peter (um 1613–1665) · 166  
 Stoll, Günther (1924–1977) · 29, 31  
 Strauch, Lorenz (1554–1630) · 72, 86, 160  
 Strauß (Elsterberg), Johannes · 141, 142  
 Stromer, Freiherren von · 92  
 Stubb(e)s, Philip (um 1555–um 1610) · 112, 152

## T

Teniers, David d.J. (1610–1690) · 223  
 Thiersch, Ludwig (1825–1909) · 57  
 Tizian (Tiziano Vecellio) (um 1477/1490?–1576) ·  
   103  
 Toledo, Eleonora von s. Medici  
 Troschel, Hans d.J. (1585–1628) · 42  
 Trundle, John (1575–1629) · 166  
 Tucher, Anton (1458–1524) · 18, 221, 224  
   Katharina (1515–1571) · 127

## U

Uffenbach, Philipp · 155  
 Ulsamer, Josef (1923–2008) · 31

## V

Vaillant, Wallerant (1623–1677) · 103  
 Vecellio, Cesare (um 1530–um 1601) · 51, 148,  
   150, 176  
 Vernet, Marie s. Worth, Marie  
 Viatis, Bartholomäus II (1573–1644) · 25  
 Vico, Enea (1523–1567) · 149  
 Victoria, Königin von England (1819–1901) · 46  
 Völker, Margarethe s. Nützel  
 Voerst, Maria van (gest. 1610) · 69  
 Vohenstrauß-Bildnisse, Meister der · 120  
 Vollenhoo(ve), Maria van (1628–1666) · 181  
 Vos, Cornelis de (1585–1651) · 160

## W

Waeyen, Dirck van der (1624–1670) · 181  
   Otto van der (1648–1686) · 75, 181  
 Wallenstein, Herzog Albrecht von (1583–1634)  
   32, 34  
 Wanderer, Friedrich Wilhelm (1840–1910) · 36  
 Wedig, Clara Adelheid von, geb. Therlaen von  
   Lennep (1557–1628) · 169  
   Hermann IV von (geb. 1551) · 169, 170  
 Weiditz, Christoph (1498–1560) · 145, 146, 172, 173  
 Weigel, Hans d.Ä. (um 1520–1577) · 116, 146, 148,  
   149, 173  
 Weinsberg, Hermann (1518–1597) · 69  
 Weiß, Georg Daniel (Meister 1706–1749) · 229  
   Hermann (1822–1897) · 50, 140, 141  
 Wesstermayr, Thomas · 212  
 Westphal, Joachim (1510–1574) · 142  
 Weth, Georg A. (geb. 1936) · 31  
 Wick, Johann Jakob (1522–1588) · 163  
 Wilhelm I., Kaiser (1797–1888) · 65  
 Wilhelm IV., Herzog von Bayern (1493–1550) · 176  
 Wilhelm, Herzog von Cleve (Wilhelm V., Herzog  
   von Jülich-Kleve-Berg; 1516–1592) · 119  
 Wolff, Jakob d.J. (1571–1620) · 36  
 Wolfgang, Pfalzgraf von Zweibrücken-Veldenz  
   (1526–1569) · 120  
 Worth, Charles Frederick (1825–1895) · 26, 46  
   Jean-Philippe (1856–1926) · 46  
   Marie, geb. Vernet (1825–1898) · 31, 46  
 Wrage von Pustau, Greta (1902–1989) · 31  
 Wurzelbauer, Benedikt (1548–1620) · 36

## Z

Zick, Lorenz (1594–1666) · 36

# Impressum

Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg  
Generaldirektor G. Ulrich Großmann

## **Projektleitung und Konzeption**

Jutta Zander-Seidel unter Mitarbeit von Anja Kregeloh

## **Ausstellungsassistentz**

Barbara Rök

## **KATALOG**

In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock

## **Herausgegeben von**

Jutta Zander-Seidel

## **Mit Beiträgen von**

Dieter Bishop, Yasmin Doosry, Maria Ellinger-Gebhardt,  
Thomas Eser, Anna C. Fridrich, Dagmar Hirschfelder,  
Frank Matthias Kammel, Anke Keller, Anja Kregeloh,  
Petra Kress, Verena Kühler, Sabine Martius, Gabriele Mentges,  
Laura Peters, Johannes Pommeranz, Kerstin Riepenhausen,  
Birgit Schübel, Ralf Schürer, Annemarie Stauffer,  
Ingrid Wambsganz, Jutta Zander-Seidel

## **Redaktionelle Arbeiten**

Anja Kregeloh, Christine Kupper

## **Praktikantinnen**

Anna C. Fridrich, Susan Hoyer, Laura Thumer

## **Fotos und Digitalisierungsarbeiten**

Georg Janßen, Monika Runge, Ute Bock, Nina Gramüller,  
Lena Kleer und Merlind Krause  
sowie im Bildnachweis angeben

Abb. auf dem Einband: Männerwams mit „Gänsbauch“,  
um 1580/1600, Germanisches Nationalmuseum, Kat. 39.  
Bildnis des Balthasar IV Paumgartner, Nicolas Juvenel, 1589, Kat. 40

## **Grafische Gestaltung**

Carsten Wolff, Larissa Pelka  
Fine German Design, Frankfurt am Main

## **Druck und Weiterverarbeitung**

Aumüller Druck GmbH & Co. KG, Regensburg

## **Schrift, Papier**

Whitman  
LuxoArt Samt 135 g

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliogra-  
fische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.  
ISBN 978-3-936688-96-2

© Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2015



## AUSSTELLUNG

### **Ausstellungsgestaltung**

neo.studio neumann schneider architekten, Berlin  
Tobias Neumann, Alexandra Boryczko, Iwetta Ullenboom,  
Wiebke Dane, Petra Sohnius

### **Konservatorische Betreuung**

Institut für Kunsttechnik und Konservierung  
Oliver Mack, Roland Damm, Annika Dix, Maria Ellinger-  
Gebhardt, Christina Erhard, Bettina Guggenmos, Simone Hänisch,  
Frank Heydecke, Ada Hinkel, Petra Kress, Sabine Martius,  
Ute Meyer-Buhr, Laura Peters, Karl Pöhlmann, Markus Raquet,  
Susanne Rohm, Alexandra Scheld, Roland Schewe, Ilona Stein,  
Martin Tischler  
Praktikantinnen: Deborah Heinrich, Kerstin Heitmann, Karin  
Oertel, Kerstin Riepenhausen  
Diplomandin: Susanne Michels

### **Externe Restauratorinnen und Figurinenbau**

Beier, Freund und Kühler, Restauratorinnen-Partnerschaft, Köln  
Viola Beier, Verena Kühler, Ursula Lingscheid

### **Medienstationen**

Robert Frauenschläger, Susan Hoyer, Anja Kregeloh,  
Gudrun Libnow, Laura Peters; Aufnahmen: Germanisches  
Nationalmuseum und Dirk Messberger, Nürnberg

### **Hörstationen**

Linon Medien GmbH, Schonungen und Berlin

### **Registrar und Ausstellungsorganisation**

Anne-Cathrin Schreck, Anja Löchner  
und die Mitarbeiter des Referats

### **Ausstellungstechnik**

Horst Gollwitzer, Frank Stolpmann und Jürgen Wolff sowie die  
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Technischen Büros

### **Übersetzungen**

Karen Christenson, Nürnberg

### **Museumspädagogische Vermittlung**

Jessica Mack-Andrick, Regina Rüdebusch und Mitarbeiterinnen  
und Mitarbeiter des Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrums

### **Werbegrafik**

Udo Bernstein, Stein bei Nürnberg

### **Wissenschaftsmanagement und Marketing**

Andrea Langer

### **Presse, Medien**

Sonja Mißfeldt

# Bildnachweis

- S. 10 <http://goeiemoggel.blogspot.de/2008/05/versleten-spijkerbroek-1-stap-tever.html>  
[23.09.2015]
- S. 11, **Abb. 3**; S. 103 Landesmuseum Hannover/ARTOTHEK
- S. 16 Stadtbibliothek Nürnberg, Amb. 317b.2°, f. 23r
- S. 23 Bildarchiv Münchner Stadtmuseum
- S. 26 © New York Historical Society
- S. 34, **Kat. 5** © Wien Museum
- S. 37 Lippisches Landesmuseum Detmold
- S. 45, **Kat. 15** bpk/The Metropolitan Museum of Art, New York
- S. 61 Scheurl-Bibliothek
- S. 70, 83 KHM-Museumsverband, Wien
- S. 74 © Staatsgalerie Stuttgart
- S. 85, **Abb. rechts unten**; S. 169, 170 Rheinisches Bildarchiv Köln
- S. 99 Fine Arts Museum of San Francisco
- S. 135 Rijksmuseum, Amsterdam
- S. 138, 175, 176 **links** Badisches Landesmuseum, Karlsruhe
- S. 141, 177, 228 Bayerische Staatsbibliothek München
- S. 156 Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)
- S. 163 Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv
- S. 166 The British Library, London
- S. 176 **rechts** Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek
- S. 181 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/Studio Tromp, Rotterdam
- S. 185 Dieter Bischof, Bremen
- S. 186 **Scan** Dieter Bischof, Bremen
- S. 190 © Fachhochschule Köln, Restaurierung/Konservierung Textilien.  
Foto: K. Riepenhausen
- S. 216 Livrustkammaren, Stockholm
- S. 217, **Kat. 137** © Bayerisches Nationalmuseum München
- S. 218, **Kat. 138** © Victoria & Albert Museum, London
- S. 236 – 247, 257, 260 – 265 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,  
Textilrestaurierung
- S. 12, 13, 22, 28 – 31, 53, 54 (**Scans**) Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,  
Ute Bock, Nina Gramüller, Lena Kleer, Merlind Krause
- S. 94, 232 – 233, 256, 258, 259 (**Röntgenaufnahmen**) Germanisches Nationalmuseum,  
Nürnberg, Klaus Martius, Markus Raquet
- Alle anderen Abbildungen** Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,  
Monika Runge, Georg Janßen sowie Fotoarchiv





