

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“,¹ 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.² 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 „Kleiderschicksalen“ 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.³ 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 Pracht stilbildend 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.⁴

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.⁵ 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 niederländischen Burato. Nota. Dises Klaidt ist nit vorhanden, sondern dem Herren S. in das Grab angelegt worden.“⁶ 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).⁷

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.⁸ 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.⁹

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.¹⁰ 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.¹¹

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.“¹²

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“¹³, 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.¹⁴

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“¹⁵ 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.¹⁶ 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.