



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 „möhrisch“, 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 „möhrischen 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 aneinandergenähten 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 gant die morysgen frawen Im haus In granada“ und „Allso gant 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 Türkischen 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 Schneidern 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.



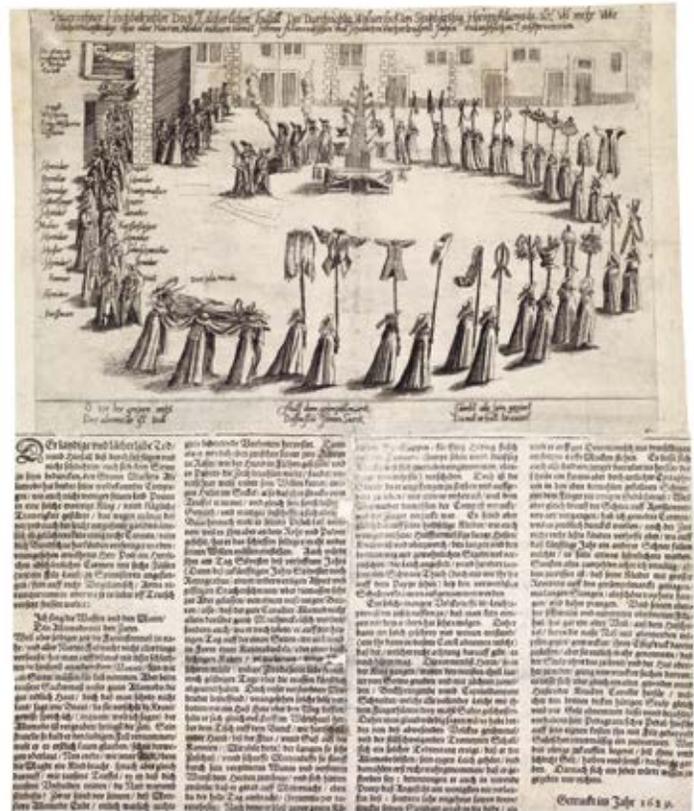


98

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 Merzenlufft 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 Wäschekleidern 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*.