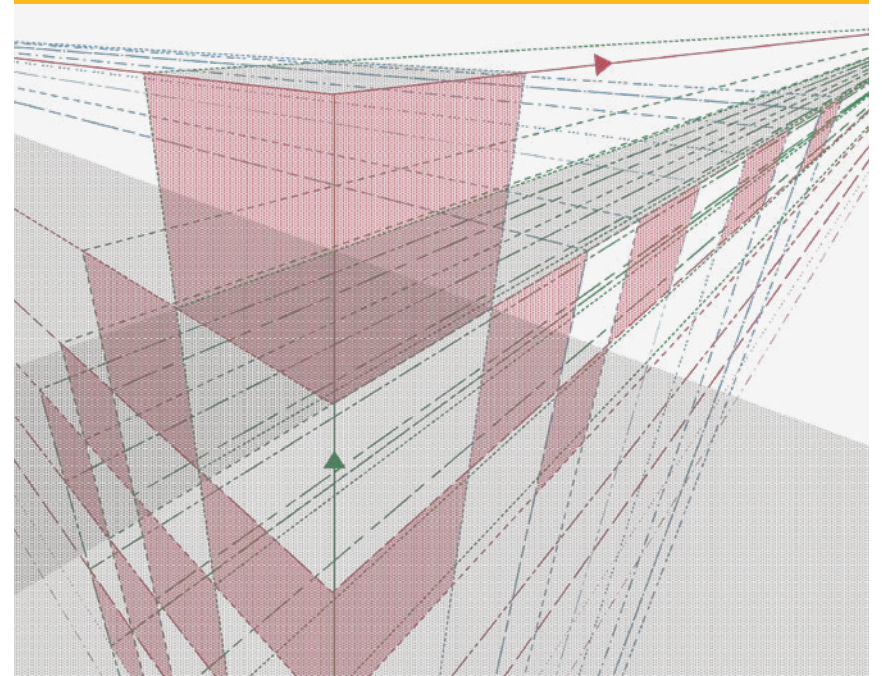




netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Studien des Textilen und der Mode
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

Studien des Textilen und der Mode

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

Veranstalter

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design

der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.
Elisabeth Hackspiel-Mikosch
Dorothee Haffner
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch
mail@netzwerk-mode-textil.de
www.netzwerk-mode-textil.de

Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



AC^fFR

]a[akademie der bildenden künste wien



Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

Gestaltung: Ann Katrin Siedenburg

Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

Titelbild

Bianca Koczan

ISSN für die Onlineausgabe: 2364-1983

DOI: <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor*innen.

Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die
Autor*innen, 2021.

Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava
Einführung | 12

I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

Biografien der Autorinnen | 255

Abstracts | 261

Vorwort

Wir freuen uns sehr, dass diese Publikation von Promovend*innen, die zu Moden, Kleidung und Textil forschen, geschrieben und herausgegeben wird. Denn unser Ziel ist es, die transdisziplinär verstreuten Promovend*innen im Feld der Fashion und Textile Studies aus Deutschland, Österreich und der Schweiz untereinander zu vernetzen, ihre Dissertationsthemen miteinander zu diskutieren – und ihnen im Zuge dessen auch die Möglichkeit zu einer gemeinsamen Publikation zu geben.

Die Nachwuchsförderung in der wissenschaftlichen und praxisbasierten Forschung an der Schnittstelle jener verschiedenen Wissenschaften, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit den Themenbereichen der Kleidung, der Moden und des Textilen beschäftigen, ist ein gemeinsames Anliegen des *netzwerk mode textil e.V.*, der Interessenvertretung der kulturwissenschaftlichen Textil-, Kleider- und Modeforschung und des *Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)* der *Akademie der bildenden Künste Wien*. Als *nmt*-Projektkoordinator (2015–2019) ließ sich Philipp Zitzlsperger daher sehr rasch für die Idee einer gemeinsamen Doktorand*innen School mit dem von Elke Gaugele geleiteten *Austrian Center for Fashion Research (ACfFR, 2017–2021)* gewinnen.

Im Team konzipierten Elke Gaugele, Barbara Schrödl, Dagmar Venohr und Philipp Zitzlsperger im Mai 2017 eine erste Doktorand*innen School in Berlin, die auch von Melanie Haller und Heike Derwanz sowie Lioba Keller-Drescher unterstützt wurde, so dass seitens der Betreuer*innen ein breites Spektrum wissenschaftlicher Expertisen vorhanden war: von der älteren und neueren Kunstgeschichte, über Ethno-

logie und Kulturanthropologie, bis hin zu den Kultur- und Medienwissenschaften sowie der Körpersoziologie.

Das bewährte Viererteam bildete dann auch das Kernteam für die Organisation der zweiten Doktorand*innen School im Oktober 2018 in Wien, deren gemeinsame Träger wiederum das *Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)* der *Akademie der bildenden Künste Wien* und das *netzwerk mode textil e.V.* waren. Eine Schreib- und Publikationswerkstatt verband die beiden Veranstaltungen.

Ausgearbeitet für die vorliegende Publikation wurden die Beiträge jener Dissertand*innen, die nach einem Call for Paper am 25. und 26. Mai 2017 an der *AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius* in Berlin zu Gast waren. 22 Doktorand*innen aus Deutschland und Österreich waren hier zum intensiven inhaltlichen Austausch zusammengekommen, der am ersten Abend durch einen Themenvortrag von Lioba Keller-Drescher – damals *Internationale Kunsthochschule für Mode (ESMOD)* in Berlin – abgerundet wurde. Die Ergebnisse dieser ersten Nachwuchsveranstaltung liegen nun gebündelt im Sammelband vor. Sie repräsentieren das grundsätzliche Ziel, das mit den Doktorand*innen Schools auch in Zukunft verfolgt werden soll: Die Herausbildung einer eigenen Fachkultur durch synergetische Bündelung der verschiedenen Disziplinen. Denn die Erfahrung zeigt, dass ansonsten die Promovend*innen, die sich mit Kleidung, Mode oder Textil beschäftigen, auf ihre Wissenschaftsdisziplinen verstreut sind und häufig getrennt arbeiten ohne voneinander zu wissen. Dagegen ermöglicht ihre Vernetzung in den Doktorand*innen Schools die Verbindung von Einzelprojekten, die ebenso oft wie ungerechtfertigt als exotische Orchideenthemen abgetan werden (vgl. Gabriele Mentges: *Die Angst der Forscher vor der Mode, oder das Dilemma einer Modeforschung im deutschsprachigen Raum*, in: *Die Wissenschaften der Mode*, hrsg. von Gudrun M. König, Gabriele Mentges und Michael R. Müller, Bielefeld 2015, S. 27–48).

Lag der Fokus der ersten Doktorand*innen School in Berlin auf der inhaltlichen und methodischen Förderung von Projekten aus geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen, so wurde das Spektrum bei der Wiener Doktorand*innen School, die vom 4. bis zum 6. Oktober 2018 an der *Akademie der bildenden Künste Wien* stattfand, durch die Unterstützung von Wally Salner und Monica Titton gezielt um Perspektiven der *practice-based-Research* erweitert. Im Mittelpunkt stand die Vernetzung, der Austausch und der Wissenstransfer zwischen kunst- und kulturwissenschaftlich Forschenden und künstlerisch-gestalterischen sowie künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten. Vertreten waren zehn Nachwuchsforscher*innen aus Disziplinen theoriegeleiteter Mode-, Kleidungs- und Textilforschung und neun aus dem Feld der praxisbasierten Forschung. Die gemeinsame Klammer bildete der von Anna Bromley und Elke Bippus durchgeführte Methodenworkshop, der entlang methodologischer Reflexionen und mit Hilfe aktueller Wissenschaftstheorien die disziplinäre Brüchigkeit zwischen Kunst, Gestaltung und Wissenschaft befragte. Zudem wurde exploriert, welche neuen akademischen Selbstverständnisse, Forschungs- und Schreibpraktiken daraus erwachsen können. Darüber hinaus beleuchteten Sandy Black (*London College of Fashion*) mit ihrem Beitrag »The expanding field of fashion research – fashion, technology, sustainability« und Elke Bippus (*Zürcher Hochschule der Künste, Zürich*) mit ihrem Vortrag zu den »Texturen künstlerischer Forschung« wie sich das Feld der Mode- und Textilforschung aktuell erweitert.

Elf Dissertand*innen, die bereits bei der ersten Berliner Doktorand*innen School vertreten waren, arbeiteten in Wien im Rahmen einer Schreib- und Publikationswerkstatt an dem vorliegenden Sammelband. Dabei ging es uns darum, ein Übungsfeld für Professionalisierungsprozesse im Bereich des Schreibens und Publizierens zu schaffen. Über den Sommer des Jahres 2018 hatten die Dissertand*innen mit uns als Mentor*innen in Tandems und mit gemeinsamen Peer-Feedbacks an ihren Beiträgen gearbeitet. Unter den Schreibenden und den Herausgeberinnen kam dabei auf den Ebenen der Produktion, des Feedbacks und des Mentorings ein

co-educativer Prozess in Gang. Die Herausgeberinnen haben die Schreibwerkstatt eigenständig geplant und dadurch schon die Struktur des Tagesbandes vorgedacht. Durch die intensive Teilnahme der Herausgeberinnen an den Ideen im Plenum, die Textarbeit aller und das Vortragen von Textfeedbacks fand die gemeinsame Arbeit an den Texten für den Band in einer vertrauensvollen und außerordentlich konstruktiven Atmosphäre statt. Die Ergebnisse dieses intensiven und konsistenten Entstehungsprozesses spiegeln sich in den hier versammelten Beiträgen wider. Bei der Lektüre der umfangreichen und vielfältigen aktuellen Forschungsergebnisse wünschen wir nun viel erkenntnisreiche Freude.

Einführung

Die Landschaft der Textil-, Kleider- und Modeforschung erweitert sich rasant nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch und vor allem international. Eine in den letzten Jahren stetig wachsende Anzahl an Veröffentlichungen seitens etablierter Scholars (unter anderem Heike Jenss, Yuniya Kawamura, Susan B. Kaiser, oder auch Gertrud Lehnert) benennen diverse neue Forschungsmethoden hinsichtlich Datensammlung, -erhebung und -auswertung, als auch hinsichtlich experimenteller Formate für Formulierung und Vermittlung der Forschungsergebnisse oder sie bewahren und reetablieren erprobte Ansätze.

Doch in welcher Ausprägung finden diese bei Studierenden und Promovierenden Resonanz im eigenen Forschen und Schreiben? Zwischen dem Wunsch nach Anerkennung in etablierten akademischen Geistes- und Kulturwissenschaften und der Aufforderung zu einer Promotion, welcher Innovation und Wissensgenese innewohnt, sind in diesem Band kontemporäre Positionen und Forschungsansätze versammelt, die diese Ansprüche lebendig diskutieren. Einige überraschen durch die Einbindung ungewöhnlicher Theorien zum Zwecke begrifflicher Neudefinitionen, andere überzeugen durch experimentelle textliche Formate, wieder andere sehen sich ganz klar etablierten methodischen Vorgehensweisen zugeordnet, begeistern aber durch einen weitestgehend ungesesehenen und bisher unbesprochenen Forschungsgegenstand.

Somit bietet der Band einen realen Einblick in derzeitige Strategien Promovierender in der Austarierung zwischen Innovation und Tradition in Methode, Theorie und Forschungsgegenstand. Die Tatsache, dass der Tagungsband zeitgeistig *open*

access online zur Verfügung gestellt wird, trägt dazu bei, dass diese aktuellen Forschungsergebnisse zeitnah publiziert und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.

Das Erste von drei Kapiteln des Tagungsbandes erörtert *Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts*. Die vier Beiträge setzen sich in erster Linie mit Porträts von Personen(-gruppen) auseinander, wobei jedoch jede Autorin eine eigene Herangehensweise aufweist. Das Kapitel eröffnet Nathalie Dimic (*Technische Universität Dortmund*) mit ihrem Beitrag *Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer*, in dem sie der Frage nachgeht, inwiefern sich die »modischen Porträts« von Annelise Kretschmer von Modefotografien der Zeit unterscheiden. Dafür werden Spezifika der Genre Porträt- und Modefotografie herausgestellt sowie Überschneidungen und Grenzen abgesteckt. Titia Hensel (*Universität Hamburg*) analysiert in ihrem Aufsatz *Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen Kaiserin Eugénie*, inwiefern die Porträts der französischen Kaiserin Eugénie Zeugnis ablegen vom politischen Legitimationsfaktor Modekompetenz. Es folgen zwei italienische Beispiele mit Alrun Kompa-Elxnat (*Humboldt-Universität Berlin*), die in ihrem Beitrag *Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs- und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom* der vestimentären Präsentation des Präfektenamtes von Rom in Bild und Schrift nachgeht. Linda Olenburg-Cava (*Freie Universität Berlin*) analysiert in ihrem Aufsatz *Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der weiblichen Elite in Florenz um 1600* die dargestellte Festtagskleidung der edlen Florentiner Damen und welche Rolle diese in der Identifizierung der porträtierten Damen als Teil einer bestimmten sozialen Gruppe einnimmt.

Das zweite Kapitel befragt das *Nationale in der visuellen Kultur* in drei Beiträgen. Vorangestellt schafft Sabine Hirzer (*Universität Graz*) mit ihrem Aufsatz *Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in*

Österreich – anhand von *Karikaturen und Modekupfer* einen Übergang vom ersten in das zweite Kapitel mit einer Untersuchung der Frauendarstellung und ihrer Bekleidung in den Aufständen von 1848 in Österreich. Von hier aus führt Ursula Oswald-Graf (*Akademie der bildenden Künste Wien*) mit ihrem Beitrag *Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffentwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner* in eine praxisgeleitete Analyse des Rosenmotivs und seiner Bedeutung als eine nationale Empfindung der Wiener Moderne. Ulrike Ettinger (*ehemals Bauhaus-Universität Weimar*) reflektiert in *Differente Sichtweisen auf rumänische Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien* praxisbasiert wie sich Nationales und visuelle Kultur anhand von Folklore-Mode in Rumänien begegnen.

Im dritten Kapitel *Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk* erfolgt eine Öffnung zu experimentellen Arbeiten, sowohl inhaltlich als auch formal. Monika Keller (*Katholische Privat-Universität Linz*) beschäftigt sich hinsichtlich ihres Forschungsgegenstandes *From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUNICATION* mit der Darstellung von sozialem Raum in den Arbeiten der Künstlerin Edda Seidl-Reiter. Anna Lukasek (*Bauhaus-Universität Weimar*) fixiert ephemere in ihrem Text *Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie. Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres* – einen spekulativen Dialog als Begegnung zweier Kulturtechniken im Rahmen einer fiktiven Unterhaltung zwischen zwei Protagonistinnen der Taxidermie. Die Autorin wagt in ihrem Beitrag mit einer durch fundierte Quellen gestützten Fabulierung abstrakte Lücken der Wissensgenese zu füllen, die andernfalls unbeschrieben und damit unbesprochen bleiben würden. Izabella Petrut (*Akademie der bildenden Künste Wien*) widmet sich in ihrem Beitrag *Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller* der Etablierung des hybriden Begriffes der Schmuckkunst. Sie setzt sich dafür anhand der Arbeit von Manfred Nisslmüller mit der Frage auseinander, ob Schmuck auch immateriell sein kann.

Alle diese Aufsätze sind in enger Zusammenarbeit mit den Mentor*innen entstanden, die mit großem Engagement teilweise mehrere Versionen der Aufsätze gelesen und mit wertvollen Kommentaren versehen haben. Es war uns Promovendinnen auf diese Art und Weise zudem möglich, Einblicke zu erhalten in die kollegial verbundene, engagierte Arbeit des *Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)* und des *netzwerk mode textil e.V.*, auf die wir ausdrücklich mit Respekt und Dankbarkeit zurückblicken. Weiterhin möchten wir uns als Herausgeberinnen herzlich beim *netzwerk mode textil e.V.* bedanken, welches diese Veröffentlichung in der Reihe *Intelligente Verbindungen* ermöglicht hat.



Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

**I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in
vestimentären Porträts**

Nathalie Dimic

Schauplatz der Mode.

Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer

Um 1930 stellte die Modefotografie einen äußerst lukrativen Erwerbszweig der Gebrauchsphotografie dar. In Deutschland konzentrierten sich Modeschaffende, Pressewesen und Fotografie insbesondere auf den Schauplatz Berlin, doch auch andersorts entstanden Modefotografien für die regionale wie überregionale Presse und Reklame.¹ Gab es zu jener Zeit in der deutschen Hauptstadt rund zwanzig fotografische Ateliers, die sich auf Modefotografie spezialisiert hatten, waren es in München, Frankfurt oder Hamburg kaum eine Handvoll. Etwa die Hälfte dieser Ateliers wurde sehr erfolgreich von Fotografinnen betrieben, wie etwa das *Atelier Yva* von Else Neuländer-Simon in direkter Nähe zum Berliner Kurfürstendamm, das Fotostudio von Emy Limpert in Frankfurt am Main oder das von Maria Wittig geführte *Atelier Hostrup* in Stuttgart. Im Ruhrgebiet machte die junge Fotografin Annelise Kretschmer auf sich aufmerksam, deren modische Porträts regelmäßig in der illustrierten Zeitung *Die Wochenschau* publiziert wurden. Auch fotografische Fachzeitschriften wie *Das Atelier des Photographen* und die *Photographische Rundschau* veröffentlichten Porträtaufnahmen von ihrer Hand und würdigten sie in höchsten Tönen: »Von den Bildnissen, die in letzter Zeit im Atelier gezeigt werden konnten, tragen diejenigen der Frau Kretschmer die deutlichsten Zeichen der neuen Auffassung des Materials und der Befreiung vom Hergebrachten. Keine Anlehnung an Vorbilder, keine Beleuchtungseffekte, keine kunstvollen Anordnungen; die Idee kommt mit dem Auftrag durch Sehen und Beobachten, deren Wirkung nicht durch Eingriffe und malerische Druckverfahren beeinträchtigt wird.«²

Annelise Kretschmer wurde 1903 in Dortmund als zweites von insgesamt drei Kindern der Familie Silberbach geboren.³ Ihre Eltern betrieben das elegante Bekleidungsgeschäft *Max Weser* in der Dortmunder Innenstadt und umgaben sich privat mit Kunst und Antiquitäten. Annelise Kretschmer besuchte die Kunstgewerbeschule in München und absolvierte anschließend ein Volontariat im *Portraitatelier Leon von Kaenel* in Essen. 1924 ging sie nach Dresden, um Meisterschülerin bei dem renommierten Porträtfotografen Franz Fiedler zu werden. Hier lernte sie den Bildhauer Sigmund Kretschmer kennen, den sie 1928 heiratete. Im folgenden Jahr eröffnete sie ein Fotoatelier im zweiten Stock des Geschäftshauses ihrer Eltern. Ihre Mutter beauftragte Annelise Kretschmer gelegentlich mit Modefotos für das elterliche Geschäft, für die meist Freundinnen oder ihre Schwester Modell standen. Mit enormem Gespür für das Gegenüber sowie für textile Materialien gelang es ihr, verschiedene Strukturen, modische Muster und Details spannungsvoll in Szene zu setzen, ohne dabei die Persönlichkeit der Trägerin in den Hintergrund treten zu lassen. Ihre modischen Porträts spiegeln ein breites Repertoire an Frauenbildern der Zeit.

Rückblickend auf ihre fotografische Arbeit erklärte Annelise Kretschmer in einem 1982 von Ute Eskildsen geführten Interview, dass sie sich nie sonderlich für Mode interessierte: »Bei den Modefotos war mir die Mode sekundär – es waren Porträtaufnahmen, bei denen ich mit Stoffen und Accessoires spielen konnte.«⁴ Die um 1930 entstandenen Modefotos waren demnach »ein Gefallen«⁵, den sie ihren Eltern tat, da diese sie jederzeit unterstützten und ihr die Räumlichkeiten für ihr Atelier zur Verfügung stellten.

Annelise Kretschmer verwehrt sich der Zuschreibung als Modefotografin und betont ihre Herkunft aus der Porträtfotografie, die während ihrer mehr als fünfzigjährigen Berufstätigkeit ihr »Hauptaufgabengebiet« blieb und ihr »sehr viel Freude« bereitete.⁶ Die deutliche Abgrenzung von der Mode verwundert, da elegante Kleidung und moderner Habitus in ihren Bildnissen sehr präsent sind. Die von ihr rückblickend als Modefotos bezeichneten Aufnahmen sind nicht eindeutig

identifizierbar. Es ist zu vermuten, dass die für die elterliche Boutique ausgeführten Aufnahmen in betriebseigenen Werbemitteln oder in redaktionellen Modestrecken veröffentlicht wurden.⁷ Des Weiteren scheint Kretschmer ihre »modischen Porträts«, die regelmäßig in der illustrierten Presse veröffentlicht wurden, unter dem Begriff »Modefoto« gefasst zu haben. Im Folgenden werden exemplarische Aufnahmen Annelise Kretschmers vorgestellt, die zum Teil explizit als »modische Porträts« bezeichnet sind, sowie nicht eindeutig betitelte Bildnisse junger Frauen und Aufnahmen berühmter Persönlichkeiten. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich die »modischen Porträts« Annelise Kretschmers von Modefotografien der Zeit unterscheiden und was das betont »Modische« an ihnen ist. Dafür werden Spezifika der Genres Porträt- und Modefotografie herausgearbeitet sowie Überschneidungen und Grenzen definiert.

Annelise Kretschmers Bilder für die Presse

Zwischen 1927 und 1932 veröffentlichte Annelise Kretschmer Porträts in *Die Wochenschau*.⁸ Die Familie Silberbach war mit Dr. Viktor Wahl, dem Redakteur der in Essen herausgegebenen Zeitung, bekannt. Dieser wählte bei Annelise Kretschmer direkt Fotos zur Illustration der für die Zeit typischen und bei der Leserschaft beliebten Fortsetzungsromane aus und gab spezielle Bildmotive bei ihr in Auftrag. Die großformatigen Porträts bebilderten die Geschichten, deren Protagonistinnen fast ausnahmslos das Ideal der »Neuen Frau« verkörperten und damit den Mythos dieses modernen Typus festigten und verbreiteten.⁹ Das Ende des Ersten Weltkriegs brachte für Deutschland einen gesellschaftlichen Umbruch, der durch Neuorganisation, Modernisierung und Beschleunigung des Lebens traditionelle Rollenmuster aufweichte und den weiblichen Aktionsradius vergrößerte. Für viele Frauen war die Berufstätigkeit notwendig geworden und ihr neues Selbstverständnis spiegelte sich auch in der Kleidung wider, die in kürzerer und schlichterer Form Bewegungsspielraum gewährte. Die Historikerin Ute Frevert entlarvt in ihrer Untersuchung zur

Frauengeschichte die »faszinierende ›neue Frau‹ der großstädtischen Angestelltenkultur [...] als Projektion männlicher Zeitgenossen«, die weibliche Berufstätigkeit lediglich als Übergangsphase, »als Aufbewahrungsort bis zur Ehe« akzeptierten, aber die traditionellen Rollenmuster keineswegs in Frage stellten.¹⁰

Die von Annelise Kretschmer ins Bild gesetzten Frauentypen entsprachen dem Ideal der »Neuen Frau« *par excellence*: junge Frauen mit Kurzhaarschnitten und modischer Kleidung. Mal blicken sie selbstbewusst und fordernd in die Kamera, mal wirken sie gedankenversunken und melancholisch. Auffallend sind die ungewöhnliche Komposition und der enge Bildausschnitt ihrer Aufnahmen. Nicht zufällig wurde der von Fred Hildenbrandt verfasste Roman *An diesem Mädchen hängt mein Leben* gleich mit mehreren Bildnissen von Kretschmer illustriert (Abb. 1 und 2).¹¹ Die Protagonistin, die Warenhausverkäuferin Lilli, verkörpert den Typus der »Neuen Frau«, deren »heimtückische Schönheit« die Männerwelt in Gefahr bringt. Zwei von Kretschmers Hildenbrandts Text illustrierenden Abbildungen sollen genauer betrachtet werden: Ein Kniestück präsentiert eine junge Frau vor dunklem Hintergrund, der ihr helles Gesicht deutlich hervortreten lässt (Abb. 1). Sie trägt einen blonden Bubikopf mit akkuratem Pony und dunklem Lippenstift. Der Kopf ruht verträumt auf der rechten Schulter und der Blick verliert sich im unteren Bildbereich. Der sitzende Körper ist dem Betrachtenden frontal zugewandt. Das helle tunikaartige Gewand mit aufwendigen Stickereien und weiten Ärmeln nimmt fast die ganze Bildfläche ein. Der rechte Arm ist gerade nach vorne gerichtet und die Hand liegt auf dem Knie. Der linke Arm umfasst den Oberkörper, wodurch der Schnitt des Ärmels aus zwei Perspektiven angeboten wird, das Changieren des kostbaren Stoffes und die Ornamentik werden betont. Der zur Seite gedrehte und gesenkte Kopf erschwert die Identifizierung der Dargestellten, wodurch die zentrale Funktion des klassischen Porträts – die wiedererkennbare Darstellung der Person – unterlaufen wird. Auch das zweite Frauenbildnis (Abb. 2) unterscheidet sich in Bildaufbau und Ausschnitt vom traditionellen Porträt. Das dem Betrachtenden frontal zugewandte Gesicht nimmt mehr als ein Drittel des Bildes ein und wird vom oberen



Abb. 1 | Annelise Kretschmer, Porträt, um 1930, aus: *Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 45, 1930.

und seitlichen Bildrand eng eingefasst. Der auf das Nötigste beschränkte Bildausschnitt lässt das Gesicht deutlich hervortreten. Die junge Frau stützt mit der rechten Hand ihren leicht geneigten Kopf. Ihr Blick adressiert die Betrachtenden, wobei er nachdenklich und abwesend wirkt, keinen unmittelbaren Kontakt herzustellen sucht. Der kleinteilig gemusterte Hintergrund und das Hahnentrittmuster der Jacke bilden einen starken Kontrast zur Klarheit des hell ausgeleuchteten Gesichts. Der gerade geschnittene Pony, der knapp oberhalb der geschwungenen Brauen endet, betont zusätzlich die Augen der jungen Frau. Die Beschneidung der Bildränder stellt Nähe zu den Betrachtenden her. In Kretschmers Fotografien dominieren Linie, Muster und Komposition; die ästhetische Wirkung ist ihr wichtiger als traditionelle Repräsentationsmodi.



Abb. 2 | Annelise Kretschmer, Porträt, um 1931, aus: *Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 3, 1931.

Die beiden beschriebenen Bildnisse erschienen ebenfalls in der von Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren herausgegebenen Fachzeitschrift *Das Photographische Atelier*. In diesem Publikationskontext ging es nicht um die Illustration einer Erzählung, sondern um die Bilder selbst. In jedem Heft wurden herausragende Arbeiten nationaler und internationaler Fotografinnen und Fotografen vorgestellt und in kurzen redaktionellen Beiträgen kommentiert. Zu Kretschmers Bildern heißt es: »Anneliese Kretschmer geht eigene Wege. Ihre Bildnisse unterscheiden sich durch eigenartige Auffassung so sehr von den überlieferten Stellungen, Beleuchtungen, Formaten, daß sie in den Rahmen des professionellen Porträts nicht mehr hineinzupassen scheinen.«¹² Die kommerzielle Porträtfotografie orientierte sich bislang an den traditionellen Darstellungsmodi der Malerei und war dem repräsentativen Bildnis verpflichtet. Anneliese Kretschmers Fotografien unterschieden sich in Ausdruck und Komposition von herkömmlichen Porträts und entziehen sich einer eindeutigen Zuordnung zu diesem Genre.

Das Neuartige in der Fotografie

Anneliese Kretschmer, die ab 1926 Mitglied der *Deutschen Gesellschaft für Lichtbildner* (GDL) war, beteiligte sich, neben ihrer Publikationstätigkeit, auch an mehreren Ausstellungen. Porträts von ihrer Hand waren beispielsweise auf der internationalen Ausstellung *Film und Foto* des Deutschen Werkbundes in Stuttgart zu sehen sowie auf der parallel zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes gezeigten Schau *Das Lichtbild* 1931 in Essen. Die am 18. Mai 1929 in Stuttgart eröffnete und viel besprochene Ausstellung *Film und Foto* umfasste etwa 1.000 Exponate und stellte die neuesten Gestaltungsmittel der Fotografie in den Vordergrund, die unter dem Begriff »Neues Sehen« zu fassen sind.¹³

Matthies-Masuren, einer der beiden Herausgeber des Monatsblattes *Das Atelier des Photographen*, beschrieb die Andersartigkeit der Stuttgarter Schau folgendermaßen:

ßen: »An Stelle der Bildhaltung im Sinne der Malerei, an Stelle repräsentativ aufgebauter, durchretuschierter Porträts und romantischer, idyllischer Landschaften, an Stelle dessen, was Jahrzehnte hindurch, ja seit Daguerres Zeiten allein interessierte, nämlich Bildwirkungen zu erzielen, die der Malerei entlehnt wurden, finden wir hier Photographien, die mit bisherigen Vorstellungen nichts gemein zu haben scheinen [...]«²⁴ Und für das Genre der Porträtfotografie sah er das »Neuartige [...] in einigen großen Köpfen, Profilen und Umrissen, Beleuchtungen, Ausdrucksmomenten und Formbetonungen« begründet, die sich »bestimmt, kontrastisch herb und unkonventionell« präsentierten.²⁵

Die Porträtaufnahme stellt das wichtigste Aufgabenfeld des fotografischen Metiers dar. Annelise Kretschmer begann ihre professionelle Laufbahn mit Porträtaufnahmen, die das zentrale Thema ihres Schaffens bleiben sollten. Bereits ihre Ausbildung absolvierte sie in zwei traditionellen Porträtateliers, bei Leon von Kaenel in Essen und Franz Fiedler in Dresden. Ihre frühen Arbeiten entsprechen weitgehend der formalen Strenge des Atelierporträts.²⁶ Doch spätestens mit Beginn ihrer Selbstständigkeit finden sich zunehmend Variationen dieses Bildtypus in ihrem Œuvre: Neben dem klassischen Brustporträt *en face* spielte sie mit Ausschnitten und experimentierte mit Formen, Oberflächen und Bildebenen.

Dass sich Kretschmer mit aktuellen ästhetischen Tendenzen in der Fotografie auseinandersetzte, zeigt sich auch in der persönlichen Bewertung der 1929 erschienenen Publikation *foto-auge* von Franz Roh und Jan Tschichold, die ihr ein »wichtiges Buch«²⁷ war und als Bezugsquelle eigener Arbeiten diente.²⁸ Von zwei bedeutenden Vertretern der »Neuen Sachlichkeit« und der »Neuen Typografie« ausgewählte Aufnahmen geben einen Überblick über die experimentelle Fotografie der Zeit und der von Franz Roh verfasste einführende Essay über Wesen und Wert der Fotografie gilt als programmatische Schrift des »Neuen Sehens«.²⁹



Abb. 3 | Selbstbildnis von Annelise Kretschmer, rechte Seite, Mitte rechts, 1929, aus: Die Wochenschau, Nr. 36, 07.09.1930, S. 22–23.

Das »Neue Sehen« und die »Neue Frau«

Wie oben ausgeführt repräsentieren die von Annelise Kretschmer ins Bild gesetzten Frauen zumeist das Ideal der »Neuen Frau«. Auch sie selbst kann als Exempel dieses Typus betrachtet werden: als Fotografin mit eigenem Atelier, in Künstlerkreisen anerkannt, mit erfolgreicher Publikations- und Ausstellungstätigkeit und als Versorgerin der eigenen Familie mit vier Kindern.²⁰ Das 1930 unter der Überschrift *Prominente Vertreter moderner Lichtkunst* veröffentlichte Selbstporträt (Abb. 3) zeigt, dass Annelise Kretschmer auch äußerlich dem Ideal der »Neuen Frau« entsprach: asym-

metrischer Kurzhaarschnitt, modische Kleidung, ein lässig aufgeknöpfter Mantel der in seiner schlichten Form an Männerkleidung erinnert und in den Händen eine Zigarette. In dem Interview aus dem Jahr 1982 stellte Kretschmer heraus, dass sie nicht bewusst den Wunsch nach beruflicher Selbstentfaltung oder finanzieller Unabhängigkeit verfolgte, sondern fast zufällig zur Fotografie gefunden hatte. Als Tochter einer gut situierten Kaufmannsfamilie bestand für sie nicht die Notwendigkeit einer Berufsausbildung und anschließender Ausübung. »Wir haben es geliebt, andere sind dafür eingetreten.«²¹ Die Worte Annelise Kretschmers beschreiben die Selbstverständlichkeit oder auch Unbekümmertheit, mit der sie sich der Fotografie zuwandte, aber auch das Wissen um vorausgegangene emanzipatorische Entwicklungen, die diese Freiheit erst möglich machten. Was sich Annelise Kretschmer bereits als junge Frau wünschte, war »eine Familie, einen Mann, aber vor allem Kinder zu haben.«²² Die selbstbewusst in die Kamera blickende und burschikos wirkende Kretschmer begann die Fotografie als Zeitvertreib und Liebhaberei, doch ihre Lebensumstände führten bald dazu, dass ihre Profession eine ökonomische Notwendigkeit darstellte und sie zwischen alten und neuen Rollenbildern rangieren musste.

Als Bildproduzentin war Annelise Kretschmer nicht nur an der Visualisierung des Mythos der »Neuen Frau« beteiligt, sondern selbst Repräsentantin dieses Idealbilds. In der Schilderung ihrer Professions- und Lebensgeschichte werden aber Widersprüche zum klischeehaften Mythos deutlich. Das von Film, Werbung, Zeitschriften und Romanen entworfene und verbreitete Paradigma der »Neuen Frau« bot eine ideale Identifikations- und Projektionsfläche. Zahlreiche Frauen orientierten sich an diesem Vorbild und passten ihren Kleidungsstil dem modischen Erscheinungsbild der »Neuen Frau« an.²³ Der auf Bewegungsfreiheit und Funktionalität ausgerichtete Stil mit schlichten Hemdkleidern, Kostümen sowie obligatorischem Kurzhaarschnitt setzte sich flächendeckend durch und wurde als »befreiend, zeitgemäß und fortschrittlich empfunden.«²⁴ Dieser Entschnörkelung des Äußeren entsprach auch der neue Blick auf die Dinge: die Bildmedien tauchten die Objekte nicht mehr in ein diffuses Licht, sondern arbeiteten mit starken Kontrasten, Klar-

heit und neuen Perspektiven. Das Bild der modischen »Neuen Frau« verführt geradezu dazu anzunehmen, dass sie alle teilhatten am flotten und selbstbestimmten Leben der 1920er-Jahre. Ihr schillerndes Bild verdeckt die ökonomische Notwendigkeit vieler Frauen einen Beruf auszuüben, die Ungleichheit, die sie im Beruf wie im Privaten erfuhren und das Verharren in traditionellen Rollenmustern.²⁵

Spiel mit Stoffen und Accessoires

Die als *Modisches Portrait*²⁶ (Abb. 4) bezeichnete Fotografie einer jungen Frau mit gepunkteter Bluse und weißem Kragen akzentuiert ein Kompositionsmuster, das Kretschmer regelmäßig in ihren Bildnissen anwendet: Statt eines monochromen Fonds, vor dem sich die porträtierte Person deutlich abhebt, nutzt sie häufig grafisch gemusterte Hintergründe, die eine eindeutige Orientierung im Bildraum erschweren und optisch dominant sind. Die mit kleinen Punkten übersäte Bluse in der Bildmitte, der karierte Stoff im Hintergrund und die beide Muster aufnehmende Tischdecke im Vordergrund des Bildes verhindern die Entstehung von Raumtiefe.²⁷ Die ungewöhnliche Perspektive verstärkt diesen Effekt: In der Aufsicht entstehen durch die vom unteren Bildrand schräg angeschnittene Tischplatte und den ebenfalls karierten Hintergrund eine undefinierbare Raumsituation; die junge Frau mit der gepunkteten Bluse wird kontrastierend gerahmt. Das Spiel mit den unterschiedlichen schwarz-weißen Mustern, die breiten diagonalen und vertikalen Streifen des Karos sowie die kleinen weißen Punkte auf dem dunklen Untergrund der Bluse lassen den strahlend weißen, abgerundeten Kragen herausstechen. Die Haltung der Frau, ihr leicht geneigtes Gesicht und der stark nach links aus dem Bildraum gerichtete Blick wirken gleichsam aufmerksam und in sich ruhend. Sie sitzt auf einem Holzstuhl und hält ihre mit Ringen geschmückten Hände auf Bauchhöhe vor sich. Auch das zweite Modeporträt (Abb. 5) spielt mit unterschiedlichen Oberflächen und einem ungewöhnlichen Bildaufbau. Die junge Frau mit kinnlangen Haaren lehnt sich auf eine Fensterbank. Mit ihrer rechten Hand greift sie nach dem



Abb. 4 | Annelise Kretschmer, *Modisches Portrait*, um 1929, Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung.



Abb. 5 | Annelise Kretschmer, *Junge Frau*, Modefotografie, Dortmund 1929, Nachlass Annelise Kretschmer.

geöffneten Fensterrahmen, der ihre Figur einfasst. Sie schaut die Betrachtenden durch die Scheibe freundlich lachend an und versprüht sommerliche Leichtigkeit. Ihr Gesicht und ihr weißes ärmelloses Kleid mit weitem, die Schulter bedeckendem Kragen werden von der Sonne angestrahlt. Sie trägt zum Kleid passende Handschuhe mit weitem Schaft.

Für die etwa zur selben Zeit entstandenen Porträts der Schauspielerin Elisabeth Kadow (Abb. 6) und der Opernsängerin Ellice Illiard (Abb. 7) griff Kretschmer auf die gleichen Gestaltungsmodi zurück wie bei den illustrierenden Bildnissen für die Presse und den modischen Porträts: enger Bildausschnitt, starke Kontraste, experi-



Abb. 6 (links) | *Portrait der Schauspielerin Elisabeth Kadow*, um 1929, Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung.

Abb. 7 (unten) | Annelise Kretschmer, *Portrait der Opernsängerin Ellice Illiard*, Dortmund 1930, Nachlass Annelise Kretschmer.



menteller Umgang mit unterschiedlichen Oberflächen und vor allem die modische Kleidung als spannungsvolles Gestaltungselement. Durch ihre gedrehte Haltung setzt Elisabeth Kadow ihr kariertes Cape gekonnt in Szene und gibt den Blick auf ihr schlichtes weißes Oberteil sowie den Ledergürtel und die Handschuhe preis.

Der Kleidung kommt sowohl in den als *modische Porträts* bezeichneten Aufnahmen wie auch in den Porträts ohne diesen Zusatz eine entscheidende Rolle zu. Sie dient als spielerisches Mittel für die Bildinszenierung. Kretschmer nutzt Mode und Accessoires wie Requisiten. Sie setzt damit starke Kontraste und experimentiert mit Oberflächen und Mustern. Die modische Kleidung wird aber nicht in den Vordergrund gestellt, sie wirkt fast beiläufig, unterstreicht die Persönlichkeit der Trägerin und verdichtet die Atmosphäre. Was aber macht die Porträtaufnahme zu einem modischen Porträt oder gar zu einer Modefotografie?

Bemerkungen zur Modefotografie

»A fashion photography only becomes one when captions and prices are put on or under the picture. Before this happens it is a portrait of someone wearing a dress.«²⁸ Das Zitat des britischen Fotografen David Bailey beschreibt sehr nüchtern, was eine Modefotografie von einem Porträt mit mehr oder minder modisch bekleideten Menschen unterscheidet.

Hervorgegangen aus der Porträtfotografie entwickelte sich um 1900 die Modefotografie. Allmählich machte sie ihrer Vorläuferin, der Modegraphik, Konkurrenz und lief ihr in der Präsenz innerhalb der Printmedien den Rang ab.²⁹ Die auf Modefotografie spezialisierten Fotografen und Fotografinnen betrieben Porträtateliers und die Produktion von Modefotografien für das florierende Pressewesen war für sie ein lukratives Zusatzprodukt. Bereits seit den Anfängen der Modefotografie sind, wie Adelheid Rasche in ihrer Abhandlung *Botschafterinnen der Mode* ausführt, unterschiedliche Bildtypen auszumachen.³⁰ Exemplarisch an dem französischen Magazin *Les Modes* von Januar 1901 differenziert sie zwischen Porträtfotografien berühmter Persönlichkeiten, Modeporträts und echten Modefotografien. Die Porträts berühmter Personen und die Modeporträts unterscheiden sich stilistisch nicht voneinander, vielmehr entscheiden die Bildunterschriften über die jeweilige Einordnung. So werden in den Bildunterschriften der Porträts berühmter Persönlichkeiten der Name der Dargestellten und der Fotografin oder des Fotografen genannt. Die Bildunterschrift des Modeporträts nennt hingegen die Kleidungsstücke und die jeweiligen Modehäuser.³¹ Als »echte« Modefotografie versteht Rasche: »Bilder, die die Information über Kleidermode, Schmuck bzw. Accessoires und deren Verfügbarkeit in den Mittelpunkt stellen.«³² Ausschlaggebend für die Einordnung als Modefotografie sind für Rasche die »Auftragsgebundenheit« und der »gesellschaftliche Gebrauch« der Bilder. Die Modefotografie ist in einem engen Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Interessen eingebettet und muss Interessen des Modeschaffenden und -vertreibenden, der publizierenden Redaktion, des Fotografierenden sowie



Abb. 8 | Madame d'Ora, Modefotografie eines dunkelblauen Kostüms von Lanvin, Paris, 1930er-Jahre, Privatbesitz.



Abb. 9 | Rückseite von Abb. 8.

der Leserschaft vereinen.³³ Sie hat die Aufgabe über Mode zu informieren und Vorbild für die potentielle Kundschaft zu sein. Die Persönlichkeit des Modells rückt in den Hintergrund; es sei denn es handelt sich um eine bekannte Persönlichkeit, deren Berühmtheit zur Wertsteigerung der gezeigten Mode genutzt wird. Eine für die 1930er Jahre typische Modefotografie stellt die Aufnahme von Madame d'Ora (Abb. 8) dar.³⁴ Die fast ganzfigurig wiedergegebene Frau schaut fröhlich aus dem rechten, oberen Bildrand heraus, der Körper ist leicht eingedreht und ihr linker Arm

lässig in der Hüfte gestützt. Das Kostüm, die doppelte Knopfreihe und die hohe Krempe des Hutes sind deutlich zu erkennen. Klar ausgeleuchtet tritt ihre Kontur vor den architektonischen Versatzstücken im Hintergrund hervor. Hinweise zum ursprünglichen Verwendungszweck dieser Aufnahme gibt die Rückseite (Abb. 9): Das Zertifikat der Pressebildagentur *SCHOSTAL* zeigt, dass das Bild für die Veröffentlichung in der Presse bestimmt war.³⁵ Neben dem Namen der Fotografin befindet sich – auf einem rückseitig aufgeklebten Zusatz – die maschinenschriftliche Notiz zur dargestellten Kleidung. Ohne den konkreten Veröffentlichungskontext zu kennen, ist jedoch der intendierte Verwendungszweck eindeutig nachzuvollziehen.

Anhand einer Fotografie aus dem Nachlass der Fotografin Otilie Scheel lässt sich die Diskrepanz einer exakten Einordnung aufzeigen. Das Porträt der jungen Frau (Abb. 10) befindet sich in einer losen Sammlung von Fotografien und Papieren in Privatbesitz.³⁶ Bei der abgebildeten Frau handelt es sich um Otilie Scheel selbst. Modisch gekleidet und in selbstbewusster Haltung blickt sie links aus dem Bildraum, so dass ihr Gesicht im Profil zu sehen ist. In dem Nachlass befinden sich weitere vergleichbare Aufnahmen der Fotografin. Als Einzelaufnahme ohne rückseitige Hinweise kann das Bild als Porträt definiert werden. Das ebenfalls im Nachlass aufbewahrte lose Blatt eines Magazins³⁷ (Abb. 11) gibt Auskunft über die ursprüngliche Verwendung des Bildes: unter den drei vorgestellten Modellen der Stuttgarter Pelzwerkstätten befindet sich auch die Aufnahme von Otilie Scheel. Entstanden sind die Fotografien im *Atelier Hostrup* in Stuttgart, für das Scheel nach ihrer Ausbildung bei Annelise Kretschmer tätig war. Im Kontext der Modestrecke ist das Bild als Modefotografie zu definieren.

Diesem Prinzip folgend bedeutet das für die analysierten Bildnisse von Annelise Kretschmer, dass sie sowohl als Porträt als auch als Modefotografie erscheinen können. Zu Modefotografien werden sie allerdings erst durch einen bestimmten Verwendungszweck und Veröffentlichungskontext: als Distributionsmedium der



Abb. 10 | Aufnahme von Otilie Scheel, Atelier Hostrup, um 1930, Nachlass Otilie Scheel.



Abb. 11 | Modefotografien des Atelier Hostrup, loses Blatt aus einem Magazin, S. 13, um 1930, Nachlass Otilie Scheel.

Mode in der Modestrecke. Erscheinen sie losgelöst vom Modekontext und geben keine Auskunft über die im Bild dargestellte Mode, sind sie Porträts.³⁸

Annelise Kretschmers Aufnahmen können insofern als modische Porträts bezeichnet werden, als dass sie Porträts sind, in denen das Modische eine große Gewichtung hat. Ohne Wissen um Auftraggeberschaft, ursprünglichen Veröffentlichungskontext und Informationen zu den dargestellten Kleidern, sind sie keine Modefotografien.

Schauplatz der Mode

»Ihre Bilder haben Haltung. Zu einem Teil durch Ausschnitt und Raumwirkung, zum anderen durch Sachlichkeit und Technik«³⁹, heißt es 1929 im Januarheft der Zeitschrift *Das Atelier des Photographen*. Schon früh löste sich Annelise Kretschmer von der konventionellen Porträtfotografie, die sich in Bildausschnitt und -aufbau sowie Habitus und Gestus der porträtierten Person an der repräsentativen Bildnismalerei orientierte. Kretschmers Stil entsprach in großen Teilen den Gestaltungsmodi des »Neuen Sehens« und ihre Porträts haben »[n]ichts Süßliches und Konventionelles.«⁴⁰ Kretschmer selbst sah die »eigentliche Schwierigkeit bei der Portraitfotografie« darin, »den Menschen zu einer Selbstdarstellung zu bewegen, in der seine wesentlichen Charakterzüge zum Ausdruck kommen.«⁴¹ Um zu jenen charakteristischen Momentaufnahmen zu gelangen, ließ sie die zu porträtierende Person erst einmal »ankommen« und verschiedene Haltungen einnehmen; während sie hinter der Kamera scheinbar nach der richtigen Einstellung suchte. Die meisten Porträts sind aus sogenannten Probeschüssen hervorgegangen, so »daß die Aufnahme bereits geschehen war, als sie [die zu porträtierenden Personen, Anmerkung der Autorin] noch auf einen »steifen und förmlichen Akt« warteten.«⁴²

Sowohl in den Porträts identifizierbarer Persönlichkeiten (Abb. 6 und 7) wie auch den anonymen Frauenbildnissen (Abb. 1 und 2) und den explizit als »modische Porträts« bezeichneten Fotografien (Abb. 3 und 5) nimmt das Modische, in Form von Bekleidung, Accessoires und Frisur, eine bedeutende Rolle ein. Mal mehr, mal weniger gewichtig zur Schau gestellt, werden die textilen Materialien, Strukturen und Muster immer spannungsvoll im Bildraum inszeniert. Dieses Zurschaustellen der Mode geschieht aber nie auf Kosten der Trägerin, deren Persönlichkeit in den Bildern immer präsent ist. In ihrer charakteristischen Momenthaftigkeit wirken die Porträts weder artifiziell noch antiquiert. Sie befinden sich an der Schnitt-

stelle zwischen Porträt- und Modefotografie und erst der Veröffentlichungskontext entscheidet darüber, ob das jeweilige Bildnis dem einen oder dem anderen Genre zuzuordnen ist.⁴³

Anmerkungen

- 1 | Vgl. zur Modefotografie der 1930er-Jahre in Deutschland: **Rasche** 2008; **Moderegger** 2000; **Kaufhold** 1993.
- 2 | **Anonym** 1930, S. 72.
- 3 | Der Name Annelise Kretschmer tauchte jüngst im Kontext einer monografischen Ausstellung auf. Unter dem Titel *Annelise Kretschmer – Entdeckungen. Photographien 1922–1975* zeigte die 2016 von dem Journalisten Thomas Linden kuratierte Ausstellung einen umfassenden Einblick in das fotografische Œuvre aus über fünf Jahrzehnten. Die Ausstellung wurde zuerst im *Käthe Kollwitz Museum Köln* gezeigt, es folgten weitere Stationen im *Paula Modersohn-Becker Museum* in Bremen und in der *Städtischen Galerie Iserlohn*. Bereits 1982 würdigte Ute Eskildsen, die damalige Leiterin der Fotografischen Sammlung des *Museum Folkwang* in Essen, Annelise Kretschmers Leistungen im Bereich der Fotografie in Form einer ersten Einzelausstellung und dazugehörigen Publikation. Das von ihr im selben Jahr geführte Interview mit der Fotografin liefert grundlegende Erkenntnisse der Lebens- und Berufsbedingungen einer frühen Berufsfotografin. 2003 erschien in der von Ute Eskildsen herausgegebenen Reihe *Beruf: Fotografin* ein Band zu Annelise Kretschmer für den die Fotohistorikerin Esther Ruelfs einen einführenden Aufsatz verfasste. Vgl. zu Leben und Werk von Annelise Kretschmer: **Linden** 2016; **Ruelfs** 2003; **Eskildsen** 1982.
- 4 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 4.
- 5 | Ebenda.
- 6 | Ebenda, S. 5.
- 7 | Weder im Bestand des *Stadtarchivs Dortmund* noch im *Westfälischen Wirtschaftsarchiv* in Dortmund befinden sich Werbematerialien der Boutique *Max Weser*. Der Nachlass Annelise Kretschmers wurde bis 2020 von ihrer Tochter Christiane von Königslöw verwaltet. Im Frühjahr 2020 hat das *LWL-Museum für Kunst und Kultur* in Münster den rund 2.600 Originalabzüge und 13.000 Schwarz-Weiß-Negative umfassenden Nachlass angekauft. Inwieweit Quellenmaterial der elterlichen Boutique im noch nicht aufgearbeiteten Nachlass der Fotografin enthalten sind, kann derzeit nicht bestimmt werden.
- 8 | Anfang 1933 zog sich Annelise Kretschmer aus der Pressefotografie zurück. Im selben Jahr wurde ihr aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln väterlicherseits die Mitgliedschaft in der *Gesellschaft für Lichtbildner* entzogen. Es liegt nahe, dass ihr Rückzug aus der Pressefotografie ebenfalls auf den politischen Wandel und das Schriftleitergesetz von 1933 zurückzuführen ist.
- 9 | Vgl. zum Mythos der »Neuen Frau«: **Kessemeier** 2000; **Sykora** 1993.

- 10 | Vgl. zum Berufsleben der Frau in der Weimarer Republik: **Frevert** 1986, S. 174.
- 11 | Vgl. hierzu: **Ruelfs** 2003, S. 8f.
- 12 | **Anonym** 1931, S. 20.
- 13 | Vgl. zur Stuttgarter Ausstellung *Film und Foto*: **Kat. Stuttgart** 1979.
- 14 | **Matthies-Masuren** 1929, S. 60.
- 15 | Ebenda.
- 16 | Vgl. **Ruelfs** 2003, S. 11f.
- 17 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 5.
- 18 | Zu Kretschmers Freundeskreis gehörten mit Gerta Overbeck (1898–1977) und Ernst Thoms (1896–1983) zwei bedeutende Vertreter*innen der »Neuen Sachlichkeit«. Im Gespräch mit Christiane von Königslöw, jüngste Tochter von Annelise und Sigmund Kretschmer, verwies diese auf den freundschaftlichen Austausch zwischen der Malerin Overbeck und Kretschmer, der auch Gespräche über das künstlerische Schaffen beinhaltete und sie beide, in den je eigenen Metiers, bestärkte eigene Wege zu bestreiten. Das Gespräch führte die Autorin am 15. Dezember 2018 in Dortmund.
- 19 | **Roh** 1929, S. 5.
- 20 | Annelise und Sigmund Kretschmer hatten insgesamt vier Kinder, die zwischen 1930 und 1940 geboren wurden. Als Bildender Künstler konnte Sigmund Kretschmer nur unregelmäßig ein Einkommen generieren, aus diesem Grund betrieb Annelise Kretschmer auch nach der Geburt der Kinder das fotografische Atelier weiter und ihr Mann versorgte die Kinder.
- 21 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 6.
- 22 | Ebenda, S. 3.
- 23 | Vgl. zur Kleidung der »Neuen Frau«: **Gottfried** 2001, S. 18–23.
- 24 | Ebenda, S. 23.
- 25 | Vgl. **Frevert** 1986, S. 174.
- 26 | Der ursprüngliche Verwendungs- oder Veröffentlichungskontext ist zu diesem Zeitpunkt nicht bestimmbar.
- 27 | Vgl. **Ruelfs** 2003, S. 12.
- 28 | Bailey, in: **Kat. London** 1985, S. 9.
- 29 | Vgl. zur Mediengeschichte der Modefotografie: **König/Mentges** 2010, **Rasche** 2007, **Honnef** 1990.
- 30 | Vgl. **Rasche** 2007, S. 81–85.
- 31 | Ebenda, S. 81.

32 | Ebenda, S. 85.

33 | Vgl. **Honnef** 1990, S. 14.

34 | Die österreichische Fotografin Dora Kallmus (1881–1963), ab etwa 1907 unter dem Namen Madame d’Ora, war eine bekannte Gesellschafts- und Kunstfotografin mit beruflichen Stationen in Wien, Berlin und Paris. Vgl. hierzu: **Kat. Hamburg** 2018.

35 | Die von Robert Schostal gegründete Pressebildagentur hatte ihren Hauptsitz in Wien und u. a. Niederlassungen in Paris und Berlin. Die *Agentur SCHOSTAL* belieferte in Deutschland Zeitschriften wie *Die Dame* oder *Die Woche*. Teile des Bildbestandes befinden sich in der Sammlung der *Stiftung Deutsches Historisches Museum* in Berlin.

36 | Otilie Scheel absolvierte ab Oktober 1929 ihre Ausbildung zur Fotografin im Atelier von Annelise Kretschmer.

37 | Bei dem Einzelblatt handelt es sich um die Seite 13 eines nicht weiter zu bestimmenden Magazins. Da Otilie Scheel Anfang der 1930er-Jahre für das Atelier Hostrup in Stuttgart tätig war, ist das Magazin auf diese Zeit zu datieren.

38 | Vgl. **Venohr** 2010a, S. 22–39, hier: S. 23. Vgl. hierzu auch Dagmar Venohrs Untersuchung der Ikonotextualität von Modezeitschriften: **Venohr** 2010b.

39 | **Anonym** 1929, S. 12.

40 | Ebenda.

41 | Kretschmer, in: **Kat. Essen** 1982, S. 7.

42 | Ebenda.

43 | Der Text basiert auf Recherchen im Rahmen des Dissertationsprojekts der Autorin zur Professionsgeschichte der Fotografin zwischen 1890 und 1940. Für ein kritisches Feedback zum Text sei Dagmar Venohr, Titia Hensel und Barbara Martin gedankt.

Liste der Abbildungen

Abb. 1 | **Annelise Kretschmer**, *Portrait, um 1930*, aus: *Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 45, 1930. © *Institut für Zeitungsforschung, Dortmund*.

Abb. 2 | **Annelise Kretschmer**, *Portrait, um 1931*, aus: *Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 3, 1931. © *Institut für Zeitungsforschung, Dortmund*.

Abb. 3 | *Selbstbildnis von Annelise Kretschmer, rechte Seite, Mitte rechts, 1929*, aus: *Die Wochenschau*, Nr. 36, 07.09.1930, S. 22–23. © *Institut für Zeitungsforschung, Dortmund*.

Abb. 4 | **Annelise Kretschmer**, *Modisches Portrait, um 1929*, *Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung*. © *Christiane von Königslöw, Dortmund*.

Abb. 5 | **Annelise Kretschmer**, *Junge Frau, Modefotografie, Dortmund 1929*, *Nachlass Annelise Kretschmer*. © *Christiane von Königslöw, Dortmund*.

Abb. 6 | *Portrait der Schauspielerin Elisabeth Kadow, um 1929*, *Museum Folkwang Essen, Fotografische Sammlung*. © *Christiane von Königslöw, Dortmund*.

Abb. 7 | **Annelise Kretschmer**, *Portrait der Opernsängerin Ellice Illiard, Dortmund 1930*, *Nachlass Annelise Kretschmer*. © *Christiane von Königslöw, Dortmund*.

Abb. 8 | *Madame d’Ora, Modefotografie eines dunkelblauen Kostüms von Lanvin, Paris, 1930er-Jahre, Privatbesitz. Archiv der Autorin*.

Abb. 9 | *Rückseite von Abb. 8. Archiv der Autorin*.

Abb. 10 | *Aufnahme von Otilie Scheel, Atelier Hostrup, um 1930*, *Nachlass Otilie Scheel*. © *Thilo Fahrman, München*.

Abb. 11 | *Modefotografien des Atelier Hostrup, loses Blatt aus einem Magazin, S. 13, um 1930*, *Nachlass Otilie Scheel*. © *Thilo Fahrman, München*.

Literaturverzeichnis

- | **Anonym**: *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 1 (1929), S. 12.
- | **Anonym**: *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 6 (1930), S. 72.
- | **Anonym**: *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 2 (1931), S. 20.
- | **Bailey, David**: *Shots of Style: Great Fashion Photographs*, **Kat. London**, Victoria & Albert Museum, London 1985.
- | **Eskildsen, Ute (Hrsg.)**: *Annelise Kretschmer*, **Kat. Essen**, Museum Folkwang, (Reihe Beruf: Fotografin), Göttingen 2003.
- | **Eskildsen, Ute (Hrsg.)**: *Annelise Kretschmer. Fotografin*, **Kat. Essen**, Museum Folkwang Essen, Essen 1982.
- | **Eskildsen, Ute**: *Interview mit Annelise Kretschmer*, in: *Annelise Kretschmer. Fotografin*, hrsg. von **Ute Eskildsen, Kat. Essen**, Museum Folkwang Essen, Essen 1982, S. 4–8.

- | **Eskildsen, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hrsg.):** *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung Film und Foto 1929*, Kat. Stuttgart, Stuttgart 1979.
- | **Faber, Monika/Ruelfs, Esther/Vuković, Magdalena (Hrsg.):** *Machen Sie mich schön, Madame d'Ora*, Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2018.
- | **Fischer, Hannelore (Hrsg.):** *Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975*, Kat. Köln, Köln 2016.
- | **Frevert, Ute:** *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, (Neue Historische Bibliothek), Frankfurt a.M. 1986.
- | **Gottfried, Claudia:** *Die Neue Frau und ihre Kleidung*, in: *Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und Modernes Leben der 20er Jahre*, hrsg. von **Freunde und Förderer des Industriemuseums Cromford u.a., Kat. Ratingen**, Rheinisches Industriemuseum Textilfabrik Cromford, Ratingen 2001, S. 18–23.
- | **Honnef, Klaus:** *Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis*, in: *Modedefotografie von 1900 bis heute*, hrsg. von **Ingrid Brugger**, Wien 1990, S. 11–20.
- | **Kaufhold, Enno:** *Fixierte Eleganz*, in: *Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie*, hrsg. von **Franz C. Gundlach und Uli Richter, Kat. Berlin**, Berlinische Galerie, Berlin 1993, S. 13–46.
- | **Kessemeier, Gesa:** *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ›Neuen Frau‹ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund 2000.
- | **König, Gudrun M./Mentges, Gabriele:** *Modegeschichte als Mediengeschichte*, in: *Medien der Mode*, hrsg. von **Gudrun M. König und Gabriele Mentges**, (Dortmunder Studien zur Kulturanthropologie des Textilen), Berlin 2010, S. VII–XX.
- | **Linden, Thomas:** *Raum für das Unerwartete*, in: *Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975*, hrsg. von **Hannelore Fischer, Kat. Köln**, Köln 2016, S. 9–13.
- | **Matthies-Masuren, Friedrich:** *Zu den Abbildungen*, in: *Das Atelier des Photographen*, Monatsblatt, hrsg. von **Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren**, Halle (Saale), 4 (1929), S. 60.
- | **Moderegger, Johannes C.:** *Modedefotografie in Deutschland 1929 bis 1955*, (Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1998), Norderstedt 2000.
- | **Rasche, Adelheid:** *Botschafterinnen der Mode. Die Anfänge der Modedefotografie*, in: *Fashion Body Cult/Mode Körper Kult*, hrsg. von **Elke Bippus und Dorothea Mink**, Stuttgart 2007, S. 80–95.
- | **Rasche, Adelheid:** *Elegante Welt. Mode, Presse, Fotografie – Berlin in den 1930er Jahren*, in: *Fotogeschichte*, Heft 107, Jahrgang 28, hrsg. von **Anton Holzer**, Marburg 2008, S. 51–59.

- | **Roh, Franz:** *Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie*, in: *foto-auge*, hrsg. von **Franz Roh und Jan Tschichold**, Stuttgart 1929, S. 3–7.
- | **Ruelfs, Esther:** *»Wir haben es gelebt, andere sind dafür eingetreten« – Beruf als Berufung*, in: *Annelise Kretschmer*, hrsg. von **Ute Eskildsen, Kat. Essen**, Museum Folkwang, (Reihe Beruf: Fotografien), Göttingen 2003.
- | **Sykora, Katharina:** *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993.
- | **Venohr, Dagmar:** *Texte machen Bilder zu Mode oder Kunst. Zur Kontextualisierung der Fotografien F.C. Gundlachs in Zeitschrift und Ausstellung*, in: *Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog*, hrsg. von **Burcu Dogramaci, Sebastian Lux und Ulrich Rüter**, Hamburg 2010, S. 23–39.
- | **Venohr, Dagmar:** *Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, (Zugl.: Potsdam, Univ., Diss., 2009), (Metabasis. Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien; 6), Bielefeld 2010.

Titia Hensel

Legitimationsfaktor Modekompetenz.

Zur politischen Relevanz von Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen Kaiserin Eugénie

Nähert man sich den Ursprüngen der Begriffe Mode und Monarchie, eröffnet deren Verbindung ein enormes Spannungsfeld. Monarchie baut, der Bedeutung und Geschichte nach, auf Beständigkeit und Tradition, wohingegen Mode von aktuellem Zeitbezug und somit von stetigem Wandel lebt.¹ Im 19. Jahrhundert waren Mode und Monarchie jedoch eng miteinander verknüpft. Die Porträts des Hofmalers Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) gelten als besonders markante Illustrierung dieser Verbindung. Der deutsche Maler arbeitete im Laufe von fünfzig Jahren, seit 1834 von seinem Atelier in Paris aus, für nahezu alle europäischen Herrscherhäuser und gilt als einer der erfolgreichsten und produktivsten Hofmaler des 19. Jahrhunderts.² Bereits zu Lebzeiten erhielt er den Titel *peintre à la mode*.³ Seine Strategie, den Fokus in seinen meist zur öffentlich-politischen Repräsentation genutzten Porträts auf die Kleidung zu lenken, sorgte für magnetischen Erfolg bei Auftraggebern und Salonpublikum und gleichzeitig für verheerende Kommentare von Seiten der Kunstkritik.

Dass Mode ein wichtiges Indiz für gesellschaftliche Veränderungen ist, ja im 19. Jahrhundert zum Zeichen der Moderne schlechthin avancierte, wurde von Zeitgenossen – und vielfach in der Forschungsliteratur – nicht treffend anerkannt. Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die Modewelt einen bis dato unvergleichbaren Aufschwung und erfuhr große Veränderung. Die bis heute gültige Verbindung von Mode mit Weiblichkeit wurde seinerzeit zementiert. Zu diesem Zeitpunkt erlangte auch die Verschmelzung von Modeikone und Monarchin besondere Qualität. Doch inwie-

fern durfte eine Herrscherin sich Trends anschließen und ihr Äußeres in den Vordergrund stellen? Erwartete die Gesellschaft von ihr gar Kompetenz in Sachen Mode? Basierend auf der Annahme, dass Kleidung in Porträts maßgeblich zu deren Entschlüsselung beiträgt, sollen im Folgenden Winterhalters Bildnisse der Kaiserin Eugénie während des *Second Empire* aus neuer Perspektive diskutiert werden.⁴

Zum Modediktat im Second Empire

Kleidung chiffriert gesellschaftliche Veränderungen und ist damit ein für jedermann sicht- und lesbares Statement. Entsprechend großer Einfluss wurde Kleidung seit Jahrhunderten beigemessen. Etliche Luxus- und Kleiderordnungen gewährten in der Feudalgesellschaft den herrschenden Ständen Privilegien. Ihnen gebührten elitäre Stoffe und Schnitte, besondere Stücke, die sie vom Volk absetzten.⁵ Die Aufweichung beziehungsweise Abschaffung solcher Gesetze war eine Folge der Französischen Revolution. Sie war auch für die Modewelt ein einschneidendes Ereignis. Eine neue Käuferschicht stellte eine politische und wirtschaftliche Macht dar, die den Modemarkt maßgeblich förderte und das Modesystem strukturell grundlegend veränderte. Das Bürgertum wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur immer mächtigerer Konsument begehrter Modeprodukte, sondern war selbst wichtigster Produzent jener Waren. Technischer Fortschritt sorgte in der industriellen Fertigung von Stoffen und Farben für Innovationen und ermöglichte, speziell für die Modewelt, eine enorme Preissenkung. Vielfältige Konsummöglichkeiten erhöhten die Nachfrage. Die Stahl- und Glasindustrie gestattete ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Produktion großformatiger Schaufenster. Kaufhäuser wurden in ganz Europa gebaut. Moderne Technik optimierte das Informations- und Pressewesen, und der Ausbau des Eisenbahnnetzes ermöglichte schnelleren Waren- und Wissenstransfer. Völlig neue Dimensionen nahm die Verbreitung von aktuellen Modetrends und -neuigkeiten an, welche ganz Europa fortan binnen weniger Tage erreichten.⁶

Diese Entwicklungen bewirkten eine Verschiebung der bis dato bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse von Mann und Frau. Mode wurde mehr denn je zum explizit weiblichen Thema und in der Öffentlichkeit zur Schau gestellt. Ab Mitte des Jahrhunderts dominierte die weibliche Hälfte der Bevölkerung das Stadtbild. Die Frau galt als »wandelnde Visitenkarte« für Distinguiertheit und den Wohlstand ihrer Familie.⁷ Die Damenwelt sollte sich dem immer schneller wechselnden Modediktat unterwerfen. Über das Zeigen von Modekompetenz, und damit der Aneignung des zeitgenössischen Schönheitsideals, konnte jede Frau zu gesellschaftlicher Anerkennung gelangen.⁸ Die untrennbare Verbindung von Mode und Weiblichkeit, wie sie bis heute nachwirkt, wurde im 19. Jahrhundert gefestigt.⁹

Die Auswirkungen auf die politische Sphäre waren groß. Die französische Konsum- und Luxusindustrie war lange an die Hofkultur, die Staatsführung und die höfische Kunst gebunden. In diversen Papieren wurde die Strategie der französischen Regierung des *Second Empire* klar formuliert, mithilfe einer blühenden Luxusindustrie für wirtschaftlichen Aufschwung sorgen zu wollen.¹⁰ Diese Aufgabe zu visualisieren und zu repräsentieren oblag in erster Linie der Monarchin. So sah sich Kaiserin Eugénie, wie bereits ihre Vorgängerinnen, verantwortlich, der nationalen Seiden- und Spitzenindustrie genügend Aufträge zu verschaffen und mit stetig neuen Trends eine prosperierende Wirtschaft zu pflegen. »Les toilettes politiques« nannte Eugénie selbst jene Kleidung, die sie während offiziellen Anlässen zur Schau stellte.¹¹ Ihr Umgang mit Mode und ihre Kleidung bargen stets politische Relevanz.¹²

Die Kaiserin als Modeikone: Die Modeporträts von 1855

Die Rollen, die eine französische Kaiserin während des *Second Empire* zu bekleiden hatte, waren auf der Pariser Weltausstellung von 1855 visuell erfahrbar. Drei Jahre nachdem Napoléon III. sich zum Kaiser hatte krönen lassen, wollte er die populäre



Abb. 1 | *The Illustrated London News*, 1. September 1855, S. 253.

Londoner *Great Exhibition* von 1851 übertreffen. Der Monarch ließ Paris für das erwartete Publikum großräumig umbauen. Im *grand salon carré* hingen an prominenter Stelle diejenigen Bildnisse, die den Besuchern aus aller Welt das Kaiserpaar vorstellten. Die *Illustrated London News* informierte das Volk über die Bildhängerung, die besondere Beachtung während eines Besuchs von Queen Victoria und Prince Albert fand (Abb. 1). Drei Porträts von Franz Xaver Winterhalter waren ausgewählt worden: Neben einem – wie erwartet – klassischen *portrait d'apparat* von Napoléon III. präsentieren zwei Gemälde die Kaiserin. Sie zeigt in beiden aktuelle »Haute Couture«, herrschaftliche Insignien und zeremonieller Pomp fehlen (Abb. 2–3).



Abb. 2 | Franz Xaver Winterhalter, Kaiser Napoléon III., 1852, Öl/Leinwand, 240 x 150 cm, Château de Versailles.

Als der Kaiser Eugénie als seine zukünftige Ehefrau in einer Rede öffentlich vorstellte, versprach er seinem Volk, sie würde Frankreich als »ornement du trône« eine würdige Kaiserin geben.³³ Die Stilisierung ihrer Rolle zu einem Ornament zeichnet jenes passiv-dekorative und politisch inaktive Frauenideal nach, das seinerzeit in der Gesellschaft propagiert wurde.³⁴ Eugénie entpuppte sich in den folgenden Jahren jedoch als interessierte und engagierte Politikerin und übernahm drei Mal den Regierungsvorsitz in Abwesenheit ihres Mannes. Ihre Teilnahme am politischen Geschehen wurde von der Opposition und von der Presse überwiegend negativ bewertet und öffentlich kritisiert.³⁵ Der Schluss liegt nahe, dass solche Ablehnung die erwähnenswerte Bildauswahl für die internationale Ausstellung beeinflusste. Das durchaus existierende klassische Staatsporträt der Kaiserin war nämlich nicht Teil der Bildgruppe, ein Umstand, der in der Winterhalter-Literatur fälschlicherweise behauptet und reproduziert wurde.³⁶ Dieser Tatbestand ist jedoch wesentlich für die Botschaft, die der französische Hof an das Ausstellungspublikum und damit an die ganze Welt sandte:



Abb. 3 | Franz Xaver Winterhalter, Kaiserin Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen, 1855, Öl/Leinwand, 300 x 420 cm, Compiègne, Musée national du Château.

Das ovale Porträt der Kaiserin, das die Bildgruppe von rechts einschließt, transportiert ein auf politische Inaktivität reduziertes Frauenideal.³⁷ Die Kaiserin meidet direkten Blickkontakt und schaut abwesend und milde lächelnd in die Ferne. Ihre Hände liegen untätig übereinander auf ihrem Schoß. Der im Ölbild deutliche Hinweis auf ihre politische Position, eine rote samtene Draperie mit Ausblick im Hintergrund, ist im Zeitungsbild nicht mehr klar konturiert. Die von Winterhalter in Szene gesetzten Stoffmassen hingegen hat auch der Zeitungskünstler akzentuiert. Im Ölbildnis bestimmt minutiöse Feinmalerei Haut und Haar der Kaiserin, ein lockererer Pinselstrich charakterisiert Winterhalters Malweise der Stoffe. Der Samt der Draperie erscheint schwer und matt, die Seide des Kissens changiert glänzend in verschiedenen Grüntönen, der in Falten geordnete Chiffon liegt leicht über der

Büste. Die Kostbarkeit der Textilien ist sorgfältig ausgearbeitet und unterstreicht deren herrschaftlichen Ursprung. Die Rüschen ihres Rockes quellen sozusagen fast über die Bildgrenze in Richtung Betrachterin.

Das ovale Porträt von Eugénie repräsentiert feminine Ideale passiver Kontemplation und Interesse an dekorativen und modischen Stoffen. Dies entfernt die Kaiserin von genuin politischen Aufgaben, die sie auf Bildebene im *portrait d'apparat* im vollen Ornat neben Regalien repräsentiert.¹⁸ Der Schwerpunkt jedoch des ovalen Bildnisses liegt auf den Materialien aktueller Mode. Dass es in der Weltausstellung als Pendant zum *portrait d'apparat* des Kaisers gehängt wurde, postuliert seine politische Relevanz. Keinesfalls handelt es sich um ein »intime[s] Gemälde«, wie jüngst formuliert.¹⁹

Welche Funktion dem mittig positionierten Gruppenporträt zukommt, soll im Folgenden genauer betrachtet werden. Mit seinen Maßen von 300 x 420 cm war es eines der größten im Saal der Weltausstellung (Abb. 3). Neun lebensgroß abgebildete Frauen haben in verschiedenfarbigen Roben auf einer idyllischen sommerlichen Lichtung Platz genommen. An höchster Stelle sitzt die französische Kaiserin, was der Betrachter nur mithilfe des Bildaufbaus und durch das Kennen und damit Erkennen ihrer individuellen Physiognomie erfasst, da klare Hinweise klassischer Herrscherikonographie fehlen.²⁰ Um sie herum sitzen acht ihrer Hofdamen. Zwischen ihnen herrscht kaum Interaktion. Lediglich angedacht scheint eine solche am rechten Bildrand. Das Gruppenporträt sollte offenbar nicht Informationen über die zwischenmenschlichen Beziehungen preisgeben. Vielmehr laden die farbenfrohen Roben, differenzierten Posen und sauber gescheitelten Frisuren dazu ein, sie genau zu begutachten: Stehend, im Profil, von hinten und *en face* werden der Betrachterin neueste Schnittmuster, Farben und Accessoires der Saison präsentiert.²¹ Damit ähnelt das Gruppenporträt in seiner Offerte und Zurschaustellung aktueller Trends Modeillustrationen, wie sie Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreich gegründete Modemagazine und Stichsammlungen in alle Gesellschaftsschichten hinein verbreiteten.²²

Winterhalter festigt in diesem Bildnis seinen Ruf als Modemaler entscheidend. Einige seiner Briefe und auch Tagebucheintragen seiner Modelle verraten, dass er für die Auswahl von Kleidern und Accessoires mitverantwortlich war. In diesem Gruppenporträt beweist er, dass er die stofflichen Statussymbole Seide, Taft, Spitze oder Tüll, in welcher Farbe auch immer, besonders plastisch in Szene zu setzen versteht. Und wie als letzter Hinweis darauf, dass tatsächlich der Umgang mit aktueller Mode das wesentliche Bildthema ist, hat Winterhalter der weiß gekleideten Dame rechts ein Heft in die Hände gelegt, eine Modezeitschrift oder eine Sammlung von Modestichen, auf das sie zusammen mit ihrer Nachbarin blickt. Solches Motiv, das eigene Medium im Medium zu zitieren, sollte zur Nachahmung animieren und wurde auch in der Modeillustration eingesetzt, in denen die Modelle beim Durchblättern von Modezeitschriften ihre eigene Kleidung präsentieren. Das Heft im Winterhalterschen Gruppenbildnis ist ein von der Forschung bisher übersehener innerbildlicher Fingerzeig auf die gegenseitige Beeinflussung von Modeillustration und Modemalerei, und zugleich gewichtiges Indiz dafür, dass Eugénie und Winterhalter das Porträt ganz bewusst in stilistischer Nähe zu einer Modeillustration komponierten.²³

Dafür gibt es weitere Hinweise: Das Gruppenporträt von Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen wurde vielfach kommentiert. Wie so oft warfen die Kritiker Winterhalter aufgrund seiner dekorativen Malart charakter- und inhaltslose Malerei vor. Gustave Planche schrieb in der *Revue des Deux Mondes*: »Ces robes si coquettement étalées ne contiennent absolument rien.«²⁴ Winterhalter idealisiert Körper und Gesichter der Damen stilistisch tatsächlich noch stärker als in anderen Porträts. Doch genau diese »Typisierung« und Idealisierung war charakteristisch für die zeitgenössische Modeillustration.²⁵ Für eine wohlüberlegt komponierte Ähnlichkeit des Porträts mit einem Modemedium spricht ebenfalls, dass die bildliche Kleidersituation kaum einer realen entsprochen haben wird. Tagsüber waren Roben oder dreiteilige Kostüme langärmelig und hochgeschlossen, erst am Abend oder zu formellen Anlässen entblößten die Oberteile nackte Arme und ein weites Dekolleté.²⁶ Der Tageszeit und Verortung in einer Parklandschaft nach zu urteilen wären im Gruppenbildnis

Tageskleider getragen worden, gemalt sind aber Abendroben. Das offiziell genutzte Herrscherinnenporträt forderte die formellste und eleganteste Variante.

Doch was bedeutet diese forcierte Nähe eines derart repräsentativen und großformatigen Gemäldes zum zeitgenössischen Modestich? Winterhalters Gruppenbildnis weist Kaiserin Eugénie als wichtiges Mitglied der Pariser Modeszene aus und beweist ihre Stilkompetenz. Das Bildnis fungierte auf der Weltausstellung von 1855 nicht als Porträt von einem Herrscher im allgemeinen Sinne; vielmehr wird in größtmöglichem Format ein Ideal von *Umgang mit Mode* während des *Second Empire* formuliert. Das Bildnis definiert ein Modesystem, an dessen Spitze, so die Botschaft des Bildes, Kaiserin Eugénie als Mode-Idol und *trendsetter* ihren Platz einnimmt. Obwohl sie in Pose und Mimik, ähnlich dem ovalen Porträt, tendenziell passiv dargestellt ist, wechselt ihr Modus damit in einen führenden, aktiven.²⁷ Das Modebildnis erlangt den Status eines Staatsporträts und ersetzt das *portrait d'apparat* partiell innerhalb der Öffentlichkeitsarbeit – ein Bruch mit dem Dekor.²⁸ Die Verantwortlichen offenbaren damit einen progressiven Umgang mit Herrscherporträts im *Second Empire*.

Winterhalters Gruppenporträt der *Kaiserin im Kreise ihrer Hofdamen* ist ein Appell an den Betrachter, am Modesystem teilzunehmen, Mode zu studieren, Mode zu kaufen, Mode zu tragen. Das Bild und seine Protagonistinnen forcieren und entfesseln dezidiert jenen in feudalem Gesellschaftssystem jahrhundertlang streng begrenzten Prozess der vestimentären Nachahmung, der den Wandel von Moden und somit den Kern des Phänomens Mode bis heute bildet.²⁹

Eugénie in Hermelin: Von der Insigne zum Modeaccessoire

Sieben Jahre nach der Pariser *Exposition universelle* im Jahr 1862 öffnete die nächste große Weltausstellung ihre Türen, dieses Mal wieder in London. Im französischen

Abb. 4 | Franz Xaver Winterhalter, S.M.I. Doña María Eugenia de Guzmán, condesa de Teba, Kaiserin der Franzosen, 1862, Öl/Leinwand, 229 x 146 cm, Signatur P.5, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.



Pavillon war, wie es sich gehört, das französische Herrscherpaar bildlich anwesend. Mit großem Aufwand hatte Eugénie dafür gesorgt, dass ein neues, soeben von Winterhalter fertig gestelltes, lebensgroßes und ganzfiguriges Porträt von ihr in letzter Sekunde nach London überführt wurde. Ihr nachdrückliches Engagement, das in diversen Briefen und Notizen nachzuvollziehen ist, offenbart wie wichtig es ihr war, das aktuelle Gemälde möglichst rasch publik zu machen.³⁰

Das 230 x 150 cm messende Bildnis mag die Betrachterin überrascht haben: Weder ein klassisches Regalienporträt noch eines der farbenfrohen Modeporträts hing neben demjenigen des Kaisers, sondern eines, das die Herrscherin als denkende Politikerin präsentiert (Abb. 4). Eugénie sitzt vor unspezifischem Hintergrund auf einem wuchtigen hölzernen Thronsessel, dessen lederbezogene Rückenlehne von

hochkarätiger Schnitzkunst im wahrsten Sinne des Wortes gekrönt wird. Hell beleuchtet sind Pose und Kleidung der Herrscherin: Sie blickt mit wachen Augen links aus dem Bild, ihre Miene ist kontemplativ und konzentriert zugleich. Die linke Hand stützt in Denkerpose ihre Kinnkontur. Ein erster Hinweis darauf, dass sie die Sphäre jenes geschlechtsspezifisch eingegrenzten Handlungsraumes verlässt, der 1855 auf der Weltausstellung noch in zweifacher Ausfertigung ihr Image stärkte – einmal als passiv-dekoratives Weiblichkeitsideal, einmal als Modeikone – und sich stattdessen einen Platz im eng definierten politischen Gefüge einräumt.³¹ Dies hat einen differenzierten Umgang mit Kleidung im politischen Porträt zur Folge:

Bildfüllend ist die Robe der Kaiserin, die nahezu die gesamte untere Bildhälfte einnimmt. Schwarze, von Winterhalter glänzend in Szene gesetzte Seide fällt über eine voluminöse Krinoline. Schwarze französische Spitze säumt kurze Ärmel und eine perlenbestickte Schneppentaille zeugt von aufwändiger Schneiderkunst. Der Rock ist in spitzenbesetzte Volants geteilt. Schwarz und Weiß waren seinerzeit die Trendfarben schlechthin, schwarz galt allerdings als besonders seriös, distinguert und würdevoll.³² Dass solche Wirkung Eugénies Ziel war, beglaubigt der weiße Tüllschal, der ihr weit ausgeschnittenes Dekolleté und damit weibliche Reize explizit kaschiert. Jene sollten offensichtlich nicht zum wesentlichen Bildinhalt werden.

Die modische Robe wird um ein Kleidungsstück ergänzt, das die Grenzen zwischen den Begriffen ›Mode‹ und ›Kleidung‹ strapaziert. Ein dunkelblauer voluminöser Mantel umhüllt die im Sessel sitzende Kaiserin, dessen Ränder säumt edler Hermelin. Das Fell war seit dem frühen Mittelalter hohem Adel und Geistlichen vorbehalten und gehörte in zahlreichen Ländern zum Krönungsornat, auch Kronen wurden damit gefüttert. Im Bildnis von Winterhalter berührt der Mantel den symbolischen Gehalt eines Krönungsmantels, gleichzeitig ergänzt er die Robe als kostbares Accessoire. Die malerische und kompositionelle Behandlung der Stoffe und Modeaccessoires betont deren Bedeutung, wie es auch in den oben analysierten Porträts von 1855 geschieht. Eugénie befühl den Hermelinpelz zwischen ihren Fin-

gern, und lenkt damit besonderes Augenmerk auf ihn und seinen herrschaftlich-symbolischen Ursprung. Diese Geste gewichtet den Mantel zum herrschaftlichen Ornat. Ursprünglich diente der Krönungsmantel mit Hermelinborte der sozialen Abgrenzung. Mit dem Tragen von königlichem Material wie Hermelin, beansprucht die Kaiserin weniger, Trends zu setzen und als Identifikationsfigur zu fungieren, als dass sie den Fokus auf ihren einmaligen politischen Machtstatus als Kaiserin verlegt.

Ähnlich symbolischen Machtanspruch fordert Eugénies goldenes Diadem. Dieses wurde kurz vor der Bildentstehung nach ihren Vorgaben angefertigt. Der frontal eingearbeitete Diamant gehörte zu den seinerzeit größten und populärsten Edelsteinen Europas, und es war allgemein bekannt, dass er die französischen Kronen seit Ludwig XV. dekoriert hatte, in deren dynastische Linie sich Eugénie offensichtlich einreihen wollte.³³ Sollte der Betrachter die Botschaft des Bildes nicht über die Hinweise von Pose, Kleidung und Accessoires dechiffriert haben, verdeutlicht die lateinische Inschrift in der linken oberen Bildecke Eugénies Machtanspruch: Maria Eugenia Guzman/Comitissa Tebae/Gallorum/Imperatrix/MDCCLXII. Die lateinische Schriftsprache zu wählen bot ihr die Möglichkeit, die französische Schreibweise ihres spanischen Vornamens zu umgehen. Neben der Schreibweise ihres Vornamens ist in die Rückenlehne das Wappen der Albas, der spanischen und aristokratischen Familie ihrer Schwester, eingearbeitet. Diese Betonung ihrer spanischen Herkunft ist insofern erwähnenswert, als anhand ihrer ersten Porträts als französische Kaiserin eine systematische Entspannifizierung ihrer Physiognomie nachverfolgt werden kann.³⁴ Dass sie ihre Wurzeln nun explizit in einem offiziellen Staatsporträt akzentuiert, demonstriert ihr politisches und persönliches Selbstbewusstsein und ihr Verlangen nach einem neuen Identitätskonzept. Das vestimentäre und textile Spiel mit Stoffen und Schnitten in diesem großformatigen Herrscherporträt verrät einmal mehr Eugénies kompetenten Umgang mit dem Thema Kleidung und Mode, und verleiht ihrem Habit monarchische Legitimationskraft.

Das Porträt wurde ein Jahr nach der Weltausstellung im Pariser *Salon* von 1863 ausgestellt. Die Kritiker erwähnen den klar formulierten politischen Machtanspruch im Porträt nicht. Ihre Kommentare betrafen weiterhin die Darstellung von Figur und Mode. Ein Karikaturist gesteht der Robe besondere Wirkkraft zu (Abb. 5). Seine Zeichnung zeigt nur ein leeres, sich stark bewegendes, ja nahezu lebendiges Kleid in einem pompösen Rahmen. Der starke Schwung der Krinoline verdrängt sogar die ornamentale Applikation in der unteren Rahmenmitte. Die zweizeilige Bildunterschrift lautet: »Une robe au pied d'un mur. Il n'en faut pas davantage à Winterhalter pour faire un chef-d'œuvre.« Der Zeichner scheint ein massives Übergewicht von Modedarstellung empfunden zu haben. So massiv, dass er die Figur der Herrscherin, und auch den Krönungsmantel, nicht einmal mitgezeichnet hat. Damit degradiert der Karikaturist Winterhalter zum Kleidermaler, der die Persönlichkeit seines Modells zugunsten der äußeren Hülle hintenanstehen lässt. Sein Kommentar trifft einen ähnlichen Ton wie die Kritiker des Gruppenporträts von 1855.

Warum in diesem Porträt trotz der Indizien für den politischen Machtanspruch der Kaiserin in erster Linie die Modedarstellung wahrgenommen wurde, lässt sich mit dem Umstand erklären, dass Eugénies Reputation als Modeikone längst gefestigt war. Trotz ihres Engagements, das neue Image europaweit zu etablieren, setzte es sich nicht durch. Bis heute wird die Kaiserin eher als Modeikone denn als engagierte und einflussreiche Politikerin wahrgenommen. Winterhalters Porträt der Monarchin gerät zwischen die Gattungsgrenzen von Modeporträt und *portrait d'apparat*. Die zeitgenössische Mode, die momenthafte Pose und der real existierende und auf zahlreichen *cartes de visite* wiederzuerkennende Thronstuhl ermöglichten der Betrachterin einen zeitgenössischen Zugang zum Bild, Krone und Hermelinfell rufen hingegen tradierte Formensprache auf.

In diesem Zusammenhang bisher in der Forschungsliteratur unerwähnt ist der Umstand, dass das ursprünglich Macht symbolisierende Material des Hermelinpelzes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sukzessive zu einem modisch, und damit



Abb. 5 | La Vie parisienne 25, 20. Juni 1863, S. 245.

schichtenübergreifend genutzten Werkstoff avancierte. In einer Modeillustration der bekannten französischen Modezeichnerin Héroïse Leloir von 1863 findet sich der Hermelinmantel als Accessoire über einer schwarzen voluminösen Robe wieder und ähnelt augenfällig Eugénies vestimentärer Ausstattung im Winterhalterschen Porträt, welches in demselben Jahr im Pariser *Salon* ausgestellt wurde.³⁵ Selbst die typische Frisur der Kaiserin mit über den Nacken fallenden Locken wird zitiert.³⁶ Die Zeichnung wurde in der Modezeitschrift *La Corbeille* am 1. Januar 1864, also nur wenige Monate nachdem Winterhalters Ölporträt im *Salon* ausgestellt war, veröffentlicht. Eugénies Appell von 1855, ihr Modeverhalten nachzuahmen, ist aufgegangen. Dass Eugénie bewusst auch mit monarchisch konnotiertem Material neue Mode-Trends forcierte und derart ihren Machtstatus doppelt sichert, illustriert ein weiteres Porträt von Franz Xaver Winterhalter von 1864. Sie posiert für das Bruststück in edler Abendrobe mit modischem, weiten Dekolleté; um die Oberarme gelegt ergänzt eine Hermelinstola ihr Outfit.³⁷

Fazit: Legitimationsfaktor Modekompetenz

Die Analyse der Winterhalterschen Eugénie-Porträts unter dem Aspekt der Kleiderkunde zeigt, wie wertvoll die Entschlüsselung von Kleidungs-codes für die Bildaussage ist. In Winterhalters Herrscherinnenporträts von Eugénie liegt der Fokus auf Zeichen, die innerhalb einer demokratisierten Modewelt Gewicht haben: Versiertheit in Mode- und Stilfragen zu beweisen wird für die moderne Herrscherin eine wegweisende politische Aufgabe. Die gesellschaftliche Rolle der Kaiserin ist nicht allein über die Wahl bestimmter oder symbolträchtiger Kleidung zu definieren. Nicht die einzelne Falte, Rüsche, das Schnittmuster und deren realitätsgetreue Wiedergabe sind Ziel der Darstellungen. Vielmehr dokumentieren Winterhalters Porträts der französischen Kaiserin deren *Umgang mit Mode*. Die Konzeption, Ausführung und Verbreitung ihrer Porträts verraten ihre modische und damit auch politische Kompetenz. Die Roben, die Posen, die Bildkonzepte transportieren eine übergreifende

Bewertung des vorherrschenden Modesystems. Mit ihrem Porträtprogramm wird an den Betrachter appelliert, einen lebendigen Umgang mit dem Thema Mode zu pflegen. Und erst diese Appellwirkung macht Eugénie zur Modeikone. Winterhalters Stil entsprach solcher Zielvorgabe. Selbst als Eugénie diese Strategie mit dem Porträt von 1862 aufbricht und ursprünglich sozial abgrenzendes Material wie Hermelin trägt, hat dies Auswirkungen auf die Modewelt. Das öffentliche Demonstrieren von Modekompetenz gerät zu einer von vielen neuen Legitimationsstrategien für die Institution Monarchie.³⁸

Anmerkungen

- 1 | Der Terminus Mode wird hier bezogen auf textile Bekleidung »als soziale Erscheinung, die ein auf bestimmte Zeit favorisiertes Verhalten benennt.« **Haberler** 2012, S. 24. Die Autorin verwendet mit dem Ziel geschlechtergerechter Sprache in dem vorliegenden Text »der Betrachter« und »die Betrachterin« zufällig und synonym, davon ausgehend, dass im 19. Jahrhundert eine breite, beidgeschlechtliche politische Öffentlichkeit Zugang zu Winterhalters Porträts hatte.
- 2 | Zu Biographie und Werk Winterhalters vgl. umfassend **Panter** 1996. Zu Winterhalters Porträts von Kaiserin Eugénie vgl. **McQueen** 2016, S. 93–110.
- 3 | Beispielsweise schrieb Alphonse de Calonne in der *Revue Contemporaine et Athenæum Français* zur jährlichen Salonausstellung 1857 über Winterhalter und Dubufe: »Ces messieurs sont des peintres à la mode«, Paris 1857, S. 600; vgl. zu dieser Klassifizierung auch **Panter** 1996, S. 147.
- 4 | Vgl. für die methodische Herangehensweise **Zitzlsperger** 2008.
- 5 | **Lehnert** 1998, S. 7: »Von »Mode« kann man erst sprechen, seitdem Aristokraten im hohen Mittelalter und wenig später auch Mitglieder des entsprechenden Bürgertums sich mit Hilfe ihrer Kleidung nicht mehr nur, wie es bislang üblich war, ständisch abzugrenzen suchten, sondern sich als Individuen kenntlich machten.«
- 6 | Vgl. zur Geschichte von Mode und Konsum **Dogramaci** 2011, S. 8f.; vgl. **Haase** 2010, S. 185.
- 7 | **Budde** 2009, S. 87.
- 8 | Vgl. **Dogramaci** 2011, S. 34.
- 9 | Dies hat bis heute Nachwirkungen: Schenkt eine Politikerin Bereichen wie Mode und ihrem äußeren Erscheinungsbild offensichtliches Desinteresse anstelle von professioneller Aufmerksamkeit, wird dies nicht positiv interpretiert, wie es beim Mann in Bezug auf den schlichten Herrenanzug der Fall ist, nämlich »als ästhetische Askese zugunsten politischer Arbeit [...], sondern als falscher Umgang einer Frau mit ihrem Äußeren.« **Hofmann** 2014, S. 225.
- 10 | Vgl. beispielsweise **Léon de Laborde**, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris 1856.
- 11 | Vgl. **Haase** 2010, die in ihrem Aufsatz zu *Mode und Staatsräson im Second Empire* einen anderen, lesenswerten Schwerpunkt setzt.
- 12 | Wie brisant die Modeerscheinung der Krinoline war, thematisieren zahlreiche zeitgenössische Karikaturen, vor allem in der meinungsfreieren britischen Presse wie *The Punch*, die Eugénie zur »Comtesse de la Crinoline« und »Impératrice de la mode« stilisieren und damit ihre politische Einmischung kritisierten, vgl. **Dolan** 1994, S. 23.

- 13 | Die Rede ist gedruckt in: *Œuvre de Napoléon III*, 1856, S. 359.
- 14 | Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wandelte sich das »Ideal der »vernünftigen Frau« zu dem der empfindsam-tugendhaften und passiven [...]. Gelehrsamkeit galt nun plötzlich als Widerspruch zur »schönen Weiblichkeit.« **Paletschek** 1994, S. 162.
- 15 | Vgl. zur kritischen Presse zu Eugénies politischem Engagement, ihrer Übernahme von politischer Verantwortung und ihrem politischen Einfluss **Dolan** 1994.
- 16 | Dies schließt **McQueen** 2016, S. 94 aus der Katalognummerierung der Weltausstellung, die das *portrait d'apparat* der Kaiserin aufführt. Reisberg wiederholt McQueens Ausführungen, vgl. **Reisberg** 2016, S. 149. Bildquellen der Weltausstellung wie der eingangs analysierte Stich in der *Illustrated London News* oder ein Foto von André-Adolphe-Eugène Disdéri von 1855 des *Grand Salon carré* (BNF, Paris; gedruckt in: **Kat. Paris** 2008, cat. 121) enthüllen jedoch, dass das Regalienbildnis von Eugénie nicht an prominenter Stelle genutzt wurde, um das Kaiserpaar personell aller Welt vorzustellen. McQueen hat ihre eigene Aussage revidiert und korrigiert während eines Vortrags am 11. Juli 2018, Konferenz *Kings & Queens 7: Ruling Sexualities: Sexuality, Gender, and the Crown*, Royal Studies Network, University of Winchester. Vgl. zur Kostümanalyse des Winterhalterschen Staatsporträts von Eugénie von 1853 auch **Haase** 2010, S. 183f.
- 17 | Franz Xaver Winterhalter: Kaiserin Eugénie, 1854, Öl auf Leinwand, 125 x 95 cm, Privatbesitz.
- 18 | Vgl. **McQueen** 2016, S. 94, die überzeugend zu einem ähnlichen Ergebnis kommt.
- 19 | Als solches wird es eingeordnet im **Kat. Stuttgart** 2015, S. 152. Auch im **Kat. London** 1987, S. 201 ist Ähnliches vermerkt. Vgl. dagegen **Panter** 1996, S. 138, der erkennt: »Trotz des intimen Ovals wirkt es vornehm und repräsentativ.«; vgl. **McQueen** 2016, S. 97.
- 20 | Wie die Kaiserin konnten alle Hofdamen vom wissenden Besucher identifiziert werden, vgl. **Kat. London** 1987, S. 203.
- 21 | Die Bildbeschreibung des Porträts ähnelt bezeichnenderweise stark Mayerhofer-Llanes Charakterisierung von Modeillustrationen. Zur »Entwicklung der ersten Modezeitschriften zu einem Massenmedium« im 19. Jahrhundert vgl. **Mayerhofer-Llanes** 2005, S. 215f.
- 22 | Vgl. z.B. Héloïse Leloir, *Vier Damen in Promenadetoilette und ein Mädchen*, um 1868, Gouache über Bleistift auf weißem Karton, 226 x 305 mm, Paris, Musée Galliera, Musée de la mode de la ville de Paris.
- 23 | Reisberg erwähnt als einziger Forscher das Heft in seiner Bildbeschreibung, ohne ihm allerdings Bedeutung zuzusprechen, vgl. **Reisberg** 2016, S. 151. Panter wertet die Mode im Bild lediglich als »Geschmack der Hofdamen«, den Winterhalter »berücksichtigte«, vgl. **Panter** 1996, S. 142.

- 24 | **Planche** 1855, S. 404. Für die zeitgenössische Kritik am Bild vgl. ausführlich **McQueen** 2016, S. 97f.
- 25 | Vgl. **Mayerhofer-Llanes** 2005, S. 216.
- 26 | Beispiele für Tageskleider abgebildet in: **Fukai** 2006, S. 212–232.
- 27 | **McQueen** 2016 hingegen schlussfolgert, dass auch das Gruppenbildnis ein Image einer »largely passive and decorative role« verkörpert, S. 97.
- 28 | Ähnliches Vorgehen ist für Kaiserin Elisabeth von Österreich zu konstatieren, deren offizielle Repräsentation sich zugunsten modischer Dominanz von klassischer Herrscherdarstellung entfernt. Das Bildschema des Winterhalterschen Porträts von 1865 (Sisi-Museum, Hofburg, Wien) erweist sich als Vorreiter der in den späten 1860er Jahren aufkommenden flanierenden Städterin. Vgl. **Hensel** 2016.
- 29 | Vgl. zu diesem Prozess **Zitzlsperger** 2008, S. 121f.
- 30 | Vgl. allgemein zum Porträt McQueens umfassende Analyse. Da sie die Bedeutung der Kleidung für die Botschaft des Bildes wenig beachtet, soll diese Lücke hier geschlossen werden. Vgl. **McQueen** 2016, S. 105–107, hier S. 107.
- 31 | Vgl. ebenda, S. 106, die für das neue Porträt ähnliches erkennt: »Eugénie in her political persona as a considered and serious decision-maker«.
- 32 | Vgl. **Haase** 2005, S. 232f. Bekannte Beispiele für Modeporträts in schwarzer Kleidung liefern Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1851 (National Gallery of Art, Washington); Carolus-Duran, *Madame Durant*, 1869 (Musée d'Orsay); James Tissot, *Portrait de Mlle L.L.*, 1864 (Musée d'Orsay); Edouard Manet, *La Parisienne*, 1875 (Nationalmuseum Stockholm). Es handelt sich im Porträt von Winterhalter nicht um Trauerkleidung wie u.a. **McQueen** 2016, S. 107 vorschlägt. Diese wäre seinerzeit hochgeschlossen, langärmelig und mit Handschuhen getragen worden.
- 33 | Vgl. **Streeter, Edwin**: *Great Diamonds of the Earth*, London 1982, S. 169–83, nach **McQueen** 2011, S. 142, Anm. 97.
- 34 | Dieser Prozess kann nachverfolgt werden am Beispiel der Porträts von Edouard Dubufe. Vgl. dazu **McQueen** 2016, S. 90–93 und S. 106f.
- 35 | Héloïse Leloir: *Quatre toilettes de bal*, 1863, 308 x 235 mm, Bleistift, Gouache und Tinte auf Papierkarton, Paris, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris. Leider sind die Bildrechte so teuer, dass die Abbildung an dieser Stelle nicht gezeigt werden kann. Die Abbildung ist zu finden unter folgendem Link: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/quatre-femmes-en-toilettes-de-bal-fonds-d-archives-graphiques-de-maurice#infos-principales> (Stand: 04.11.2021).

- 36 | Die berühmte Frisur ist von Franz Xaver Winterhalter bereits in einem Ölporträt von Kaiserin Eugénie im Profil 1861 festgehalten, 46 x 38 cm, Arenenberg, Napoleon-Museum.
- 37 | Franz Xaver Winterhalter: *Kaiserin Eugénie*, 1864, Öl/Leinwand, 61 x 54 cm, Château de Compiègne.
- 38 | Dieser Text basiert auf einem am 25. Mai 2017 gehaltenen Vortrag während der Promovend*innen-Spring-School des *netzwerk mode textil e.V.* in Berlin und ist Teil des Dissertationsprojekts der Autorin zum Porträt der Monarchin im politischen Kommunikationsraum des 19. Jahrhunderts. Für ein kritisches Feedback zum Text sei Antje Amonet, Nathalie Dimic und Barbara Schrödl gedankt.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | *The Illustrated London News*, 1. September 1855, S. 253.
- Abb. 2 | Franz Xaver Winterhalter, *Kaiser Napoléon III.*, 1852, Öl/Leinwand, 240 x 150 cm, Château de Versailles. Photo (C): bpk/RMN – Grand Palais/Gérard Blot.
- Abb. 3 | Franz Xaver Winterhalter, *Kaiserin Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen*, 1855, Öl/Leinwand, 300 x 420 cm, Compiègne, Musée national du Château. Photo (C): bpk/RMN – Grand Palais/Daniel Arnaudet.
- Abb. 4 | Franz Xaver Winterhalter, *S.M.I. Doña María Eugenia de Guzmán, condesa de Teba, Kaiserin der Franzosen*, 1862, Öl/Leinwand, 229 x 146 cm, Signatur P.5, Madrid, Fundación Casa de Alba.
- Abb. 5 | *La Vie parisienne* 25, 20. Juni 1863, S. 245.

Literaturverzeichnis

- | **Budde, Gunilla**: *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2009.
- | *Communication relative au mariage de l'empereur, 22 janvier 1853, Le Sénat, le Corps législatif et le Conseil d'État se réunissent aux Tuileries [...]*, in: *Œuvre de Napoléon III. Discours, proclamations, messages*, hrsg. von **Amyot** und gedr. von **Henri Plon**, Bd. 3, Paris 1856, S. 357–360.
- | **Dogramaci, Burcu**: *Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, Marburg 2011.
- | **Dolan, Therese**: *The Empress's New Clothes: Fashion and Politics in Second Empire France*, in: *Women's art journal*, 15 (1994), S. 22–28.

- | **Fukai, Akiko:** *Fashion. Eine Modegeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Band I, Köln 2006.
- | **Haase, Birgit:** »Une toilette vaut un tableau« – *Impressionismus und Mode*, in: *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*, hrsg. von **Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Kat. München**, Kunsthalle Bremen, München 2005, S. 228–237.
- | **Haase, Birgit:** »Les toilettes politiques«. *Mode und Staatsräson im Second Empire*, in: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, hrsg. von **Philipp Zitzlsperger**, Berlin 2008, S. 181–193.
- | **Haberler, Viola:** *Mode(n) als Zeilenindikator. Die Kreation von textilen Modeprodukten*, Wiesbaden 2012.
- | **Hansen, Dorothee/Herzogenrath, Wulf (Hrsg.):** *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*, **Kat. München**, Kunsthalle Bremen, München 2005.
- | **Hensel, Titia:** *Kaiserin »à la mode«*. *Franz Xaver Winterhalters »Bildnis der Elisabeth von Österreich in Balltoilette«*, in: *Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung*, hrsg. von **Uwe Fleckner und Titia Hensel**, Berlin/Boston 2016, S. 163–181.
- | **Hofmann, Viola:** *Das Kostüm der Macht. Das Erscheinungsbild von Politikern und Politikerinnen von 1949 bis 2013 im Magazin Der Spiegel*, (Textil – Körper – Mode. Dortmunder Studien zur Kultur- anthropologie des Textilen, Band 7), Ebersbach 2014.
- | **Kessler Aurisch, Helga et al. (Hrsg.):** *Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag ihrer Majestät*, **Kat. Stuttgart**, The Museum of Fine Arts Houston/Augustinermuseum Freiburg/Palais de Compiègne, Stuttgart 2015.
- | **Lehnert, Gertrud (Hrsg.):** *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998.
- | **McQueen, Alison:** *Empress Eugénie and the Arts. Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, (†2011) 2. Aufl., New York 2016.
- | **Mayerhofer-Llanes, Andrea:** *Modeillustration im 19. Jahrhundert*, in: *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*, hrsg. von **Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Kat. München**, Kunsthalle Bremen, München 2005, S. 214–227.
- | *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, hrsg. von **Musée national du château de Compiègne, Kat. Paris**, Paris 2008.
- | **Ormond, Richard/Blackett-Ord, Carol (Hrsg.):** *Franz Xaver Winterhalter et les Courts d'Europe de 1830 à 1870*, **Kat. London**, National Portrait Gallery London und Musée du Petit Palais Paris, London 1987.

- | **Paletschek, Sylvia:** *Adelige und bürgerliche Frauen (1770–1870)*, in: *Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848*, hrsg. von **Elisabeth Fehrenbach**, München 1994, S. 159–185.
- | **Panter, Armin:** *Studien zu Franz Xaver Winterhalter (1805–1873)*, Karlsruhe 1996.
- | **Planche, Gustave:** *Revue des Deux Mondes*, Band 4, Paris 1855.
- | **Reisberg, Eugene Barilo von:** *Franz Xaver Winterhalter (1805–1873): Portraiture in the Age of Social Change*, Diss. University of Melbourne, 2016, <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/127963> (Stand: 04.11.2021).
- | *Revue Contemporaine et Athenæum Français*, Paris 1857.
- | **Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.):** *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*, Berlin 2010.
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008.

Alrun Kompa-Elxnat

Die Barberini und die Robe des Präfekten.

Vestimentäre Legitimierungs- und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom

Ein kometenhafter Aufstieg in die römische Elite war der ursprünglich aus Florenz und einem kaufmännischen Milieu stammenden Familie Barberini mit der Wahl Kardinal Maffeo Barberinis (1568–1644) am 4. August 1623 zum Papst beschieden.¹ Ermöglicht wurde dieser durch die Konstitution des Papsttums als Wahlmonarchie, welche mit jedem Tod eines Pontifex den Austausch der kurialen und gesellschaftlichen Führungsriege zur Folge hatte.² Um den neu erworbenen sozialen Rang angemessen zu repräsentieren und sich für die traditionell schwierige, mit einem Machtverlust einhergehende Phase nach dem Ableben des Familienpapstes abzusichern, verfolgten die Aufsteigerfamilien verschiedene Legitimierungs- und Inszenierungsstrategien. Zu diesen gehörte unter anderem der Bau eines Familienpalastes in der Stadt und einer Villa auf dem Land, der Erwerb feudalen Besitzes, mit dem in der Regel die Verleihung eines Adelstitels einherging, die Einrichtung einer Familienkapelle und ein weit gefächertes Mäzenatentum.³ Ebenso wurde eine Ämter- und Titelakkumulation betrieben, die der Versorgung mit finanziellem und sozialem Kapital diente. Eines dieser Ämter war die Präfektur von Rom, deren Robe im Fokus der folgenden Ausführungen steht. Mit der künstlerischen Darstellung des Gewandes und seiner formalen Herkunft hat sich erstmals die Kunsthistorikerin Lorenza Mochi Onori auseinandergesetzt.⁴ Ihre Ausführungen bilden den Ausgangspunkt für die folgenden Betrachtungen, die sich stärker dem symbolischen Gehalt der Robe und ihrer physischen Präsenz, wie sie durch zeitgenössische Schriftquellen überliefert wird, widmen.⁵ Denn die Barberini, deren Mitglieder das Amt im 17. Jahrhundert sukzedan bekleideten, setzten das Gewand als legitimato-

risches Objekt für die Imagebildung und -pflege einer Papstfamilie ein. Als Amtsinsigne war die Robe, anders als andere Kleidungsstücke, nicht dem kontinuierlich beschleunigenden Neuerungsprozess, der Mode, unterworfen, die sich im 17. Jahrhundert Bahn brach, sondern bezog ihre Kraft aus einem traditionellen Aussehen, worauf die Barberini, wie zu zeigen ist, größten Wert legten.⁶

Das Amt des *Prefetto di Roma* reichte nominell bis zur römischen Antike zurück und zählte zu den hochrangigsten Posten dieser Zeit. Zunächst bestand die Aufgabe des Präfekten darin, den König oder die Konsuln während ihrer Abwesenheit in Rom zu vertreten; später wandelte sich das Amt dahingehend die Verwaltung der Stadt zu übernehmen.⁷ Durch seine lang zurückreichende Geschichte und durch seine Verkörperung von *romanità* besaß der Titel großes Prestige, wobei er in der Frühen Neuzeit faktisch mit keiner Amtsgewalt mehr verbunden war.⁸ Jedoch standen dem Amtsträger verschiedene Privilegien zu, wie etwa das Vortrittsrecht vor ausländischen Botschaftern bei päpstlichen Feiern und die Anrede als *Illustre*, *Illustrissimo*, *Gloriosissimo* oder *Eminentissimo*; diese Vorrangstellung war in der Frühen Neuzeit, in der Machtverhältnisse über zeremonielle Handlungen abgebildet wurden, von wesentlicher Relevanz und bedeutete für die Barberini einen enormen Gewinn an sozialem Kapital.⁹ Sie waren nicht die Ersten, welche sich des Titels aus diesem Grund bemächtigt hatten; bereits vor ihnen besetzten im 16. Jahrhundert ausschließlich päpstliche Angehörige das Amt.

Als im April 1631 der vormalige Amtsinhaber Herzog Francesco Maria II. della Rovere (1549–1631), Herzog von Urbino, ohne legitimen Erben verstarb, erhielten die Barberini die Chance, das Amt für sich in Anspruch zu nehmen.¹⁰ Die Vakanz des Präfektenamtes war bereits Mitte der 1620er-Jahre durch den vorzeitigen Tod des Herzogssohnes Federico Ubaldo (1605–1623) abzusehen. Diese Umstände boten den Barberini die Möglichkeit sich intensiv auf die Übernahme des Titels vorzubereiten. Wahrscheinlich bereits um 1624, spätestens jedoch gegen 1629 erhielt der Gelehrte und Bibliothekar Kardinal Francesco Barberinis d.Ä. (1597–1679) Felice

Contelori (1588–1652) von jenem den Auftrag eine Geschichte des Präfektenamtes zu verfassen, für die er sich auf Quellenmaterial des Vatikanischen Archivs, wie die Diarien verschiedener Zeremonienmeister oder die Ritualbücher (*Ordines Romani*) und einige Bildwerke, wie Fresken, Reliefs oder Grabmäler, stützte.¹¹ Thema der 1631 mit einer Widmung an Taddeo Barberini – den designierten Präfekten – publizierten Abhandlung *De praefecto Urbis* (Abb. 1) waren unter anderem die Entstehung und Entwicklung des Postens, eine kurze Beschreibung der Amtskleidung, die durch einige Stiche bebildert wurde (Abb. 2), eine ausführliche Darlegung der Aufgaben, Pflichten und Vortrittsrechte, sowie eine umfassende Auflistung der Amtsinhaber.¹²

Nach Conteloris Ausführungen setzte sich die Robe aus einem Untergewand, einem Mantel und einer Kappe zusammen.¹³ Das als *tunica Dalmatica* bezeichnete Untergewand war aus roter Seide gefertigt, an den Säumen mit Goldstickereien verziert und besaß offene Seiten und weite Ärmel. Der darüber getragene Mantel, wahlweise *Chlamys*, *Paludamentum*, *Pallium* oder auch Pluviale genannt, bestand aus purpurfarbenen (*holoferica punicea*) und goldenen Stoffen, besaß einen runden unteren, bis zu den Knöcheln reichenden Abschluss und wurde mit einer Schließe (*ligula*) über der rechten Schulter befestigt. Wie Contelori darlegt, war die Form der Präfektenkappe zunächst nicht eindeutig festgelegt (Abb. 3). Nach einigen Variationen behauptete sich schließlich ein mit teils lose herabhängenden, teils fest vernähten, bestickten goldenen und roten Bändern verziertes Modell (auf Abb. 3, Nr. 8) mit hoch aufragender konischer Spitze.

Die sorgfältige Beschreibung der vestimentären Details steht im Zusammenhang mit dem legitimatorischen Charakter der Robe. Mochi Onori betont in diesem Zusammenhang die essentielle Bedeutung einer gewissenhaften Wiedergabe der traditionellen Kleidungsstücke, da diese die Grundlage zur Identifikation des Amtes bilden.¹⁴ Erst die Robe macht den Stellenwert des Amtes sichtbar und festigt gleichzeitig den Status der päpstlichen Familie. Dieser Sachverhalt war auch den Barberini bewusst, die großen Wert auf eine authentische Reproduktion der Kleidung legten.



Abb. 1 | Felice Contelori, *De praefecto Urbis*, Rom 1631 (Ausgabe der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Frontispiz.



Abb. 2 | Felice Contelori, *De praefecto Urbis*, Rom 1631 (Ausgabe der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Präfektenrobe.

Das erste Mal trug der Neffe Urbans VIII., Taddeo Barberini, die Robe im August 1631. Bereits im Mai desselben Jahres, das heißt einen Monat nach dem Tod des Vorgängers, verkündete der Papst in einem Konsistorium die Ernennung seines Neffens zum Präfekten und bestimmte, dass der Titel drei Generationen lang in seiner Familie verbleiben solle.¹⁵ Auf diese Weise trug er zur Statussicherung seiner Verwandten über seinen Tod hinaus bei.¹⁶ Taddeo Barberini (1603–1647) war der zweitgeborene Sohn des Papstbruders Carlo Barberini, der nach dem frühen Tod des Vaters die Rolle des weltlichen Familienoberhauptes übernahm.¹⁷ Für ihn, der durch seine Hochzeit

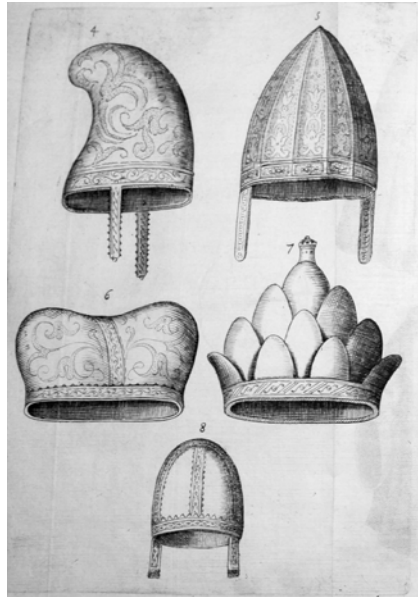


Abb. 3 | Felice Contelori, *De praefecto urbis, Rom 1631* (Ausgabe der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), *Präfektenkappen*.

mit Anna Colonna (1601–1658) mit einer der ältesten römischen Adelsfamilien verschwägert und ab 1630 durch den Erwerb des Fürstentums Palestrina mit einem Adelstitel ausgezeichnet war, stellte die Präfektur eine zusätzliche Gelegenheit dar, den neu errungenen Status in der römischen Elite weiter zu konsolidieren. Die feierliche Amtseinführung wurde mit verschiedenen Festakten begangen, die sowohl in zeitgenössischen Berichten als auch in verschiedenen Bildwerken thematisiert wurden.¹⁸ Eröffnet wurden sie am 3. August 1631 mit dem Einzug des Fürsten in die Stadt, dem drei Tage später die offizielle Investitur in der Cappella



Abb. 4 | Andrea Sacchi, *Bildnis Taddeo Barberinis als Präfekt von Rom, 1631–1633*, 250 x 150 cm, Öl/Leinwand, Rom, Istituto Nazionale della Previdenza Sociale.

Paolina des Quirinalspalast folgte. Bei diesem Festakt, dem zahlreiche Adlige und Kleriker beiwohnten, wurde dem Fürsten durch den Papst die Robe umgelegt und weitere Insignien des Amtes übergeben.¹⁹

Der legitimatorischen Strahlkraft der Robe bediente sich die Familie nicht nur bei diesem Anlass, auch in den zahlreichen bildlichen Inszenierungen des Fürsten kommt sie zum Tragen. Eines der markantesten Beispiele ist das großformatige Gemälde von Andrea Sacchi (1599–1661), welches zwischen 1631 und 1633 entstand (Abb. 4).²⁰ Sacchi zählte zu den bevorzugten Malern der Familie, der von ihr mit verschiedensten Werken beauftragt wurde.²¹ In dem 250 x 150 cm messenden Bildnis inszeniert er den Fürsten in ganzer Figur stehend vor einem dunklen Hintergrund. Dieser ist durch die Andeutung einer Raumecke zwar als Interieur zu erkennen, jedoch nicht weiter ausgearbeitet und bietet dadurch den Farben der Kleidung eine großzügige Kontrastfläche. Sie dominiert denn auch das Gemälde. Der Mantel, welcher ebenso wie die Kappe und das Untergewand aus rotem Stoff gefertigt und an den Säumen mit Goldstickereien versehen wurde, ist raumgreifend in Szene gesetzt. Er verdeckt mit voluminösen Falten nahezu den gesamten Körper des Fürsten, der in einer Vierteldrehung nach links gekehrt ist. Lediglich der rechte Arm, der ausgestreckt auf einem Kommandostab ruht, und das linke, im Knie angewinkelte und leicht schräg aufgesetzte Bein sind sichtbar. Die linke Hand des Fürsten verschwindet völlig im Schatten der Robe und lenkt so nicht vom filigran gearbeiteten Knauf des Degens ab. Das Haupt Barberinis, der den Betrachter mit unbewegter Miene direkt anschaut, ist mit der Präfektenkappe bedeckt. Sie ist mit horizontal und vertikal verlaufenden Bändern besetzt, welche mit goldenen Stickereien verziert sind. Ihr Dekor zeigt Bienen und eine Sonne, bei denen es sich um Elemente des Wappens und der Impresen der Familie beziehungsweise des Papstes handelt.²²

Um die Gewissenhaftigkeit der Ausführungen Conteloris und der bildlichen Darstellungen rückwirkend zu bekräftigen, ordneten die Barberini eine außerordent-

liche Maßnahme an, welche die Bedeutung der Präfektenrobe als legitimierendes Symbol deutlich bekundet. Als am 4. April 1633 in der Klosterkirche Santa Chiara in Urbino die Särge einiger Mitglieder der Familie della Rovere aufgrund von Umbaumaßnahmen umgebettet werden sollten, waren nicht nur Vertreter des Klosters und des Papstes anwesend, sondern auch der Maler Girolamo Cialdieri (1593–1680).²³ Er hatte von Taddeo Barberini den Auftrag erhalten, die Gewänder des ebendort bestatteten Francesco Maria I. (1490–1538) zu zeichnen, denn dieser war in der Präfektenrobe beigesetzt worden.²⁴ Sowohl die Zeichnungen Cialdieris, den ein Schneider begleitete, um etwaige vestimentäre Fragen zu beantworten, als auch ein Bericht der Leichenschau sind im Familienarchiv der Barberini erhalten.²⁵ Der Bericht erfasst zunächst die Leibwäsche des Herzogs, nämlich Hemd, Jacke, Hose und Strümpfe, und widmet sich anschließend ausführlich den eigentlichen Bestandteilen der Präfektenrobe, die sich weitestgehend mit den Beschreibungen Conteloris von 1631 decken.²⁶ Hinzu kommen Informationen zum Material und zu einigen Details, wie den Bändern, Verschlüssen und der Farbe des Futters. Das Untergewand bestand demnach aus roter, das Futter des Mantels aus grüner Seide (*ormesino*). Die Außenseite des Mantels war ebenso wie die des Hutes aus rotem Atlasgewebe (*raso cremisino*) gefertigt.

Vergleicht man die Beschreibung der Umbettung und Cialdieris Zeichnungen mit Conteloris Traktat und Sacchis Ausführungen, sind die Unterschiede marginal. Die wenigen Abweichungen betreffen das Untergewand, welches, wie aus Cialdieris Zeichnungen hervorgeht, bei Francesco Maria I. della Rovere knöchellang war und am Ellenbogen endende Ärmel hatte, während Sacchis Gewand bis zu den Knien und die Ärmel bis zu den Handgelenken reichen. Damit ist die angestrebte Authentifizierung der nach Angaben Conteloris gefertigten realen und gemalten Gewänder als gelungen zu betrachten.

Unter den Bestandteilen der Präfektenrobe ist die Kopfbedeckung von besonderer Bedeutung. Wie einem Passus aus Conteloris Traktat zu entnehmen ist, wurde

Francesco Maria I. della Rovere – wohl auf ausdrücklichen Wunsch – mit der Präfektenkappe bestattet, weil diese den Wert einer Insigne habe.²⁷ Für diese Interpretation spricht ebenfalls der Umstand, dass nur die Kappe dem Sarg des Herzog entnommen und – wie im Umbettungsbericht ausgeführt – auf Wunsch der Nonnen des Klosters Santa Chiara dem Fürsten Barberini als Geschenk übergeben wurde.²⁸ In den nächsten Jahrzehnten wurde die Kopfbedeckung von den Barberini als unverkennbares Symbol des Amtes in verschiedenen Kontexten verwendet, um ihre Mitglieder als Träger des Titels auszuweisen und den damit einhergehenden Status zu perpetuieren. Sie findet sich etwa in einer der Metopen im dorischen Fries der Westfassade des Familienpalastes in Rom, ebenso wie in einem 1631 entstandenen, mit Emblemen, Impresen und Wappen gesättigten Stich von Orazio Busini, welcher einen idealen Aufriss des Palastes und einen Grundriss des Gartens zeigt.²⁹

Auch der nächste Titelträger, Kardinal Carlo Barberini (1630–1704) nutzte die Kopfbedeckung als Referenz auf das Amt. Wie von Urban VIII. vorgesehen, folgte dieser seinem Vater nach dessen Tod 1647 als Präfekt nach.³⁰ Carlo verzichtete zwar aus familienpolitischen Gründen auf seine Rechte als Erstgeborener und damit auf die Rolle als Stammhalter und weltliches Familienoberhaupt, führte aber auch nach seiner Ernennung zum Kardinal den Titel weiter.³¹ Weil er das Amt nicht aktiv ausübte und dementsprechend nicht in der Amtsrobe in der Öffentlichkeit erschien, suchte der Kardinal nach einer anderen Möglichkeit, sich als Präfekt der Stadt zu präsentieren.³² Diese bot sich ihm in der römischen Familienkapelle in Sant'Andrea della Valle. Noch zu Lebzeiten ließ er sich dort eine Grabplatte (Abb. 5) anlegen, die zwei Verweise auf das Präfektenamt enthält.³³ Neben der Auflistung des Titels in der vierten Zeile der Grabinschrift »VRBIS PRAEFECTVS« ist in der Mitte des linken Rahmens der Platte die Präfektenkappe dargestellt, welche noch durch eine Fürstkrone ergänzt wurde (Abb. 6).

Und noch ein weiteres Mal wurde im sepulkralen Kontext an das Präfektenamt erinnert. Die Barberini besaßen seit dem Pontifikat Urbans VIII. das Fürstentum



Abb. 5 | Lorenzo Ottoni, Grabplatte für Kardinal Carlo Barberini, 1685, ca. 200 x 160 cm, verschiedene Gesteinsorten, Rom, Sant'Andrea della Valle, Cappella Barberini.



Abb. 6 | Detail von Abb. 5: Präfektenkappe.

Palestrina und dort einen Familienpalast mit angrenzender Kirche, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts sukzessive zur neuen Familiengrablege ausgebaut wurde.³⁴ 1735 ließ Kardinal Francesco Barberini d. J. (1662–1738) dort an den Seitenwänden des Chores zwei Monumente errichten (Abb. 7–8), die aus zwei fingierten Logen bestehen, in denen je eine Büste untergebracht ist. Rechts ist ein Kardinal zu sehen, links eine Person weltlichen Standes, welche die Züge Urbano Barberinis (1664–1722) trägt und dem eine Präfektenkappe und der Orden vom Goldenen Vlies beigegeben sind (Abb. 9). Urbano, ab 1685 weltliches Oberhaupt der Familie und Fürst von Palestrina, war das letzte Mitglied der Familie, das den Präfektentitel innehatte, der 1705 nach dem Tod seines Onkels Carlo Barberini an ihn überging.³⁵



Abb. 7 | Bernardino Cametti, Monument des Kardinals Barberini, 1735, verschiedene Gesteinsorten, Palestrina, Santa Rosalia, linke Chorseitenwand.



Abb. 8 | Bernardino Cametti, Monument des Fürsten Barberini, 1735, verschiedene Gesteinsorten, Palestrina, Santa Rosalia, rechte Chorseitenwand.

Wie der Chronist Francesco Valesio (1670–1742) berichtet, verzichtete der Fürst aus finanziellen Gründen und um etwaige zeremonielle Konflikte zu vermeiden, wie sie während der Amtszeit Taddeo Barberinis zahlreich aufgetreten waren, darauf, die Vortrittsrechte und sonstige Privilegien des Amtes aktiv wahrzunehmen.³⁶ Er behielt sich jedoch vor, ein einziges Mal in voller Amtstracht zur Audienz beim Papst zu erscheinen.³⁷ Dieses Ereignis macht erneut die essenzielle Funktion der Robe für die Legitimierung des Titelträgers deutlich. Mit der Präfektenkappe am Monument in der Palastkirche in Palestrina, die neben der Büste liegt, wird ein letztes Mal bildlich an die Barberini als *Praefecti Urbis* erinnert.



Abb. 9 | Bernardino Cametti, Büste des Fürsten Barberini, 1735, Carraramarmor, Palestrina, Santa Rosalia, linke Chor-seitenwand.

Neben der künstlerischen Inszenierung des Titels, vorrangig durch die Kopfbedeckung, erfuhr auch die reale Robe eine Wertschätzung. Obgleich sie Kardinal Carlo gar nicht und Urbano Barberini nur einmal trug, wurde sie in der *Guardaroba* der Familie über Jahrzehnte hinweg bewahrt, wie einige Dokumente aus dem Familienarchiv belegen. Bemerkenswert ist, dass es nicht nur eine, sondern mehrere Ausführungen der Amtsrobe gab. In einem 1686 entstandenen Verzeichnis werden fünf Präfektenkappen und einige andere amtspezifische Kleidungsstücke gelistet.³⁸ Eine der Kappen wird wie folgt beschrieben: »Eine Kappe aus rotem Atlas mit einem Band herum aus gelbem Atlas, verziert mit einer goldenen Kordel und mit seinen identischen, sehr alten Behängen.«³⁹ Diese Charakterisierung entspricht in auffälliger Weise der bei Francesco Maria I. della Rovere vorgefundenen Kopfbedeckung: »Eine Kappe aus rotem Atlas mit Stickereien aus goldenen Kordeln über demselben Brokat wie der Mantel, welche sie ringsherum verzieren und sie in vier Teile teilen, von denen sich zwei von oben zum Rand hin verbreitern, die über die Ohren hängen und ebenfalls aus demselben bestickten Atlas mit goldenen Kordeln gefertigt sind.«⁴⁰ Sowohl die Übereinstimmungen in den Beschreibungen als auch der Hinweis auf das hohe Alter (*assai vecchio*) legen nahe, dass es sich hier um

die Präfektenkappe Francesco Maria I. della Rovere handelt, welche dem Fürsten Taddeo Barberini 1633 nach der Leichenschau übergeben wurde. Und auch noch 1738 sind diese Kappen in einem weiteren Inventar verzeichnet; die restlichen Teile der Präfektenrobe werden jedoch nicht mehr erwähnt.⁴¹

Resümee

Als die Familie Barberini 1630 den Titel des Präfekten von Rom für sich sichern konnte, kam der Amtsrobe vorrangig eine legitimatorische Rolle zu. Dazu war eine größtmögliche Reproduktionstreue der originalen Gewänder gefordert, die nicht nur durch eine auf Schrift- und Bildquellen fußende wissenschaftliche Abhandlung, sondern auch durch die Begutachtung originaler Gewänder gewährleistet werden sollte. Um diese Verknüpfung von seiner Person und dem Amt auch visuell zu verankern, ließ sich Fürst Taddeo Barberini mehrfach in dieser Robe darstellen. Den beiden Amtsnachfolgern Carlo und Urbano Barberini war eine vestimentäre Inszenierung weitestgehend verwehrt, weshalb nach anderen Möglichkeiten gesucht wurde, um sie und damit letztlich ihre Familie als Titelträger zu präsentieren und das damit verbundene soziale Prestige präsent zu halten. Wie die Grabplatte Carlos zeigt, beschränkte man sich nicht auf eine rein schriftliche Nennung, sondern suchte den Titel auch bildlich darzustellen. Parallel dazu wurde die Robe und insbesondere die Präfektenkappe als substantielle Insigne, als Artefakt über Jahrzehnte hinweg im Familienbesitz bewahrt. Alle diese Beispiele zeigen den Stellenwert, den Kleidung im Rom des 17. Jahrhunderts als Ausdrucksmöglichkeit sozialen Vorrangs hatte. Sie diente im konkreten Fall dazu, die durch das Amt erlangte Statuserhöhung der Barberini innerhalb der Elite Roms zu perpetuieren, was ihr bis heute gelang.

Anmerkungen

- 1 | Einen kurzen Abriss der Familiengeschichte bietet **Merz** 1992, S. 43–53. Zur Rolle der Barberini während und nach dem Pontifikat Urbans VIII. und ihrer zahlreichen künstlerischen Unternehmungen siehe u.a. **I Barberini** 2007; **Köchli** 2003; **Haskell** 1996, S. 17–101; **Hammond** 1994.
- 2 | Zu den Mechanismen des Papsttums, zur Struktur des römischen Hofes und Adels siehe **Reinhard** 1991, S. 329–356 und **Büchel** 2003, S. 203–218.
- 3 | Siehe **Reinhard** 1991, S. 338. Zum Mäzenatentum siehe **Karsten** 2003 und **Haskell** 1996.
- 4 | **Mochi Onori** 2000, S. 322–325 und **Mochi Onori** 1997, S. 117–135. Die Präfektenrobe von Francesco Maria I. della Rovere (1490–1538) – aufgefunden in dessen Sarg in der Kirche Santa Chiara in Urbino – wurde im Rahmen von konservatorischen Maßnahmen 1999 von Claudia Kusch eingehend untersucht und behutsam rekonstruiert; s. **Giannatiempo López** 2004, S. 105.
- 5 | Zur Bedeutung der Kleidung im Bild und ihrer Analyse mittels eines kleider- und quellenkundlichen Ansatzes siehe **Zitzlsperger** 2008, S. 118–155 und **Zitzlsperger** 2011, S. 17–28.
- 6 | Zur Bedeutung von Kleidung als Insigne und Symbol siehe **Zitzlsperger** 2008, S. 147–155. Zum Begriff und Phänomen der Mode und dessen Einsetzen im 17. Jahrhundert siehe **Landwehr** 2014, S. 213–214 und S. 219–223.
- 7 | Siehe hierzu grundlegend **Wojciech** 2010, **Petersohn** 1980, S. 157–188 und **Castagnol** 1962.
- 8 | Siehe hier und im Folgenden **Moroni** 1840–1861, Bd. LV (1852), S. 115–130.
- 9 | Zur Bedeutung des Zeremoniells und der Präzedenz im frühneuzeitlichen Rom siehe **Visceglia** 2002, S. 119–190.
- 10 | Zum Aussterben der Herzöge von Urbino und zur Bedeutung des Präfektenamtes für die della Rovere siehe **Becker** 2015, S. 50–51 und S. 255–256.
- 11 | Zur Vita Conteloris siehe **Petrucci** 1983, S. 336–341, hier S. 338.
- 12 | Der Amtsrobe nähert sich Contelori zunächst anhand der Beschreibung derselben in schriftlichen Quellen an, deren Angaben er mittels eines Abgleichs mit Darstellungen auf Kunstwerken verifiziert, s. **Contelori** 1631, S. 3–6. Durch diese systematische Vorgehensweise soll das Aussehen der Robe, die auf Grund der Abwesenheit der Amtsvorgänger aus Rom den Zeitgenossen nicht mehr präsent war, historisch zuverlässig rekonstruiert werden.
- 13 | Siehe hier und im Folgenden **Contelori** 1631, S. 3–6.
- 14 | Siehe hier und im Folgenden **Mochi Onori** 2000, S. 324.
- 15 | Siehe **Contelori** 1631, S. 28; **Lunadoro** 1646, S. 27. Als Präfekten folgten Taddeo sein erstgeborener Sohn Carlo und später dessen Neffe Urbano nach.

- 16 | Bereits John B. Scott betont die Funktion des Amtes zur dauerhaften Absicherung des gesellschaftlichen Rangs der Familie nach dem Ableben ihres Pontifex; s. **Scott** 1995, S. 207.
- 17 | Siehe **Merola** 1964b, S. 180–182.
- 18 | Sowohl der Chronist Giacinto Gigli als auch die *avvisi* berichten über die Ereignisse rund um die Ernennung; **Gigli** 1994, Bd. 1, S. 206–210; die *avvisi* in Auszügen bei **Pisano** 1931, S. 110–112. Die Investitur im Quirinalspalast wurde von Agostino Tassi (1580–1644) in einem großformatigen Gemälde festgehalten (Öl/Leinwand, 443 x 175 cm, Rom, Museo di Roma, MR 5700); s. **Colucci** 2002, S. 250–251. Der Umzug des Fürsten durch die Stadt wurde mehrfach gemalt: Eine Szene wird Giovanni Ferri zugeschrieben (*Corteo del Prefetto di Roma Taddeo Barberini nel rione Ponte*, Öl/Leinwand, 32 x 121cm, Rom, Museo di Roma, MR 8889; s. **Lio** 2002, S. 256–257), und zwei weitere stammen von Agostino Tassi (*Il corteo di Taddeo Barberini entra in Roma dalla porta del Popolo*) und Marco Tullio Montagna (*La cavalcata del corteo di Taddeo Barberini per il Corso*, beide aus der Sammlung der Banco di Santo Spirito; s. **Mochi Onori** 2000, S. 325, Anm. 5).
- 19 | Siehe **Gigli** 1994, Bd. 1, S. 208 und ebendort die Anmerkungen Barberitos, S. 215–216, Anm. 16.
- 20 | Zum Gemälde, das sich im Besitz des *Istituto Nazionale della Previdenza Sociale (INPS)* in Rom befindet, siehe zuletzt **Sciarpetti** 2007, S. 72.
- 21 | Zu Sacchi siehe zuletzt und mit umfangreicher Bibliographie **Cosmi** 2017, S. 468–472.
- 22 | Die Bienen und die Sonne sind eine nachträgliche Hinzufügung, die auf ein Modell des Malers Pietro da Cortona (1596–1669) zurückgehen und den Träger als Mitglied des Hauses Barberini auszeichnen sollen. Zum Wappen und den Impresen der Barberini siehe **Schütze** 1994, S. 246–252, zum Modell Cortonas siehe **Scott** 1995, S. 207. Zum Brustbild Taddeo Barberinis mit dieser Kappe von Carlo Maratta (1625–1713) siehe **Mochi Onori** 2000, S. 322–325.
- 23 | Siehe **Giannatiempo López** 2004, S. 102–105. Zu Cialdieri siehe **Tarditi** 1981, S. 105–106.
- 24 | **Mochi Onori** 2000, S. 324.
- 25 | *BAV, Arch. Barb. Ind. I, 318*. Das Dokument sowie die Zeichnungen wurden erstmals von Lorenza Mochi Onori analysiert; s. **Mochi Onori** 1997, S. 117–135, hier S. 121–123.
- 26 | Siehe hierzu und im Folgenden das Transkript des Dokumentes bei **Mochi Onori** 1997, S. 124–126.
- 27 | »Cum enim illius aevi Scriptores coronam appellaverint, aliquam eius formam in una sui parte expressam habuisse satis indicarunt, hoc insigne eo in pretio habuit Franciscus Maria Dux Urbini potremus, vt eo caput suum ipso in tumulo contegi mandaverit.«, **Contelori** 1631, S. 5. Die Zeitgenossen Taddeo Barberinis tadelten das Aussehen der Kopfbedeckung, da diese an eine Tiara ohne Kronen erinnern würde; siehe **Scott** 1995, S. 207.

- 28 | Siehe hierzu das Transkript des Berichts bei **Mochi Onori** 1997, S. 126.
- 29 | Siehe grundlegend zum Palazzo Barberini **Waddy** 1990, S. 173–271 und zur malerischen Gestaltung der Innenräume **Scott** 1991. Wie Mochi Onori darlegt, wurde im Fries das Modell der Präfektenkappe eingebracht, welches nach Contelori Leonardo della Rovere von Papst Sixtus IV. überreicht wurde; **Mochi Onori** 2000, S. 325, Anm. 11. Eine umfassende Deutung des komplexen Stichts von Busini unternahm **Scott** 1995, S. 197–234.
- 30 | Zur Biographie Carlo Barberinis siehe **Merola** 1964a, S. 171–172.
- 31 | Zur Krise der Barberini nach dem Tod Urbans VIII. und der Rolle Carlos bei der Rehabilitation der Familie siehe ausführlich **Köchli** 2003, S. 63–80. Die Beibehaltung des Titels nach seiner Erhebung zum Kardinal wurde ihm durch ein päpstliches Breve gestattet, welches Innozenz X. am 14. Juni 1653 ausgestellt hatte; das Breve befindet sich in zwei Ausführungen in *BAV, Arch. Barb. Ind. I, 368* und *450*.
- 32 | Wenngleich – soweit bekannt – diesbezüglich keine schriftlich fixierte Regelung existiert, ist davon auszugehen, dass den Purpurträgern die Zurschaustellung weltlicher Auszeichnungen durch spezifische Kleidung untersagt war, da sie als Kardinäle ausschließlich der Heiligen Römischen Kirche verpflichtet waren. Das Kennzeichen ihres Status als Kirchenfürst waren die kardinalistischen Gewänder, die streng normiert waren. Zu den Kleidervorschriften der Kardinäle im 17. Jahrhundert siehe unter anderem **Sestini** 1671.
- 33 | Zur Bodenplatte siehe **Kompa-Elxnat** 2017, S. 85–97.
- 34 | Zur Genese der Palastkirche Santa Rosalia und den darin befindlichen Monumenten siehe **Gampp** 1994, S. 343–368.
- 35 | Kardinal Carlo Barberini verstarb 1704, das Ernennungsbreve von Papst Clemens IX. erhielt Urbano Barberini am 22. August 1705; das Breve befindet sich in *BAV, Arch. Barb., Ind. I, 370*.
- 36 | Siehe **Valesio** 1977–1979, Bd. 3 (1978), S. 578. Taddeo Barberini hatte – um nur einen Vorfall zu nennen – dem venezianischen Botschafter Giovanni Pesaro (1589–1659) mehrfach den Vortritt verweigert, was dessen Abreise und eine Verschlechterung der diplomatischen Beziehungen zur Folge hatte; siehe hierzu **Pisano** 1931, S. 113–120 und S. 155–158. Eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Präzedenzstreitigkeiten von Taddeo Barberini mit anderen Dignitäten findet sich bei **Visceglia** 2002, S. 147–152.
- 37 | Siehe **Valesio** 1977–1979, Bd. 3 (1978), S. 639.
- 38 | *BAV, Arch. Barb., Computisteria* 392, S. 87.
- 39 | *BAV, Arch. Barb., Computisteria* 392, S. 87 links: »Un Berettone di Raso rosso, con una fascia attorno di raso giallo, guarnita di cordoncino d'oro con sui pendenti simili assai vecchi«.

- 40 | »[...] un Berettone in capo di Raso cremisino, con ricami di cordellini d'oro fatti sopra l'istesso broccato del manto, che l'adornava d'intorno et in quattro parti lo divideva, per l'altezza con due ben-de che si dilatavano un poco nel fine, le quali pendeivano alle orecchie, et erani di raso cremisino ricamate dallo stesso cordellino d'oro; [...]«, *BAV, Arch. Barb., Ind. I, 318* zit. nach **Mochi Onori** 1997, S. 126.
- 41 | *BAV, Arch. Barb., Ind. II, 2461*, S. 214.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | **Felice Contelori**, *De praefecto urbis, Rom 1631* (Ausgabe der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Frontispiz. Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 2 | **Felice Contelori**, *De praefecto urbis, Rom 1631* (Ausgabe der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Präfektenrobe. Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 3 | **Felice Contelori**, *De praefecto urbis, Rom 1631* (Ausgabe der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Präfektenkappen. Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 4 | **Andrea Sacchi**, *Bildnis Taddeo Barberinis als Präfekt von Rom, 1631–1633, 250 x 150 cm, Öl/Leinwand, Rom, Istituto Nazionale della Previdenza Sociale. Wikimedia Commons.*
- Abb. 5 | **Lorenzo Ottoni**, *Grabplatte für Kardinal Carlo Barberini, 1685, ca. 200 x 160 cm, verschiedene Gesteinssorten, Rom, Sant'Andrea della Valle, Cappella Barberini.* Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 6 | **Lorenzo Ottoni**, *Grabplatte für Kardinal Carlo Barberini, 1685, ca. 200 x 160 cm, verschiedenen Gesteinssorten, Rom, Sant'Andrea della Valle, Cappella Barberini, Detail: Präfektenkappe.* Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 7 | **Bernardino Cametti**, *Monument des Kardinals Barberini, 1735, verschiedene Gesteinssorten, Palestrina, Santa Rosalia, rechte Chorseitenwand.* Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 8 | **Bernardino Cametti**, *Monument des Fürsten Barberini, 1735, verschiedene Gesteinssorten, Palestrina, Santa Rosalia, linke Chorseitenwand.* Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).
- Abb. 9 | **Bernardino Cametti**, *Büste des Fürsten Barberini, 1735, Carraramarmor, Palestrina, Santa Rosalia, linke Chorseitenwand.* Alrun Kompa-Elxnat (Fotografie).

Quellen

- | *BAV, Arch. Barb.* Bibliotheca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini.

Literaturverzeichnis

- | **Becker, Sebastian:** *Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere. Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508–1631)*, Berlin/Boston 2015.
- | **Büchel, Daniel:** *Prolegomena zu Hof und höfischer Gesellschaft in Kirchenstaat und Königreich Neapel (1550–1700)*, in: *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Daniel Büchel und Volker Reinhardt, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 203–218.
- | **Castagnol, André:** *Les fastes de la préfecture de Rome au Bas-Empire*, Paris 1962.
- | **Colucci, Isabella:** *IV A.5 Agostino Tassi Investitura di Taddeo Barberini a prefetto di Roma nella Cappella Paolina 1631–1633*, in: *Il Museo di Roma racconta la città*, hrsg. von Rossella Leone u.a., Kat. Rom, Rom 2002, S. 250–251.
- | **Contelori, Felice:** *De praefecto urbis*, Rom 1631.
- | **Cosmi, Alessandra:** s.v. *Sacchi, Andrea*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 89 (2017), Rom 1960ff., S. 468–472.
- | **Gamp, Axel C.:** *Santa Rosalia in Palestrina. Die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der ›Magnificentia‹*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 29 (1994), S. 343–368.
- | **Giannatiempo López, Maria:** *Le vesti ducali dal mausoleo di Santa Chiara a Urbino*, in: *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, hrsg. von Paolo Dal Poggetto, Mailand 2004, S. 102–105.
- | **Gigli, Giacinto:** *Diario di Roma*, hrsg. von Manilo Barberito, 2 Bände, Rom 1994.
- | **Hammond, Frederick:** *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven 1994.
- | **Haskell, Francis:** *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996.
- | **Karsten, Arne:** *Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2003.
- | **Köchli, Ulrich:** *Die Krise nach dem Papsttod: Die Barberini zwischen Rom und Frankreich (1644–1654)*, in: *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Daniel Büchel und Volker Reinhardt, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 63–80.
- | **Kompa-Elxnat, Alrun:** *Vivens sibi elegit. Lorenzo Ottoni und die Grabplatte für Kardinal Carlo Barberini in Sant'Andrea della Valle*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 44 (2017), S. 85–97.
- | **Landwehr, Achim:** *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2014.

- | **Lio, Anna:** *Giovanni Ferri, detto Giovanni Senese, (attribuito) Corte del Prefetto di Roma Taddeo Barberini nel rione Ponte*, in: *Il Museo di Roma racconta la città*, hrsg. von Rossella Leone u.a., Kat. Rom, Rom 2002, S. 256–257.
- | **Lunadoro, Girolamo:** *Relazione della Corte di Roma, e de' Riti da osservarsi in essa, e de' suoi Magistrati, & Officij con la loro distinta giurisdittione*, Bracciano 1646.
- | **Merola, Alberto:** s.v. *Barberini, Carlo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 6 (1964), Rom 1960ff., S. 171–172.
- | **Merola, Alberto:** s.v. *Barberini, Taddeo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 6 (1964), Rom 1960ff., S. 180–182.
- | **Mochi Onori, Lorenza:** *Un ritratto di Taddeo Barberini di Carlo Maratta (1625–1713)*, in: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, hrsg. von Maria Grazia Bernardini u.a., Mailand 2000, S. 322–325.
- | **Mochi Onori, Lorenza:** *Inediti disegni del Ridolfi e del Cialdieri, pittori della corte urbinata*, in: *Claudio Ridolfi. Un pittore veneto nelle Marche del Seicento* (Tagungsakten: Corinaldo, 24. September 1994), hrsg. von Costanza Costanzi, Fabio Mariano und Maria Massa, Urbino 1997, S. 117–135.
- | **Moroni, Gaetano:** *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni, specialmente intorno ai principali santi, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle ceremonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri ed ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec.*, 103 Bände, Bd. LV (1852), Venedig 1840–1861, S. 115–130.
- | **Petersohn, Jürgen:** *Kaiser, Papst und Praefectura urbis zwischen Alexander III. und Innocenz III. – Probleme der Besetzung und Chronologie der römischen Stadtpräfektur im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 60 (1980), S. 157–188.
- | **Petrucci, Franca:** s.v. *Contelori, Felice*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, hrsg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 28 (1983), Rom 1960ff., S. 336–341.
- | **Pisano, Giulio:** *L'ultimo prefetto dell'Urbe. Don Taddeo Barberini*, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, IX, Nr. 3–4 (1931), S. 103–120 und 155–164.
- | **Reinhard, Wolfgang:** *Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Princes, Patrons, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650*, hrsg. von Ronald Asch und Adolf Birke, London 1991, S. 329–356.

- | **Schütze, Sebastian/Mochi Onori, Lorenza/Solinas, Francesco (Hrsg.):** *I Barberini e la cultura europea del Seicento* (Akten des internationalen Kongresses: Rom, 7.–11. Dezember 2004), Rom 2007.
- | **Schütze, Sebastian:** »Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano« Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII., in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 29 (1994), S. 213–287.
- | **Sciarpelletti, Antonella:** *Andrea Sacchi (1599–1661) Ritratto di Taddeo Barberini, prefetto di Roma*, in: *Un tesoro svelato. Il patrimonio artistico dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale INPS*, hrsg. von **Fabio Benzi u.a.**, Mailand 2007, S. 72.
- | **Scott, John B.:** *Patronage and the Visual Encomium during the Pontificate of Urban VIII. The Ideal Palazzo Barberini in a Dedicatory Print*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40 (1995), S. 197–236.
- | **Scott, John B.:** *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton (N.J.) 1991.
- | **Sestini, Francesco:** *Il Maestro di Camera: Trattato di Francesco Sestini da Bibbiena. Di nuovo ricorretto, secondo il Cerimoniale Romano. Et in quest'Ultima impressione di diversi errori emendato*, Venedig 1671.
- | **Tarditi, Laura:** s.v. *Cialdieri, Girolamo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, hrsg. vom **Istituto della Enciclopedia Italiana**, Bd. 25 (1981), Rom 1960ff., S. 105–106.
- | **Valesio, Francesco:** *Diario di Roma*, hrsg. von **Gaetani Scano** unter Mitarbeit von Giuseppe Graglia, 6 Bände, Mailand 1977–1979.
- | **Visceglia, Maria A.:** *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rom 2002.
- | **Waddy, Patricia:** *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge (Mass.)/London 1990.
- | **Wojciech, Katharina:** *Die Stadtpräfektur im Prinzipat*, Bonn 2010.
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung*, in: *Kritische Berichte*, 39 (2011), S. 17–28.
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008.

Linda Olenburg-Cava

Le gentildonne fiorentine di Artimino.

Ein Porträt des Netzwerkes der weiblichen Elite von Florenz um 1600

Im Jahre 1609, nachdem Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) starb, wurde ein Inventar seiner Villa in Artimino erstellt.¹ Neben Möbelstücken, Büchern und anderen Dingen, waren auch die Kunstwerke aufgelistet. Leider wurden dabei die Gemälde nur cursorisch erwähnt ohne Angaben von Details. Auffallend war nichtsdestotrotz die hohe Anzahl an Porträts von vornehmen Damen: die *Bellezze di Artimino*² bezeichnen eine ursprünglich 65 Werke umfassende Sammlung von Frauenporträts, die ca. 1599–1606 entstand und weibliche Mitglieder nobler Familien aus Florenz, Rom und Neapel darstellt. Obwohl das Inventar keine Informationen bezüglich der Autorschaft des Künstlers oder den Identitäten der dargestellten Damen liefert, klärt es über ihre Hängung in der Villa auf. Entsprechend ihrer geografischen Herkunft hingen die Damenporträts in Gruppen von drei bis neun Werken in verschiedenen Räumen des ersten Obergeschosses. Sie hingen nicht in einer einzigen Galerie oder einem ihnen gewidmeten Raum, sondern breiteten sich über Räume mit verschiedenen Funktionen in drei der vier Appartements des *piano nobile*, wie auch in einem der zwei großen Salons aus.

Der folgende Beitrag fokussiert auf die Darstellung gesellschaftlicher Ordnung anhand vestimentärer Porträts.³ Zunächst wird anhand des Inventars der Villa *La Ferdinanda* die Anbringung der *gentildonne fiorentine* beispielhaft vorgestellt. Der visuelle Einsatz von Kleidung, um die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Gruppe sichtbar zu machen, wird an einem Beispiel der bearbeiteten Porträtreihe belegt. Es folgt eine Analyse des Festtagskleides der Florentinerin um 1600 mit Hilfe eines Ganzkörperporträts einer *Dame des Medici-Hofs* aus der Italienischen

Botschaft in Prag, um davon ausgehend Rückschlüsse auf die *gentildonne fiorentine* als Gesellschaftsportrait zu ziehen.

Die unter *Bellezze di Artimino* bekannte Frauenporträtreihe ist trotz der häufigen Referenzen noch nicht als eigenständiger Forschungsgegenstand in den Fokus genommen worden.⁴ Die erste übersichtliche Zusammenstellung der zur Reihe gehörenden Porträts findet sich im *Catalogo generale* der Uffizien in Florenz.⁵ Im darauffolgenden Jahr 1980 wurden einige der Porträts im Rahmen der Ausstellung *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei* ausgestellt und im dazugehörigen Katalog besprochen.⁶ Miles Chappell versuchte in seinem Aufsatz von 1981 eine Zuschreibung anhand von Archivmaterial und leistete somit den bis dato ausführlichsten Beitrag zu den sogenannten *Bellezze di Artimino*.⁷

Villa *La Ferdinanda* – Schauplatz für die Porträts

Die Porträts der *gentildonne fiorentine* waren für die Villa *La Ferdinanda* in Artimino vorgesehen, welche etwa dreißig Kilometer westlich von Florenz liegt und Teil der Provinz Prato ist. Was aber war sonst noch in der Villa zu sehen? Das Bildprogramm der meisten Räume bestand aus zwei bis drei großen Staatsporträts europäischer Herrscher, den mittelgroßen Frauenporträts und vier bis sechs flämischen Landschaften. Zum Beispiel befanden sich laut dem Inventar von 1609 im ersten Raum von Ferdinandos Wohnbereich zwei große Staatsporträts von ihm und seiner Frau Christiane von Lothringen (1565–1636), ein *quadretto*, das heißt kleines Porträt des Principe d'Urbino, sechs Porträts von *gentildonne fiorentine*, einen *braccio*⁸ – eine florentinische Armlänge – hoch und vier große flämische Landschaften.

Das Inventar ist sehr karg in den Beschreibungen der Einträge; bei den Herrscherporträts werden die dargestellten Personen namentlich erwähnt, die flämischen Landschaften in der Regel als *passatempi* bezeichnet. Künstlernamen werden selten

benutzt, es sei denn es handelt sich um ein Meisterwerk aus der Hand von Cristofano Allori, Tiziano Vecellio oder Raffaello Sanzio.

Für die Frauenporträts sind mindestens zwei Künstler dokumentiert. Sie waren sehr präzise in der Wiedergabe der Stofflichkeit der Kleider und des Schmucks. Die verschiedenen Muster und Formen der Spitzenkragen, aber auch die unterschiedliche Gestaltung der Gewänder fällt besonders auf. Die Porträts stellen die Damen sehr stilisiert dar, die Gesichter scheinen wenig individuell. Eine knappe Analyse der formalen Strukturen und des Formats zeigt, dass die Porträts über mehrere Jahre hinweg nach spezifischen formalen Richtlinien produziert und für vordefinierte, dekorative Kontexte hergestellt wurden.⁹ Die Einheit der Konzeption, die akkurate Ausführung, aber auch die schiere Zahl von insgesamt 65 Porträts, die sich 1609 in der Villa befanden ist beachtenswert.

Die Mehrzahl der Werke zeigt über den Gesichtern der Porträtierten eine Inschrift mit dem Namen der jeweils dargestellten Frau; weitere Namen von ehemals dargestellten Damen sind in Archivdokumenten erwähnt, doch die Porträts scheinen verloren beziehungsweise bisher nicht identifiziert zu sein. Mangels detaillierter Information lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche Porträts zur ursprünglichen Ausstattung gehörten, aber aufgrund ihrer stilistischen Ähnlichkeit scheint ein großer Teil der Reihe rekonstruierbar zu sein.¹⁰ Die erhaltenen Porträts, die sich noch heute zum Großteil im Depot des *Polo Museale* in Florenz befinden, sind in ihrer Anzahl, Qualität und dem Variationsreichtum der Kleidung beeindruckend.¹¹ Zu wenigen der Frauen gibt es biographische Informationen, aber es lässt sich belegen, dass einige die Töchter von Personen waren, die bereits für den Großherzog Cosimo I. de' Medici, den Vater von Ferdinando I., am Hof tätig waren.¹² Bisher wurde allerdings nur wenig über die Rolle der noblen Frau – *gentildonna* – am Hof von Ferdinando I. de' Medici geforscht, und noch weniger im Umfeld seiner Frau Christiane von Lothringen.¹³

Muster und Formen – Die Kleidung im Detail

Das Porträt der *Caterina Strozzi negli Strozzi* ist exemplarisch für den Rest der Reihe der Florentinischen Damen (Abb. 1).¹⁴ Im gezeigten Beispiel posiert die Dame vor einem undeutlichen dunklen Hintergrund. Ihre Haltung ist anmutig; ihr Lächeln und Blick zurückhaltend. Sehr prominent im Bild zu sehen sind: das dunkle Überkleid aus braunem Samt mit aufwendigen Goldstickereien, die Ärmel mit einem vertikalen Schlitz versehen, der am Ellenbogen in einen kürzeren horizontalen Schlitz übergeht, lassen das elfenbeinfarbene Unterkleid hervorscheinen, welches vermutlich aus Seide ist und mit Gold- und Silberfäden durchwirkt ist, und der hochaufragende weiße Spitzenkragen. Der Schmuck besteht aus einer einfachen Perlenkette und Perlenohrringen, die mit einer schwarzen Schleife dekoriert sind. Die Frisur, deren feine Locken die Stirn herzförmig umrahmen, ragt hoch über den Kopf auf und ist möglicherweise toupiert, über ein Kissen gelegt und im Nacken zu einem Knoten gesteckt.



Abb. 1 | Anonym, *Caterina Strozzi negli Strozzi*, Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inventar 1890, Nr. 2283.

Die *veste* war eines der wichtigsten Kleidungsstücke im »Kleiderschrank« der noblen Florentiner Dame Ende des 16. Jahrhunderts. Für sie wurden die schönsten und teuersten Stoffe genommen, die während dieser Zeit in Florenz produziert wurden: goldgewebte Seiden, Brokate aus Metallgarnen und/oder polychromen Seiden. Zusätzlich wurde sie mit aufwendigen Mustern versehen: blühende Zweige, Blätter, Kleintiere, Ranken und Blumen. Gold und Silber waren beliebte Materialien auch für den Besatz von Spitzen, Fransen und Knöpfen.¹⁵

Die *sottana* bestand meist aus leichten, aber immer edlen Stoffen wie zum Beispiel Damast, Taft, Brokat-Satin, die vorzugsweise mit polychromen Blumenmotiven bestickt waren. Neben einem klassischen Weiß, welches sich mit jeder Art von Farbigkeit eines Überkleides sehr gut kombinieren ließ, konnten die Farben des Unterkleides auch variieren. Die Ärmel wurden in der Regel mit horizontalen Streifen aus Edelmetallen besetzt, die mit kleinen bunten Mustern durchsetzt waren und die Farben des Kleides wiederaufnahmen oder in Kontrast zu diesem standen. Die Besätze, Stickereien, Anbringung der Posamenten oder Spitze waren immer in Gold oder Silber.¹⁶

Die zum Großteil im Depot der *Galleria Palatina e Appartamenti Reali* im *Palazzo Pitti* in Florenz aufbewahrten Porträts ähneln sich untereinander sehr. Erst auf den zweiten Blick und im Vergleich treten die Unterschiede in der Gestaltung der Kleidung auf. Die Spitzenkragen haben nicht nur verschiedene Formen, wie zum Beispiel die eines Medici- oder Mühlradkragens, besonders die Ausarbeitung der Muster der Spitze sind von Dame zu Dame unterschiedlich. Ob diese Kragen so jemals existierten oder es sich hier allein um die künstlerische Freiheit des Malers handelt ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Jedoch spricht es für eine Individualisierung der einzelnen Porträts, da jede Dame ihr eigenes Muster hat, trotz insgesamt homogener Wirkung der Porträtreihe. Viele der Spitzenkragen sehen sich ähnlich und einzelne Muster wiederholen sich, aber von Porträt zu Porträt entstehen neue Kombinationen.¹⁷ Nicht nur die Kragen, sondern auch die aufwendigen Muster und

Applikationen der Gewänder sind von Dame zu Dame unterschiedlich. Erst wenn man näher an die Porträts herantritt – die sehr nachgedunkelt zu sein scheinen – erkennt man den Farbenreichtum. Vorherrschend sind zwar die dunklen Töne, diese sind aber durch Gold- und Silberverzierungen unterbrochen.

In den ausgewählten Beispielen (Abb. 1–3)¹⁸ sind zwei vorne offene und ein durchgehender Spitzenkragen zu sehen. Dabei fügen sie sich zu jeweils neuen Kombinationen aus Sternen- und anderen geometrischen Mustern. Die Kleider nehmen im Detail von Porträt zu Porträt immer wieder neue kontrastierende Texturen, Muster und Farben an (Abb. 1, und 3–4)¹⁹. Dunkler Samt wird durch Gold- und Silberfäden durchzogen, teilweise sind Auberginetöne auszumachen, die mit Blumenmustern bestickt sind; das Porträt der *Maria Carnesecchi negli Rucellai* (Abb. 2) sticht mit ihrem roten Kleid besonders hervor.

Kostüm und Schmuck – im Großen

Ein Schlüssel zur semantischen und hofkulturellen Bedeutung der *gentildonne* liefert die dargestellte Kleidung. Über eine »Vestimentäre Kunstgeschichte«²⁰ lassen sich mittels der Kostümanalyse ikonographische Besonderheiten der Damenbildnisse erkennen. Man könnte dabei auf die Kostbarkeit der verwendeten Materialien oder die aufwendigen Schnitte eingehen. Die Virtuosität der Künstler sehen wir noch heute in der qualitativ hochwertigen Ausführung der gemalten glänzenden Samt- und Seidenstoffen, die mit Gold und Silberfäden verziert sind, in seltenen Spitzen, kostbaren und vermeintlich nutzlosen Gegenständen die von Taschen und Gürteln hängen – sie sind Beweise für die große perfektionierte Originalität des italienischen Handwerks.²¹

Der Begriff »Mode«, wie er Kleidung zugeschrieben ist, wird zum gegenwärtigen Zeitpunkt, in hohem Maß emanzipiert von noch bis vor kurzem gültigen westeuro-



Abb. 2 (oben links) | Anonym, *Maria Carnesecci negli Rucellai*, Öl/Leinwand, 59 x 44,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2284.

Abb. 3 (oben rechts) | Anonym, *Selvaggia del Riccio negli Albizi*, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2298.



Abb. 4 (unten links) | Anonym, *Elisabetta Palmerini nei Naccetti*, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2305.

päisch hierarchisierenden Wertevorstellungen, sehr allgemein als sich ändernde Kleidungsformen beschrieben, die von einer Gruppe von Menschen zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort übernommen werden. Diese aufgeklärte Definition ist weder zeit- noch ortsspezifisch. Eine derzeit weit verbreitete Prämisse ist es dennoch, dass Mode nicht vor dem 14. Jahrhundert existierte und sich erst mit dem Aufstieg der Marktwirtschaft an den europäischen Höfen entwickelte.²² Achim Landwehr hingegen verschiebt die ›Geburt der Mode‹ ins 17. Jahrhundert.²³ Hier findet sich der Modebegriff, wie er zudem seit Georg Simmel verwendet wird, dieser ist jedoch für das Verständnis der vormodernen Kleidung, wie wir sie auch hier betrachten nicht immer anwendbar.²⁴ Sicher ist, dass Tradition, Herkunft und Brauch in der Kleidungsfrage bis Anfang des 17. Jahrhunderts im Vordergrund standen. Daher waren gerade im gesellschaftlichen Bereich Ordnungsmodelle wichtig, die in Form von Kleiderordnungen umgesetzt wurden. In der Betrachtung der *gentildonne fiorentine* ist ein Konzept zu erkennen, welches an die oben beschriebene gegenwärtige Definition anzuknüpfen scheint, und in jedem Fall Welters und Lillethun zustimmt und somit eine argumentative und visuelle Verbindungslinie sichtbar werden lässt zwischen der Mode der Neuzeit und der Mode der Vormoderne. Mit Hilfe der Kleidung versuchten Menschen bereits um 1600 ihre gesellschaftliche Gruppenzugehörigkeit vordergründig durch offensichtliche vestimentäre Angleichung und zeitgleich durch subtile Momente der Abgrenzung mit individuellen Nuancen zu propagieren, zu manifestieren und sichtbar zu machen.²⁵

Das Kostüm ist in den Porträts der *gentildonne fiorentine* nur im Ausschnitt zu sehen, doch der Typus ist durch zeitgenössische Porträts in voller Körperlänge überliefert und vergleichbar hier in einem Beispiel einer unbekanntenen Dame aus dem Florentiner Umfeld (Abb. 5).²⁶ Laut Karla Langedijk war die Porträtmalerei in Florenz in den letzten zehn Jahren des 16. Jahrhunderts und den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auf einem niedrigen Niveau.²⁷ Wie das gewählte Beispiel hatten viele Porträts dieser Zeit den Charakter eines Kostümkstücks. Dieses wurde nach



Abb. 5 | Anonym, *Porträt einer Hofdame der Medici*, ca. 1600–1625, Öl/Leinwand, 221 x 167 cm, Prag, Archivio storico Ambasciata d'Italia, Inv. MAE 44, bereits Inv. 114.

festgelegten Mustern gemalt: Ganzkörperporträt mit einem Tisch und Vorhang links oder rechts der Figur, mit oder ohne Fächer oder Taschentuch in der Hand. Diese Gemälde beeindruckten mehr durch die Darstellung der kostbaren Materialien der Kleider, Spitzenkragen und -manschetten und der Schmuckstücke. Das Gemälde, welches als *Dame des Medici Hofes* betitelt ist kann nicht eindeutig einem Künstler zugeschrieben werden, noch ist die Identifizierung der Dame oder die Provenienz des Werkes endgültig nachweisbar.²⁸

In einem türkisen Rahmen mit Goldverzierung ist eine edle Frau in ganzer Körperlänge porträtiert. Sie steht in einem nicht weiter definierten Raum und stützt ihre linke Hand auf einen Tisch, der mit einer eleganten grünen Samtdecke, die mit goldenen Borten versehen ist, bedeckt ist. Auf dem Tisch steht mittig eine große Vase

mit einem Blumenbouquet. Den linken Bildrand dominiert ein dunkelroter Samtvorhang, der mit goldenen Fransen versehen und zu einem Knoten gebunden ist. Die frontale Position der Dame erlaubt den Blick auf die kostbare Kleidung: ein dunkles Überkleid – die *zimarra* oder *veste*²⁹ –, ein blaugrünes mit Goldbändern verziertes Unterkleid – die *sottana* – und ein großer weißer Spitzenkragen. Die Frisur *à l'arcelet* ist mit einem Perlenanstecker verziert. Sie trägt eine dreireihige lange Perlenkette und Ohrringe mit einer dunklen Schleife und einer hängenden Perle. In ihrer rechten Hand trägt sie ein mit Spitze besticktes Taschentuch.

Das Kostüm zeichnet sich durch die betont symmetrische Gestaltung und kostbare Dekorationen aus. Es ist ein direkter Verweis auf den Status der Dame. Der steife, glockenförmige Unterrock und die Ärmel ihres (Unter-)Kleides sind aus einem schimmernden blaugrünen Material, welches in regelmäßigen Abständen mit goldbestickten Bändern versehen ist. Der Ärmelabschluss ist mit fein gearbeiteter Spitze verziert. Zur Zeit von Christiane von Lothringen und Ferdinando I. de' Medici wurde der Einsatz von Stickereien und Spitze immer wichtiger. Christiane beauftragte die Nonnen von Santa Felicità, Nahe des großherzoglichen Palasts, für handgefertigte Stickereien und Spitzen.³⁰

In starkem Kontrast dazu steht das aus schwarzem Samt bestehende Überkleid und die ballonförmigen Ärmel, die auf Ellbogenhöhe gespalten sind. Diese sind an den Nähten in regelmäßigen Abständen mit hellen hängenden getupft scheinenden Verzierungen versehen. Zusätzlich sind die Ränder des Überkleides und der Ärmel mit aus Gold- und Silbergarn bestehenden Bändern ausgestattet. Die konische Form des Kleides wird durch die zwei goldenen Streifen hervorgehoben, welche den Saum des Unterrocks umranden und in einem Quartett von Linien im zentralen Teil des Rockes bis zur Hüfte aufsteigen. Diese Vertikalität wird durch die Wiederholung der Streifen auf dem Mieder unterstützt. Darüber hängt eine lange dreireihige Perlenkette, die am oberen Rand des Mieders mit einer roten Schleife befestigt ist. Diese wiederholt sich in der zweireihigen Perlenkette am Hals der dargestellten

Frau. Durch den großen, gestärkten und bestickten Kragen, der über die Schultern ragt und das Gesicht rahmt, wird die Symmetrie des Kleides zusätzlich gesteigert.

Dieser Stil ist eine anmutige florentinische Anpassung der geschlossenen, zugeschnittenen spanischen Mode des späten 16. Jahrhunderts.³¹ Die Kleider und der Schmuck, vor allem die Perlenkette, identifizieren die Dargestellte mit der gehobenen Klasse. Cosimo I. hatte einen Beschluss erlassen, demnach es nur Damen der höheren Gesellschaftsschicht erlaubt war Perlenketten zu tragen, zusätzlich durften diese nicht mehr als 500 *scudi* kosten.³² Renaissance-Lapidare verbanden Perlen mit Reinheit und Keuschheit, zwei Tugenden, die hoch geschätzt wurden und in einer respektablen Frau unerlässlich waren. Daher sind Perlen ein allgegenwärtiger Bestandteil der Kleidung einer noblen Frau.³³ Die Damen wurden wahrscheinlich kurz nach ihrer Hochzeit porträtiert, wie die Namensinschrift im oberen Bildfeld belegt, da hier sowohl die Geburts- als auch angeheirateten Familiennamen angegeben sind.

Diese Art des Porträts mit prominent positionierter Figur, der Größe der Leinwand, sowie den stilistischen und körperlichen Merkmalen ähneln den offiziellen Porträts – *serie aulica* – der Medici.³⁴ Der idealisierte Stil dieses unbekanntes Florentiner Malers, der die Porträtierte frontal in die Komposition stellt, um den hohen sozialen Status visuell zu verstärken, war in der großherzoglichen Umgebung von Florenz sehr beliebt und wurde zu einem Repräsentationsmodell, welches zur Grundlage für viele weitere Porträts diente. So entstanden generische Galerien von Porträts, in denen die dargestellten Figuren und Objekte, mit nur wenigen Variationen, sich sehr ähneln, was die Vermutung aufkommen lässt, dass hierbei mit Vorlagen – *cartoni* – gearbeitet wurde.³⁵ Diese Vorgehensweise würde auch die mangelnde Dreidimensionalität der Porträts erklären, die die Frauen wie eine ausgeschnittene Schablone vor einen dunklen Hintergrund setzt und sich jeglicher Bezug zum Raum des Gemäldes und seiner Ausleuchtung verliert.

Gesellschaftsportrait

Für formelle Anlässe wurde im 16. und 17. Jahrhundert das Festtagskleid – ein Ensemble aus Unter- und Überkleid – getragen, welches den Repräsentationswert steigerte. Allein die für die beiden Gewänder erforderliche Stoffmenge signalisierte Reichtum. Die Komposition der Materialien und Farben von Über- und Unterkleid vollendete die Prachtentfaltung und den damit einhergehenden ständischen Auftritt der Damen.³⁶ Dieses »Kleid« nimmt in den Porträts der *gentildonne fiorentine* eine wichtige Rolle ein; die Präsenz des Kleides in den Porträts kann als Ausdruck einer »visuellen Reflexion über die gesellschaftliche Bedeutung der Kleidung«³⁷ in Florenz um 1600 gesehen werden.

Erst in der Aneinanderreihung mehrerer Porträts wird die einheitliche Darstellung der Damen erkenntlich, ihre Kleidung wirkt dadurch wortwörtlich wie eine Uniform der edlen Frauen von Florenz. Die Porträts bilden eine generische Galerie, in der die Frauen in gleichem Stil mit wenigen Variationen wiedergegeben sind.³⁸ Diese uniforme Darstellung der Kleidung, deutet auf einen Bekleidungsstandard hin, der die porträtierten Damen über »den individuellen Geschmack hinaus als soziale Gruppe definierte und erkennbar machte.«³⁹ Ein bestimmtes Kleidungsstück anzuziehen, sich auf eine bestimmte Weise zu stylen, bestimmte Accessoires zu benutzen, eine vordefinierte Haltung einzunehmen und kodifizierten Gesten zu folgen garantierte die Anerkennung von und Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die nach festen Kategorien »geordnet« war.⁴⁰ Die Pose, das Kleid und die Komposition können als Konventionen aus einem hochkodifizierten Vokabular erkannt werden, welche in der staatlichen Porträtmalerei im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert in Florenz eingesetzt wurde.⁴¹ Daher ist davon auszugehen, dass die Betrachtenden der Damenporträts jenem Netzwerk der gesellschaftlichen Elite in Florenz angehörten, zu deren professionellen Alltagskompetenzen zählte, höfische Kleidung und Accessoires zu deuten.⁴²

Es ist bisher nicht nachvollziehbar wie die zu porträtierenden Frauen aus den *Bellezze di Artimino* ausgewählt wurden. Auffallend sind jedoch wie viele berühmte noble Florentiner Familiennamen auf den Porträts ablesbar sind, darunter die Strozzi, Albizi, Capponi, Carnesecchi, Pucci und viele mehr.⁴³ Für die Mehrzahl der porträtierten Damen lässt sich anhand von Quellen aus der Nationalbibliothek und dem Staatsarchiv von Florenz nachweisen, dass es sich um real existierende Frauen handelte, die zum Entstehungszeitpunkt der Porträts in Florenz gelebt hatten.⁴⁴

Die Frage warum Ferdinando I. de' Medici sich eine solche Frauenporträtreihe neben Porträts europäischer Herrscher in seiner Villa in Artimino aufhängen ließ, kann zum Zeitpunkt dieses Aufsatzes nicht endgültig beantwortet werden. Ein Anhaltspunkt ist hier die Machtrepräsentation auf regionaler Ebene durch die visuelle Verbindung zu den wichtigsten Florentiner Familien seiner Zeit. Diese kann auch als Dokumentation gesellschaftlicher Strukturen gesehen werden.⁴⁵

Schlussfolgerung

Auch wenn die Porträts der *Bellezze di Artimino* zu Teilen Probleme mit der Zuschreibung und der Identifikation der Damen aufweisen, das heißt, dass sie über ihren Namen hinweg bis dato nicht in der Geschichte und ihrer Biografie in Florenz um 1600 greifbar sind, noch welchen konkreten Bezug sie zum Hof der Medici hatten, sind sie als Reflexion eines bestimmten Moments in der Geschichte des höfischen Porträts und der zeitgenössischen Kleidung in Florenz von Interesse. Die physiognomische Wiedergabe der porträtierten Damen wurde dem Stil und den höfischen Konventionen, die durch das aufwendige Gewand und die einstudierte Grazie in Haltung und Ausdruck gekennzeichnet waren, untergeordnet.

Anhand des Inventars der Villa *La Ferdinanda* kann eine Hängung der *Bellezze di Artimino* in Gruppen von drei bis neun Werken in Räumen verschiedenster Funktion

nachgewiesen werden. Offensichtlich war es den Auftraggebern wichtig, dass die Damen in mehr als der Hälfte der Appartements äußerst weitläufig in den Räumlichkeiten, regelrecht omnipräsent vertreten waren und den weiblichen Hofstaat repräsentierten.

Die vorgenommene Analyse der Kleidung mit Hilfe einer *Dame des Medici-Hofs* aus der Italienischen Botschaft in Prag und dem exemplarischen Porträt der *Caterina Strozzi negli Strozzi* ergab, dass die porträtierten Edeldamen in Festtagskleidern dargestellt sind. Die Zurschaustellung der reichen florentinischen Stoffe ist nicht zuletzt auch eine Demonstration der Wirtschaftskraft der noblen Familien. Durch die detaillierte Wiedergabe der Materialien und der Variationsreichtum der dargestellten Muster, scheint die Porträtreihe eine Art Dokumentation des Festtagskleides der Florentinerinnen um 1600 zu sein. Bei ursprünglich 65 Porträts, die in der Villa *La Ferdinanda* 1609 hingen, konnten die Details der Kleidung und des Schmucks nur anhand weniger Beispiele näher betrachtet werden. Jedoch haben diese stellvertretend für die ganze Reihe deutlich gemacht, dass die uniformhafte Kleidung genutzt wurde, um die Zugehörigkeit der Gruppe zu einer sozialen Klasse visuell darzustellen. Somit können die *gentildonne fiorentine* als Visualisierung und Repräsentation eines sozialen Netzwerks der noblen Florentiner Damen um 1600 gesehen werden.

Abschließend kann man sagen, dass die Damenporträts eine spezifische soziale Gruppe an den Wänden der Villa *La Ferdinanda* in Artimino zeigten. Die porträtierenden Damen waren ein wichtiger Bestandteil des Hofes und rühmten sich Generationen übergreifender Verbindungen zum Medici-Hof. Ihre Zugehörigkeit zu berühmten Florentiner Familien zeichnen sie als Mitglieder der weiblichen Elite der Florentiner Gesellschaft aus. Ihre Porträts sind ein Dokument der politischen und gesellschaftlichen Strukturen in Florenz um 1600 und ihre Kostüme sind ein wichtiges visuelles Zeugnis ihres hohen sozialen Rangs.

Anmerkungen

- 1 | Das Inventar von 1609 bezeichnet die bearbeiteten Porträts durchweg als »gentildonne fiorentine«, »gentildonne romane« und »gentildonne di Napoli«. In diesem Aufsatz werden lediglich die Florentinischen Damen besprochen, die sich durch ihre einheitliche Konzeption visuell abgrenzen lassen. **ASF, Misc. Med. 385, Ins. 2a**, »Inventari dei beni lasciati in eredito dal Gran-duca Ferdinando I al figlio Principe Francesco [...] Villa et Palazzo d'Artimino, 1608 adi 10 di marzo [1609]«.
- 2 | Der Name *Bellezze di Artimino* (*Schönheiten von Artimino*, in diesem Fall besser: von Florenz) erscheint erstmalig im Generalkatalog der Uffizien von 1979; s. **Bertani Bigilli** 1979, S. 710. Er weist auf die Serie als eine Schönheiten-Galerie hin. Das zeitgenössische Inventar von 1609 benennt sie als »Gentildonne« – vornehme Frauen.
- 3 | Dieser Beitrag ist die schriftliche Ausführung des im Rahmen der ersten Spring School des *netzwerk mode textil e.V.* gehaltenen Vortrags zu *Vogue – Zeremoniell-Kleidung in Florenz um 1600. Ein Porträt der Hofdamen von Christiane von Lothringen*. Diese Recherche ist Teil des Dissertationsprojekts der Verfasserin mit dem Arbeitstitel *Le Bellezze di Artimino – das weibliche soziale Netzwerk in Florenz um 1600*, in der anhand einer Reihe von Frauenporträts die Rolle der Frau in Florenz um 1600 und das soziale Netzwerk nobler Florentiner Familien, insbesondere deren Bezug zu den Medici, behandelt wird.
- 4 | Relevante Untersuchungen wie zu den Frauen der Medici und ihrer Rolle in der Politik und als Mäzeninnen von Christina Strunck (vgl. **Strunck** 2011 und **Strunck** 2017) oder der Ausstattung der Räume der Regentin in der Villa *Poggio Imperiale* von Ilaria Hoppe (s. **Hoppe** 2012) streifen das Thema, sprechen jedoch diese Frauenporträtgalerie nicht direkt an. Gleiches gilt für Michael Wenzels Dissertation über die Heldinnen- und Schönheitengalerien, die auf die Porträtgalerie von Artimino verweist, aber sich nicht tiefergehend mit ihr auseinandersetzt (vgl. **Wenzel** 2001).
- 5 | **Bertani Bigilli** 1979, S. 710–717. Der einleitende Text gibt eine gute (aber bei weitem nicht vollständige) Übersicht des relevanten Archivmaterials. Nicht alle abgebildeten Porträts können mit Sicherheit der Reihe zugeordnet werden.
- 6 | **Kat. Florenz** 1980, S. 303–306, Nr. 623–631.
- 7 | **Chappell** 1981.
- 8 | Die Florentinische Armlänge beträgt ca. 58,32 cm. Noch heute ist die Maßeinheit in der Via de' Cerchi in eine Wand eingelassen zu sehen, s. **De Carlo** 2015.
- 9 | Vgl. **Wenzel** 2006, S. 26.

- 10 | Das Inventar von 1609 (siehe Anm. 1) bezeichnet die bearbeiteten Frauenporträts lediglich als Porträts von »gentildonne«. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden weitere Inventare der Villa erstellt. Das Inventar vom 25. März 1638 erfasst über mehrere Tage hinweg topografisch die Einrichtungsgegenstände der Villa. Es wird zunächst das Datum genannt und darauffolgend der Raum, in dem sich die Gegenstände befinden. So ergibt sich für das erwähnte erste Zimmer der Wohnräume des Großherzogs folgende Ergänzung: Es hängen weiterhin die Porträts des Großherzogs Ferdinand I. de' Medici und seiner Ehefrau Christiane von Lothringen und vier Gemälde mit flämisches Landschaften, Jagdszenen und Gärten in dem Raum. Das Porträt des Principe d'Urbino wird nicht erwähnt, stattdessen wird ein Porträt einer Prinzessin in einem türkisen Gewand beschrieben. Aus den sechs ursprünglich gezählten Gemälden mit *gentildonne fiorentine* wurden nun fünf »Gemälde auf Leinwand, 1 1/3 Armlänge hoch und eine Armlänge breit, mit schwarzen Rahmen mit Goldverzierungen, darin gemalt bis zum Gürtel fünf »gentildonne fiorentine« von denen eine die Sig[no]ra Clarice Ghaetani, eine die Sig[no]ra Maria Borromei, eine die Sig[no]ra Leonora Capponi, eine die Sig[no]ra Isabella Buonguglielmi und die andere die Sig[no]ra Costanza Sanminiati ist.« (**ASF, Guard. med. 532 ter**, c. 13v–14r). Dieses bisher unveröffentlichte Inventar der Villa in Artimino von 1638 bezeichnet erstmalig die Damen mit ihren Namen. Es fällt auf, dass selbst nach dem Tod des Großherzogs Ferdinando I. de' Medici die Einrichtung und die Aufhängung der Kunstwerke verändert wurde. Nichtsdestotrotz lässt sich durch die namentliche Erwähnung der Frauenporträts im Inventar von 1638 eine erweiterte Liste von den sich ursprünglich 1609 in der Villa befundenen Porträts erstellen. Die Ergebnisse dieser Archivrecherchen werden ausführlich in der Dissertation der Verfasserin ausgeführt.
- 11 | Weitere möglicherweise zur Reihe gehörende Porträts könnten das Porträt der *Isabella Buonguglielmi ne' Montauti* (Anonym, 17. Jh., Öl/Leinwand, 69 x 56,5 cm, Douai, Musée de la Chartreuse, Inv. 1184) und das Porträt *Ottavia Capponi* (Anonym, 2. Hälfte 16. Jh., Öl/Leinwand, 68,6 x 57,5 cm, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, Inv. M 138) sein. Vgl. **Chappell** 1981, S. 59.
- 12 | Vgl. **Kat. Florenz** 1980, S. 303–308, Nr. 623–631.
- 13 | Eine ausführliche Studie zu Christiane von Lothringen am Hof der Medici findet sich in Christina Struncks Habilitation *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen, 1589–1636*, s. **Strunck** 2017.
- 14 | Abb. 1: Anonym, *Caterina Strozzi negli Strozzi*, Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Florenz, *Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, Depot, Inventar 1890, Nr. 2283. (Link: *Caterina Strozzi negli Strozzi*). Caterina Strozzi war die einzige Tochter von Federico Strozzi und Nannina von Bernardo Strozzi. Ihr Vater, ein Gelehrter, war Mitglied der *Accademia degli Alterati* und wurde 1580 zum Konsul der

Accademia Fiorentina gewählt. Zum Zeitpunkt des Porträts muss sie sehr jung gewesen sein, nicht älter als 22 Jahre, da die Ehe ihrer Eltern auf das Jahr 1578 zurückgeht. Zum Zeitpunkt des Porträts war sie aber bereits mit Filippo Strozzi verheiratet, wie der Doppelname belegt; von dem sie drei Kinder hatte: Maria, Giambattista und Rodrigo. Vgl. **Kat. Florenz** 1980, S. 303f., Nr. 623.

15 | Vgl. **Orsi Landini** 2005, S. 147.

16 | Vgl. ebenda, S. 146.

17 | Zum Kragen s. **Zitzlsperger** 2016, S. 41–51.

18 | Abb. 1–3: Für Kragendetails: Caterina Strozzi negli Strozzi (s.o.), Maria Carnesecchi negli Rucellai, Öl/Leinwand, 59 x 44,5 cm, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2284 und *Selvaggia del Riccio* negli Albizi, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2298. (Links: Maria Carnesecchi Rucellai und *Selvaggia del Riccio* negli Albizi).

19 | Abb. 1 und 3–4: Für Kostümdetails: Caterina Strozzi negli Strozzi (s.o.), Elisabetta Palmerini nei Naccetti, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, *Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, Depot, Inv. 1890, Nr. 2305 und *Selvaggia del Riccio* negli Albizi (s. o.; Link: Elisabetta Palmerini nei Naccetti).

20 | Vgl. **Zitzlsperger** 2006.

21 | Vgl. **Cappi Bentivegna** 1964, Bd. 2, S. xxiv.

22 | Vgl. **Welters/Lillethun** 2018, S. 4.

23 | Der Begriff der »Mode« ist um 1600 schwierig, da sie erst im 17. Jahrhundert »das Licht der Welt« erblickte; s. **Landwehr** 2014, S. 219f.

24 | Vgl. **Zitzlsperger** 2016, S. 42. Referenz: **Simmel** 1905.

25 | Vgl. **Landwehr** 2014, S. 223–224 und **Zitzlsperger** 2016, S. 42.

26 | Abb. 5: Anonym, *Porträt einer Hofdame der Medici*, ca. 1600–1625, Öl/Leinwand, 221 x 167 cm, Prag, *Archivio storico Ambasciata d'Italia*, Inv. MAE 44, bereits Inv. 114.

27 | **Langedijk** 1981–1987, S. 135.

28 | Dem Beitrag auf der Seite der italienischen Botschaft in Prag lässt sich entnehmen, dass die Leinwand auf der Rückseite mit mehreren Einträgen versehen ist. Diese ermöglichen es, die Geschichte des Werks in Teilen nachzuvollziehen: Es ist ein Aufkleber der *Gallerie fiorentine* vorhanden [Die Angaben der Inventarnummern unterscheiden sich zwischen den Angaben im Text und der Tabelle am Anfang der Seite, Anm. d. Verf.]; anhand von Archivdokumenten lässt sich die Provenienz weiter belegen: Die Leinwand wurde zunächst temporär 1925 an die Botschaft in Washington verliehen und befindet sich später 1964 in der Botschaft in Prag; vgl. **esteri.it** 2014.

29 | Der Unterschied zwischen *zimarra* und *veste* ist nicht immer leicht auszumachen. In Archivdokumenten sind unterschiedliche Aussagen zu finden; vgl. **Orsi Landini** 2005, S. 148.

30 | Vgl. **Bonito Fanelli** 1980, S. 419; dort zit. **Galluzzi** 1781, S. 44.

31 | Vgl. **Chappell** 1981, S. 217. Zum Begriff und Phänomen der Mode und dessen Einsetzen im 17. Jahrhundert siehe **Landwehr** 2014, S. 213–214 und S. 219–223.

32 | Vgl. **Kat. Florenz** 1980, S. 305. Zum Zeitpunkt dieser Publikation konnte noch nicht in Erfahrung gebracht werden, ob sich die porträtierten Damen an die Höchstgrenze des Preises der dargestellten Perlenketten gehalten hatten, bzw. den Wert der dargestellten Perlen zu ermitteln. Medici-Frauen, aber auch ihre Entourage, die aus verheirateten noblen Florentinerinnen bestand, waren laut Heather L. Sale Holian von diesen Gesetzen befreit, nichtsdestotrotz bestätigen diese Art von Gesetzen, dass die Gesellschaft sich sehr über das visuelle Auftreten ihrer Individuen bewusst war und was ein bestimmtes Kleidungsstück aussagen würde; vgl. **Holian** 2008, S. 154.

33 | Vgl. **Holian** 2008, S. 157.

34 | Als *serie aulica* wird eine Porträtfolge bezeichnet, die Francesco I. de' Medici 1584 in Auftrag gab und die in späteren Jahren fortgeführt wurde. Die Bezeichnung *serie aulica* hat sich erst im 20. Jahrhundert für diesen Porträtzyklus eingebürgert; vgl. **Strunck** 2017, S. 189 und **Langedijk** 1981–1987, I, S. 137 und III, S. 1557. Diese sind heute zum Großteil im 1. Korridor der Uffizien zu sehen.

35 | Vgl. **esteri.it** 2014.

36 | Vgl. **Zander-Seidel** 2015, S. 78.

37 | Vgl. **Zitzlsperger** 2016, S. 41.

38 | Der Begriff des »Gesellschafts-porträts« ist ein Versuch die Porträts der *gentildonne fiorentine* abgrenzend zu den gängigen Staats- und Herrscherporträts zu bezeichnen. Ihre repräsentative Wirkung einer Gesellschaftsschicht, in diesem Fall der edlen Frauen von Florenz, resultiert durch die hohe Anzahl und einheitliche Gestaltung der Porträtreihe.

39 | Vgl. **Zander-Seidel** 2015, S. 78.

40 | Vgl. **Fantoni** 2003, S. 750.

41 | Vgl. **Chappell** 1981, S. 217.

42 | Vgl. **Holian** 2008, S. 148–149.

43 | Ein Verzeichnis der Namen auf den in Florenz, Chambéry und Douai erhaltenen Bildern findet sich im Anhang von **Wenzel** 2001, S. 464.

44 | Durch lukrative Ehen zwischen Häusern von gleichem oder höherem sozialen Rang, wurden Frauen zum »politischen Instrument«, welches zur Förderung der politischen Position ihrer Familie eingesetzt wurde. So konnte ein Zugehörigkeitsgefühl aber auch die Loyalität zueinander gestärkt

werden. Heather L. Sale Holian beschreibt offizielle Staatsporträts von weiblichen Medici-Mitgliedern damit, dass sie dazu benutzt wurden familiäre Bindungen und neue Allianzen und damit politische Verpflichtungen und Erwartungen, dynastische Stärke und Stabilität und letztlich Macht zu demonstrieren; vgl. **Holian** 2008, S. 156. Die Frage welchen Zweck die *Bellezze di Artimino* in der Villa *La Ferdinanda* erfüllten muss bis dato offenbleiben. Es ist jedoch sehr interessant, dass auch hier die familiären Zugehörigkeiten durch die Namensinschrift gut ablesbar sind.

45 | Vgl. **Wenzel** 2006, S. 23.

Liste der Abbildungen

Abb. 1 | *Anonym, Caterina Strozzi negli Strozzi, Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inventar 1890, Nr. 2283. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 2 | *Anonym, Maria Carnesecchi negli Rucellai, Öl/Leinwand, 59 x 44,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2284. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 3 | *Anonym, Selvaggia del Riccio negli Albizi, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2298. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 4 | *Anonym, Elisabetta Palmerini nei Naccetti, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2305. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 5 | *Anonym, Porträt einer Hofdame der Medici, ca. 1600–1625, Öl/Leinwand, 221 x 167 cm, Prag, Archivio storico Ambasciata d'Italia, Inv. MAE 44, bereits Inv. 114.*

Quellen

| *Ritratto di Gentildonna della Corte Medici, Farnesina – Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Ambasciata di Praga, Quelle: https://www.esteri.it/mae/it/politica_estera/cultura/patrimonio-artistico-delle-ambasciate/ambasciata-di-praga/ritratto-di-gentildonna-della-corte-medici.html (Stand: 19.03.2019, Homepage offline).*

Primärquellen

ASF Archivio di Stato di Firenze

Guard. med. Guardaroba Medicea

Misc. med. Miscellanea Medicea

| **ASF, Guard. med. 532ter:** »Inventario della Guardaroba del Palazzo di Artimino, 1638«, Topografisches Inventar; 25.–30. März 1638.

| **ASF, Misc. med. 385, Ins. 2a**, cc. 3–76: »Atti rogati da ser Pamfilo Guerrini attenenti alla reale famiglia Medici ricevuti il dì 4 settembre 1843 dal Pubblico Generale Archivio dei Contratti di Firenze. Cosimo II [de' Medici] 1609«: copia eseguita dal notaio Panfilo Guerrini dell'inventario dei beni lasciati in eredità dal granduca [di Toscana] Ferdinando I de' Medici ai figli, compilato il 14 giugno 1609; insbesondere: »Inventari dei beni lasciati in eredita dal Granduca Ferdinando I al figlio Principe Francesco [...] Villa et Palazzo d'Artimino, 1608 adì 10 di marzo [1609]«, cc. 2–76; 22 agosto 1609.

Literaturverzeichnis

| **Bertani Bigilli, Licia:** *La serie ›Bellezze di Artimino‹*, in: *Gli Uffizi: Catalogo generale*, hrsg. von **Luciano Berti und Caterina Caneva, Kat. Florenz**, Florenz 1979, S. 710–717.

| **Bonito Fanelli, Rosalia:** *I drappi d'oro: economia e moda a Firenze nel Cinquecento*, in: *Le Arti del Principato Mediceo*, hrsg. von **Candace Adelson**, Florenz 1980, S. 407–426.

| **Braudel, Fernand:** *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*, Vol. 1: *The Structures of Everyday Life*, New York 1981.

| **Cappi Bentivegna, Ferruccia:** *Abbigliamento e costume nella pittura italiana*, Band 2: *Barocco e Impero*, Rom 1964.

| **Chappell, Miles:** *Le ›Bellezze di Artimino: una nota sull'attribuzione*, in: *Prospettiva*, 25 (1981), S. 59–64.

| **De Carlo, Massimo J.:** *Il braccio fiorentino*, in: *Firenze nei dettagli*, Blogbeitrag 13.05.2015, Quelle: <http://firenzeinedettagli.blogspot.com/2015/05/il-braccio-fiorentino.html> (Stand: 05.11.2021).

| **Fantoni, Marcello:** *Le corti e i ›modi‹ del vestire*, in: *Storia d'Italia: La Moda*, hrsg. von **Carlo M. Belfanti und Fabio Giusberti**, Turin 2003, S. 737–766.

- | **Holian, Heather L. Sale:** *Family Jewels: The Gendered Marking of Medici Women in Court Portraits of the late Renaissance*, in: *Mediterranean Studies*, 17 (2008), S. 148–182.
- | **Hoppe, Ilaria:** *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin 2012.
- | **Landwehr, Achim:** *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2014.
- | **Langedijk, Karla:** *The portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*, 3 Bde., Florenz 1981–1987.
- | **Orsi Landini, Roberta:** *Lo stile fiorentino alla corte di Francia: il guardaroba di Maria*, in: *Maria de' Medici (1573–1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, hrsg. von **Caterina Caneva und Francesco Solinas**, Livorno 2005, S. 146–150.
- | **Fiori, Emanuela/Barocchi, Paola (Hrsg.):** *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Kat. Florenz, Florenz 1980.
- | **Simmel, Georg:** *Philosophie der Mode*, in: *Moderne Zeitfragen*, 11 (1905), S. 5–41.
- | **Strunck, Christina:** *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen, 1589–1636*, Petersberg 2017.
- | **Strunck, Christina:** *Christiane von Lothringen, Großherzogin der Toskana (1565–1636)*, in: *Die Frauen des Hauses Medici*, hrsg. von Christina Strunck, Petersberg 2011, S. 75–93.
- | **Strunck, Christina (Hrsg.):** *Die Frauen des Hauses Medici: Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)*, Petersberg 2011.
- | **Welters, Linda/Lillethun, Abby:** *Fashion History. A Global View*, London/New York 2018.
- | **Wenzel, Michael:** »*li ritratti di tutte le più belle dame del mondo*«. *Sammlungen weiblicher Porträts in Florenz und Mantua um 1600*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hrsg. von **Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg**, München/Berlin 2006, S. 23–36, Abb. S. 53–54.
- | **Wenzel, Michael:** *Heldinnengalerie – Schönheitengalerie: Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470–1715*, Univ. Diss., Heidelberg 2001.
- | **Zander-Seidel, Jutta (Hrsg.):** *In Mode: Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*, Heidelberg 2018, Online: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.396> [Stand: 19.03.2019].
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Zur Bildwürdigkeit der Halskrause. Kleidung und Insigne bei Rubens und in der flämischen Malerei*, in: *Regards croisés – deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik*, 6 (2016), S. 41–51.
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte*, in: *Kritische Berichte*, 1 (2006), S. 36–51.



Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider.

Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer

Einleitung

Dieser Beitrag behandelt die bildlichen Präsentationen und Repräsentationen von Frauen in den Revolutionen von 1848 in Wien. Hierfür werden Grafiken, vor allem Karikaturen und Modekupfer, darauf untersucht, inwiefern sie der Verkörperung politischer Aussagen dienen und als Reflexionen über die gesellschaftlichen Rollen und Erwartungen an Frauen zu jener Zeit gelesen werden können. Dazu werden jeweils sehr reduziert die Ereignisse der Revolutionen geschildert, nicht, um einen historischen Überblick zu geben, sondern um ein Bild der Beteiligung der Frauen zu zeichnen. Damit die Bildwerke als solche dann in diesem Kontext hinsichtlich ihrer Idealisierung beziehungsweise Verunglimpfung durch männliche Zeitgenossen betrachtet werden können.

1848 – Das Jahr der Revolutionen

Die Revolutionen 1848 in Wien waren eine Folge von Unsicherheiten und Unzufriedenheiten, die alle Schichten der Bevölkerung erfassten. Arbeiter*innen sahen ihre Existenz durch Arbeitsmangel, ungerechte Entlohnung, Wohnungsnot, hohe Mieten und Steuern, sowie durch unerschwingliche Lebensmittelpreise – verursacht durch landwirtschaftliche Krisen – gefährdet. Bürger*innen hingegen sahen sich neben diesen wirtschaftlich und sozial problematischen Verhältnissen vor allem

durch ihre eingeschränkten Rechte unterdrückt. So klagte das Bildungs- und Besitzbürgertum »über die Unfähigkeit der Bürokratie, die Zensur, das Steuersystem und die Begünstigung des Adels«¹. Zusammengefasst stand die wachsende ökonomische Bedeutung des Bürgertums in keinem Verhältnis zu seiner politischen Macht. Und auch die Aristokratie war mit der Machtverteilung – lediglich ein kleiner konservativer Kreis des Hofadels traf Machtentscheidungen – unzufrieden.² So kam es aufgrund der erwähnten Umstände unweigerlich im März 1848 in Wien zu den ersten Aufständen. Die Studenten zogen am 12. März durch die Wiener Innenstadt in Richtung Landhaus, um ihren Forderungen nach Freiheit von Presse, Rede und Lehre, nach Volksbewaffnung und Gleichstellung der Konfessionen sowie einer allgemeinen Volksvertretung und einer Reform der deutschen Bundesverfassung Nachdruck zu verleihen.³

Critical Crafting im März

Der Einmarsch der Studenten wurde laut Quellen von Frauen der höheren Klassen, welche samt Töchtern und weiblichem Hauspersonal von den Fenstern aus dem Geschehen beiwohnten, bejubelt. Die begeisterte Anteilnahme der Frauen wurde in der Zeitschrift *Der Freimüthige* folgendermaßen kommentiert: »Der Freimüthige bedankt sich bei den Frauen Wiens, daß sie begeistert Bänder und Kokarden von den Fenstern herabwarfen, mit weißen Tüchern winkten und bei der Proklamierung der Konstitution wertvolle Kolliers, Bracelettes, Brillantringe, Ketten usw. von den Fenstern herabwarfen.«⁴ Die Beteiligung der Frauen wird dergestalt reflektiert, dass sie in ihrer Begeisterung für die Handlungen der Studenten als eine Art hübsche Kulisse fungierten. Ihr Handlungsspielraum wird zunächst noch beschränkt auf Unterstützung dargestellt, indem betont wird, dass sie – im Überschwang der Emotionen – Schmuck aus den Fenstern werfen und Bänder und Kokarden fertigen, um ihre Anteilnahme für die Sache zu zeigen. Jedoch: mutet das Anstecken und Fertigen von Schleifen, Kokarden und Fahnen zunächst harmlos an, muss sich den-

noch vor Augen geführt werden, dass derartige politische Aktionen von Frauen – also in offene Opposition zum Adel zu treten – vor der Revolution streng bestraft worden wären.⁵

Frauen benutzten also vorwiegend illiterate Formen, wie zum Beispiel die Fertigung der Revolutionsparaphernalien, um ihre Solidarität zu zeigen. Das Interessante dabei ist, dass Frauen ihre gewohnten Tätigkeiten wie textile Handarbeit ausübten, diese jedoch explizit politischen Ideen widmeten und so der Handarbeit eine neue Funktion zukommen ließen.⁶ Heute würde man in diesem Zusammenhang von *Critical Crafting* sprechen. Die textile Handarbeit, die ursprünglich den Sinn der Disziplinierung der Frau im Sinn hatte – es sei an Maria Theresias Ausspruch: »Wer stickt, sündigt nicht« erinnert – verwandelt sich hier zum revolutionären Symbol.⁷

Wie tief der revolutionäre Gedanke in die Bevölkerung einging und auch gut betuchte Damen beschäftigte beziehungsweise zu beschäftigen hatte, wird anhand eines Modekupfers aus dem Periodikum die *Wiener Elegante* ersichtlich. Ein Druck in der Ausgabe vom 15. April 1848 zeigt zwei gutbürgerliche Damen in modisch-aktuell ausladender biedermeierlicher Kleidung (Abb. 1). Doch was erscheint da im scheinbar unbedeutenden Ausblick? Zwischen den beiden in die neueste Mode gekleideten Damen im zeitgenössischen Interieur (Abb. 2) ragt im Hintergrund, im Blick aus dem Fenster, der Stephansdom in die Luft, und auf seinem Turm weht eine Fahne – das politische Zeichen des Jahres 1848. Moritz Smets, ein Chronist der Ereignisse von 1848, erinnert sich: »Als Wien am Morgen des 2. April erwachte, flatterte eine riesengroße, bis auf zwei Meilen sichtbare, schwarz-rot-goldene⁸ Fahne von seinem Stefansturme als politisches Wahrzeichen der Stadt. Diese freudige Überraschung verdankte es einer wackern Bürgerin, der Tochter des Professors Schrötter, welche diesen Gedanken erfaßte und unter Mithilfe mehrerer gleichgesinnter Frauen verwirklichte.«⁹ So bekennt sich die Modezeitschrift *Wiener Elegante* zu den Werten der Revolution, was zu diesem Zeitpunkt, zugegeben, vermutlich auch hochmodisch war.



Abb. 1 (links) | *Die Wiener Elegante*, 6. Jahrgang, Nr. 8, 15. April 1848, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 2 (unten) | Detail, siehe Abb. 1.



Dies lässt bereits erahnen, dass selbst der Konsum 1848 zur politischen Aktion stilisiert wurde. Auch aus praktischen Gründen, nämlich um die Krise des Textilgewerbes in Wien abzuwenden und im selben Zug außerdem die Liebe zur Nation zu beteuern, riefen die Frauen Wiens, allen voran Adelige und gut situierte Bürgerinnen, dazu auf, nur mehr einheimische Textilprodukte zu kaufen.¹⁰ So verkündeten sie in einem offenen Brief in der *Wiener Eleganten* (Abb. 3) vom 1. Mai 1848:

»An die Frauen in Wien. Nicht allein dem in der Wiener-Zeitung vom 15. April an uns ergangenen Anrufe, sondern noch mehr der Stimme des Herzens folgend, welches auch in der weiblichen Brust warm und lebendig für das Heil des geliebten Vaterlandes und für das Wohl aller Klassen, besonders der Arbeit-Bedürftigen schlägt, erlauben sich die Unterzeichneten, die Frauen aller Stände hierdurch aufzufordern von jetzt an keine Stoffe ausländischer Fabrikation mehr zu kaufen [...].«¹¹



Abb. 3 | Die Wiener Elegante, 7. Jahrgang, Nr. 9, 1. Mai 1848, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Frauen im Barrikadenbau

So war es auch Adelligen und höher gestellten Bürgerinnen ein Anliegen, ihre Liebe zur eigenen Nation zu bekunden – mit den Mitteln und innerhalb der Handlungsspielräume, die ihnen zur Verfügung standen. Doch bereits im Mai 1848 sollten die Frauen in Wien schon weitaus aktivere Rollen einnehmen, als ihnen bislang zugestanden worden waren. Am 25. Mai dekretierte die Regierung die Auflösung der

Akademischen Legion.²² Mit diesem Beschluss wurde den konsequentesten Revolutionären, nämlich den bewaffneten Studenten, die offizielle Organisation untersagt. Daraufhin strömten am nächsten Morgen geschlossen die Nationalgardisten und die Masse der Arbeiter*innen aus den Vorstädten in die Innenstadt, um ihre Solidarität zu zeigen. Unter der Anleitung der Studenten wurden in Wiens Innenstadt zur Verteidigung 160 Barrikaden errichtet,²³ wobei sich Frauen aus sämtlichen Bevölkerungsschichten engagierten.²⁴

Das heißt, die Beteiligung von Frauen erweiterte sich. Anstelle nur den Schmuck zur Revolution beizutragen, griffen sie nun aktiv ins Geschehen ein, nahmen versorgende Tätigkeiten auf und hatten Anteil am Barrikadenbau. Die Zeitschrift *Der Volksfreund* vom 6. Juni berichtet von den vielfältigen Hilfeleistungen und der Beteiligung der Frauen am Revolutionsgeschehen im Mai. Unter dem Titel *Galerie edler Frauenzüge aus den Tagen der Wiener Freiheitskämpfe* resümieren die Autoren:

»So die Frauen am 13., 14. und 15. März den Studenten Blumen und Bänder verteilten, so warfen sie am 26. Mai Matratzen, Strohsäcke und verschiedene Einrichtungsgegenstände von den Fenstern zum Bau der Barrikaden hinab. Sie verteilten auch Pulver, Kugeln, Blei, Degen, Büchsen und Musketen. Eine Frau verfertigte mit ihren beiden Töchtern Patronen. Viele Damen in feinen Kleidern schnallten sich selber den Degen um und trugen auch das Gewehr. Damen, welche schwere, seidene Kleider und Hüte mit Schleier trugen, halfen Steine und Bretter zusammentragen. [...] Zwei Damen am Hohenmarkte versahen die Arbeiter der Barrikade mit Lebensmittel und Speisen, wozu sie auch ihr silbernes Eßbesteck herliehen.«²⁵

So wird von den Zeitgenossen die Beteiligung der Frauen aus unterschiedlichen Schichten betont. In Betrachtung dieser Zeitzeugenberichte wird deutlich, dass auch Frauen höherer Schichten mit ihrem Verhalten die für sie geltenden geschlechtsspezifischen Normen durchbrachen.²⁶ Dies wurde auf der einen Seite gutgeheißen, da es der positiven Berichterstattung der Revolution diene, in reaktionärerem Kreisen jedoch fand die aktive Beteiligung der Frauen wenig positiven Widerhall.



Abb. 4 (oben) | Anton Ziegler:
Die Barrikade auf dem Michaeler-
platz in der Nacht vom 26. auf den
27. Mai 1848, 1848, Öl auf Lein-
wand, Archiv des Wien Museums.



Abb. 5 (unten) | Detail, siehe Abb. 4.

Die vielfältigen Tätigkeiten der Frauen wurden auch bildlich festgehalten, meist in Nebenszenen auf Abbildungen des Revolutionsgeschehens (Abb. 4–5). In den einzelnen Szenen¹⁷ wird unter anderem gezeigt, dass Frauen Geldspenden leisteten, die Soldaten mit Nahrungsmitteln versorgten und sich am Barrikadenbau beteiligten. In der Abbildung 4 und der Detailansicht (Abb. 5) lassen sich eine Bürgerin und eine Arbeiterin erkennen. Während die höhergestellte Dame ein bodenlanges Kleid¹⁸ und ein sogenanntes Capote-Hütchen¹⁹ trägt, wird die hemdsärmelige Arbeiterin durch ein einfaches, knöchellanges Kleid und den Barrikadenstrohhut²⁰ charakterisiert, welche auf ihre körperliche Tätigkeit hinweisen. Was bei der Gestaltung der Abbildungen allerdings passierte, ist eine Idealisierung der beteiligten Frauen, was sich einerseits aus ihrem Zweck zur politischen Stimmungsmachung und andererseits aus der Projektion von Männerphantasien auf das Frauenbild ergab. Beides zeigt sich in schriftlichen Berichten, wie diesem vom 30. Mai 1848 im Blatt *Der Freimüthige*:

»Ein Weib von hoher, edler Gestalt, mit blassen, edlen Zügen, zog mit der Flinte am Arme an der Spitze eines Trupps. Ihre glänzenden Augen sprachen starren Todesmut, ihre zusammengepreßten Lippen bargen Flüche über die Verräter des Vaterlandes. Ein weißer Schleier floß über ihr nächtiges Haar herab, und sie schritt in stolzer Haltung zu allen Barrikaden, wo sie mit Jubel begrüßt. Das war ein Weib der Revolution am 26. Mai [1848], und solche Weiber gab es viele. Den Weibern unseres Vaterlandes ein donnerndes Hoch!«²¹

Die Barrikadenbraut als Werbeträgerin der Revolution

So kommt es zu einer Politisierung, einer Instrumentalisierung des Frauenbildes für den Zweck der Revolution, was sich neben den schriftlichen Berichten auch in den Bildgestaltungen über die Geschehnisse niederschlägt. Verkörpert wird das Bild dieser ehrbaren, ernsthaften Verteidigerin der Barrikaden im karikierenden Aquarell²² Johann Christian Schoellers (Abb. 6). Es zeigt die sittsam gekleidete Bürgers-



Abb. 6 | Johann Christian Schoeller,
Die Carolinen Barrikade, 1848, Archiv des
Wien Museum.

tochter, die mit ihrer erhobenen rechten Hand auf die Bedeutung der Geschehnisse um die Barrikaden hinweist. Sie trägt ein einfaches weißes Kleid und darüber eine schlichte schwarze Jacke. Geschmückt ist sie mit rot-weißen Bändern und einem weißen Schleier auf ihrem weißen Strohhut, um ihre Gesinnung zu verdeutlichen. Das Bild, ebenso wie die schriftlichen Überlieferungen, verklärte die beteiligten Frauen zu idealisierten Phantasiewesen: rein, keusch, sittsam, ehrlich und mutig. Bei genauerem Hinsehen erlaubt sich Schoeller bei der *Carolinen-Barricade* einen Kunstgriff. Er zeigt seine Arbeiterin zwar mit dem typisch knöchellangen Rock, doch darunter lässt er die Ahnung knöchellanger, weiter Beinkleider durchblitzen. Diese sogenannten *Bloomers*²³ sind als Sinnbild der Emanzipationsbestrebungen



Abb. 7 | Johann Christian Schoeller,
Die Barricaden in Wien am 26. Mai 1848,
Archiv des Wien Museum.

der Frauen im 19. Jahrhundert zu verstehen. Auf diese Weise versinnbildlicht der Künstler das emanzipatorische Potential der starken Frauenfiguren von 1848 – ob aus Beifall oder als Warnung, sei dahingestellt.

Anhand Schoellers Aquarell wird ersichtlich, dass auf die sogenannte Barrikadenbraut, die in schriftlichen und bildlichen Berichten als Arbeiterin charakterisiert wurde, die Idealvorstellungen einer tugendhaften Bürgerstochter projiziert wurden. Auch die entstehende Arbeiterbewegung orientierte sich in ihrem Lebensideal an der Lebensführung des Bürgertums, welche den Platz der Frau im Haus vorsah.²⁴ Dabei kam es allerdings zu einer eklatanten Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit. Denn die Lebensrealitäten von Bürgerinnen und Arbeiterinnen waren äußerst konträr. Die Maßnahmen, die angewandt wurden, um die Tugendhaftigkeit der Bürgerinnen zu schützen – also abendliche Ausgangssperren (eine anständige Frau hatte nach Sonnenuntergang nichts mehr auf der Straße verloren), kein unbeaufsichtigtes Aufhalten auf öffentlichen Straßen und Plätzen etc. – waren für Frauen, die sich mit körperlicher Arbeit ihren Lebensunterhalt und den ihrer Familie verdienten, nicht anwendbar. Und dadurch, dass sie eben jene Grenzen überschreiten mussten, konnten sie in der Phantasie von Männern zu Damen der Halbwelt stilisiert werden.²⁵ Des Weiteren entsprachen die Umgangsformen und Verhaltensweisen der Arbeiterinnen nicht jenen der Bürgerinnen.²⁶ Ein weiterer Unterschied zwischen Bürgerin und Arbeiterin, der ihren Umgang mit dem öffentlichen Raum kennzeichnet, manifestiert sich in der Verantwortung gegenüber ihren Kindern. Hauch konstatiert:

»Wo die Sorge um das Wohl der Kinder Frauen bürgerlicher Schichten von der Öffentlichkeit fernhielt, führte diese Verantwortlichkeit Frauen unterbürgerlicher Schichten in Mangelsituationen auf die Straße. Bei Überfällen auf Bäckerläden und anderen illegalen Nahrungsbeschaffungsaktionen, Ausdruck der Versorgungskrise im Wiener Vormärz, standen sie als »rebellische Weiber« oft in der ersten Reihe. [...] Diese verschiedenen Lebenswelten der Frauen schufen und markierten Differenzen innerhalb des weiblichen Geschlechts.«²⁷

Die beginnende Desavouierung der aktiv engagierten Frauen

Im Zuge der Mai-Aufstände wurden in ganz Wien Barrikaden gebaut, welche auch nachts bewacht und verteidigt werden mussten, was eine Beteiligung der Arbeiterinnen erforderte. Moritz Smets versteht die Anwesenheit der Frauen auf den Barrikaden als Begleiterinnen: »Bunte Gruppen von Legionären, Bürgern, Garden und Arbeitern samt ihren Frauen, Töchtern und Liebchen lagerten umher, mit Gesang und Scherz sich die Zeit vertreibend und den Schlaf der Ermüdung verscheuchend.«²⁸

Das sogenannte »bunte Treiben«, die nächtliche Zusammenkunft von Männern und Frauen in Feierlaune, sorgte für eine Stilisierung der Barrikadennächte als Orte der Lust und Triebhaftigkeit. Während der Aufenthalt der Arbeiterin zum Zwecke des Broterwerbs tagsüber auf den Straßen noch geduldet wurde, wurde ihre nächtliche Anwesenheit auf der Straße jedoch mit äußerstem Argwohn betrachtet. Hier verkehrt sich das Bild der braven, tugendhaften Barrikadenbraut in sein Gegenteil, sie wird von der fleißigen, tapferen Heldin zur unkeuschen Prostituierten. Diese Vorwürfe der Unsittlichkeit stellen wiederum eine Projektion der männlichen Betrachter dar.

Das heißt die Handlungsfreiheit der Frauen wurde soweit geduldet, als sie für die Sache, also die Revolution instrumentalisiert werden konnte. Als die Freiheitsbestrebungen der Frauen jedoch zu selbstbestimmt wurden, musste ihr Verhalten sanktioniert werden. Karin Walser ortet im kollektiven Prostitutionsverdacht »eine öffentliche Strategie gegen den Anspruch der Frauen auf eine autonome Existenz.«²⁹

Diese Vorwürfe der Unsittlichkeit der Arbeiterinnen fließen auch direkt in die Bildgestaltung der Barrikadendarstellungen ein. Das Aquarell von Johann Christian Schoeller (Abb. 7) zeigt seine sexuell aufgeladene Version einer Barrikade. Auf aufgetürmten Steinen und Hausrat befinden sich Männer und Frauen fragwürdiger Moral.

Die Arbeiterin links ist barbusig – was sie als liederlich kennzeichnen soll, während ihrer Kollegin rechts das Kleid hochrutscht. Sie zeigt unkeusch ihre Beine, woraufhin ein Revolutionär handgreiflich wird. Auch Männer werden von Schoellers spitzer Feder erfasst. So wird dem am Scheitelpunkt der Barrikade stehenden ein Strohhut mit Feder und weißem Schleier zugezogen, um ihn in einer Feminisierung der Lächerlichkeit preiszugeben.

Hier wird außerdem ersichtlich, wie Kleidung, beziehungsweise das Fehlen derselben, dazu verwendet wurde, bürgerliche Moralvorstellungen zu transportieren. Gerade in den 1848er Revolutionen kam der Kleidung als politischem Statement eine große Bedeutung zu. Vor allem Hüte dienten dazu, die politische Gesinnung auszudrücken. Auch die Aufmachung der an den Revolutionen beteiligten Frauen erhält Symbolstatus. So wird der Strohhut der Arbeiterin (im Arbeitseinsatz ein nötiger Sonnenschutz), der auf vielen der Darstellungen der Revolutionsgeschehnisse zu sehen ist, rasch zum Sinnbild der Revolution und dient damit der Verkörperung der aktiv in der Revolution engagierten Frau.

Vermeintlich in die Wahrnehmung der Öffentlichkeit traten die Arbeiterinnen im August, bei der ersten Arbeiterinnendemonstration Österreichs. Drastische Lohnkürzungen bei den Erdarbeiter*innen führten zur offenen Auflehnung der Arbeiterinnen am 21. August.³⁰ Zu tausenden marschierten Wiens Arbeiterinnen, bewehrt mit den Fahnen des 26. Mai in die Wiener Innenstadt zum Sitz des Sicherheitsausschusses und forderten die Rücknahme der Verordnung. Zu den Arbeiterinnen gesellten sich im Laufe des Vormittags auch ihre männlichen Kollegen.³¹ Die anfänglich friedliche Demonstration artet zwei Tage später zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung mit der Sicherheitswache aus, auf deren Seite auch die Nationalgarde eingriff.

Die Oktober-Amazonen – Idealisierung der Frauen

Auf Abbildungen der sogenannten Praterschlacht im August lassen sich keine Frauenfiguren im aktiven Kampfgeschehen finden, anders stellt sich dies auf bildlichen Zeugnissen der Oktoberereignisse dar. Als es zur letzten Auseinandersetzung zwischen Revolutionären und den kaiserlichen Truppen kam, griffen auch Frauen zu den Waffen, die sich die Arbeiter in einem gewaltsamen Angriff selbst beschafft hatten. In der Nacht auf den 7. Oktober stürmten die Revolutionäre das kaiserliche Zeughaus in der Renngasse. Zwar mit veralteten Waffen³², aber erstmals als nichtbesitzende Schicht offiziell bewaffnet, organisierten sich die Arbeiter zur sogenannten ›Mobilgarde‹.³³ Auch Frauen versuchten, dieser ›Mobilgarde‹ beizutreten, allerdings ernteten sie laut Zeitzeugenberichten schallendes Gelächter. Einige lösten dies, indem sie Hosen anzogen und sich als Männer oder Jünglinge verkleidet den kämpfenden Truppen anschlossen. Nichtsdestotrotz wird in verschiedenen Quellen davon berichtet, dass sicherlich einige hundert Frauen mit Waffen gesehen worden waren.³⁴

Solcherart Berichte dienten zur Aufmunterung und Motivation der restlichen Bevölkerung für den Verteidigungskampf.³⁵ Gerade das Engagement der Frauen wurde für diese Art von Propaganda eingesetzt. Besonders die waffentragende Frau galt als Symbol für entschlossene Kampfbereitschaft, wie zum Beispiel das *Morgenblatt* berichtet: »Schwarzgekleidete Damen und ihre Töchter, mit Karabinern« hätten sich unter die »Tiroler Schützen und Nationalgarden« gemengt. Jedoch erhielten Frauen offiziell weder Gewehre noch die Erlaubnis des Waffentragens.³⁶ In zahlreichen Berichten werden diese Frauen, die sich dennoch der Waffen bemächtigten, als ›Amazonen‹ bezeichnet. Dies zeugt von der Idealisierung der tatsächlich bewaffneten Frauen in einer sagenhaften Bildwelt, wo das Bild der begehrten Frau der Verkörperung des revolutionären Willens dient.³⁷ Diese, von Gabriella Hauch entrückte Tabuisierung genannte Verschleierung der Realität der Frauen, zeigt sich auch in den Bildern von Anton Zampis. Der Lithograph zeigt in Abbildung 8



Abb. 8 | Anton Zampis, *October-Nimphe mit Kalabreser*, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 9 | Anton Zampis, *October-Nimphe mit Studenten-Kappe*, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

eine sogenannte *October-Nimphe* mit Kalabreser, und in Abbildung 9 eine *October-Nimphe* mit Studentenkappe. Zwei junge, attraktive, dynamische Frauen, voll Tatendrang und Mut, geschmückt mit den Attributen der Revolution: weiße Schärpen, Hüte der revolutionsbegeisterten Nationalgarde und Studenten, die rechte Frau trägt außerdem ein Band mit den deutschen Farben am Hut. Diese Bilder zeugen von der Verherrlichung der kämpfenden Frau, von der Fetischisierung ihres Auftretens als Verkörperung der Revolution. Gabriella Hauch schreibt dazu: »Die animatorische Funktion, die den kostümierten ›Amazonen‹ während des ganzen Jahres zugesprochen worden war, umschloß in der radikalisierten, zugespitzten Situation

des Oktober 1848 alle real kampfbereiten Frauen. Das Bild der heroischen, starken Proletarierfrau, die bereit war, für die Revolution zu kämpfen und zu sterben, wurde positiv besetzt.³⁸ Doch auch wenn in Zeitschriften wie *Der freie Wiener Stimmen* laut wurden, welche die Bildung eines ›Amazonencorps‹ und die Bewaffnung desselben forderten,³⁹ bekamen die kämpfenden Frauen sowohl im März, als auch im August und Oktober tatsächlich nie Waffen zugeteilt. Zwar werden ihnen auf Abbildungen Säbel und Gewehre zuteil, in der Realität benutzten sie zu Verteidigung und Angriff jedoch ihre Arbeitsgeräte wie Krampen, Schaufeln und Stangen, oder – was besonders auf die Oktobertage zutrifft – sie besorgten sich ihre Waffen selbst.⁴⁰ Mit zunehmendem Abgang der Garden – durch Flucht, Verletzung oder Tod – stieg die Zahl der Frauen, die zu den Waffen griffen, an.⁴¹ Zum Beispiel berichtet Dunder von 40 kampfwilligen Frauen, von ihm als *Amazonen* bezeichnet, welche von »[...] einem Weibsbilde mit einem gewaltigen Pallasch in der Rechten und einem Kalabreser auf dem Kopfe«⁴² angeführt wurden. An diesem Zeitzeugenbericht lässt sich exemplarisch die Verwandlung des Frauenbildes zum Zwecke der Revolution nachempfinden.

Anton Zampis zeigt in seinen *Erinnerung-Bildern aus Wiens October-Tagen* neben Stereotypen der kämpfenden Männer auch vereinzelt Frauenbeispiele, wie dieses einer mit Gewehr bewaffneten Kämpferin aus dem *Leichten Corps* (Abb. 10). Ihre Aufmachung stellt – entsprechend der Verbreitung der bürgerlichen Tugenden für Arbeiterinnen – eine Vermengung von Elementen der Unterschichtsfrauen (kürzerer Rock, Schürze) mit bürgerlichen Versatzstücken (der Rockumfang, der auf zahlreiche Unterröcke schließen lässt, sowie die einer Uniformjacke nachempfundene, kleinbürgerlich-züchtig hochgeschlossene Jacke) dar. Mit Dunders *Amazonen* hat diese eher freundlich dreinblickende Person abgesehen von ihrer Bewaffnung jedoch nichts gemein. Das heißt die wilde Kämpferin musste in den bildlichen Darstellungen einer stark gemäßigten, geschönten Version weichen, da dieses Bild eher gesellschaftstauglich war und zugleich als Beschneidung der geforderten Machtpositionen der Frauen fungierte.



Abb. 10 | Anton Zampis, *Leichtes Corps*, Erinnerung-Bilder aus Wiens October-Tagen, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.

Das Ende der Freiheiten

Nachdem Wien am 31. Oktober von den kaiserlichen Truppen besetzt und eingenommen wurde, reagierte die Regierung mit zwei Maßnahmen auf das selbstbestimmte Auftreten der Unterschichtsfrauen. Moritz Angeli schreibt in seinem Bericht über Wien 1848, dass nach 21 Uhr jede Frau verhaftet wurde, die sich alleine auf der Straße befand.⁴³ Nunmehr wird die Berichterstattung über Frauen wieder direkt gegen sie gekehrt, um ihr selbstbestimmtes Auftreten zu sanktionieren. Die zweite Maßnahme betraf die Ausgrenzung von Frauen aus dem außerhäuslichen Produktionsbereich, beim Bau neuer Notstandsbauten wurden junge Frauen unter 30 Jahren nicht länger beschäftigt.⁴⁴ Das heißt die Einschränkungen betrafen massiv die Bewegungsfreiheit und damit die Chancen auf Erwerbstätigkeit der

Arbeiterinnen. Dagegen waren Männer weitaus weniger Restriktionen ausgeliefert, solange sie ordnungsgemäß gekleidet und ohne wilden Haar- und Bartwuchs auftraten.⁴⁵

Resümee

In der Darlegung und Auslegung schriftlicher und bildlicher Quellen wurde der Versuch unternommen, Einblicke in die Realitäten der Frauen, die sich aktiv und passiv an den Revolutionen von 1848 in Wien beteiligten, zu gewähren. Da ihre Chronisten – neben herausragenden Persönlichkeiten wie Karoline von Perin⁴⁶ – ausschließlich Männer waren, wurde nicht versucht, ihre Geschichte zu rekonstruieren, um den historischen Kanon zu erweitern, wie das auf hervorragende Weise bereits durch Gabriella Hauch geschehen ist. Stattdessen war das Anliegen, aus den Darstellungen der Frauen und über die Verwendung der Kleidung im Bild auf die Instrumentalisierung der Frauen in den Berichterstattungen über die Revolution hinzuweisen. So finden die ersten Beteiligungen der bürgerlichen Frauen innerhalb der ihnen zugedachten Sphären statt, ihre Anteilnahme speist sich vornehmlich aus Tätigkeiten, welche ihrem Verantwortungsbereich, dem Haushalt, entsprechen: Sticken, Nähen, Versorgen. Doch brechen sie darin bereits gewohnte Schranken auf, da die Aktionen das häusliche Umfeld verlassen und der Revolution dienen. Auch adelige Damen agieren zum Wohl der Revolution innerhalb ihrer Möglichkeiten und erneut in engem Zusammenhang mit der textilen Welt: Sie rufen dazu auf, einheimische Produkte zu kaufen, um die heimische Textilindustrie zu fördern.

Vor allem Arbeiterinnen, welche von den Missständen, die zu den Aufständen führen, am unmittelbarsten betroffen waren, werden zu Akteurinnen der Revolution, weshalb ihre Handlungen in den Grafiken zu den Geschehnissen den größten Wiederhall finden. Die Arbeiterin wird hierbei entweder als Agentin der Revolution propagandistisch als tapfere Barrikadenbraut dargestellt oder aber als verruchte Verfüh-

rerin als Grund für das Misslingen derselben karikiert. Dies geschieht aufgrund der vereinfachten Lesbarkeit über vestimentäre Symbole. Dergestalt wird über Kleidung als symbolische Versatzstücke Bedeutung generiert und dies so einer breiten Masse zugänglich und lesbar gemacht, wie es anhand einzelner Stücke wie dem Barrikadenstrohhut – der zu *dem* Symbol der Revolution avanciert – exemplarisch zu sehen ist.

Anmerkungen

- 1 | **Öhlinger** 1998, S. 9–10.
- 2 | Ebenda 1998, S. 9–10.
- 3 | **Hauch** 1990, S. 85.
- 4 | *Der Freimüthige*, Wien, Nr. 1, 30. März 1848, S. 3, zit. nach **Hummel** 1982, S. 27.
- 5 | **Hummel** 1982, S. 9.
- 6 | **Hauch** 1990, S. 95.
- 7 | Ebenda, S. 102.
- 8 | *Die Constitution*, 1848, Heft 2, S. 15, zit. nach **Hauch** 1990, S. 95.
- 9 | **Smets** 1876, S. 46, zit. nach **Hummel** 1982, S. 27–28.
- 10 | **Hauch** 1990, S. 99.
- 11 | *Die Wiener Elegante*, 7. Jahrgang, Nr. 9, 1. Mai 1848.
- 12 | Bewaffnetes, studentisches Freikorps in Wien. Studenten der Universität Wien und des Polytechnischen Instituts Wien hatten sich am 13. und 14. März 1848 zusammengeschlossen. Die bewaffneten Freikorps formierten sich zur Unterstützung und Erweiterung der Bürgerwehren in mehreren Universitätsstädten des Deutschen Bundes.
- 13 | **Öhlinger** 1998, S. 13.
- 14 | **Hauch** 1998, S. 46.
- 15 | *Der Volksfreund*, Wien, Nr. 30, 6. Juni 1848, S. 123f., zit. nach **Hummel** 1982, S. 113.
- 16 | **Hauch** 1990, S. 46.
- 17 | Weitere Grafiken sind im Archiv des Wien Museums einzusehen.
- 18 | Die bodenlangen Röcke konnten an der Seite mit Hilfe eines »Pagen« (einer an einem Band befestigten Agraffe) gerafft werden. Vgl. **Thiel** 1997, S. 321.
- 19 | Ohrenbedeckender Haubenhut mit Kinnband, später auch als Schute bezeichnet (siehe Abb. 2). Vgl. **Loschek** 2005, S. 137.
- 20 | Als »Barrikadenstrohhut« wird der Strohhut der Arbeiterinnen bezeichnet. Er ist von einfacher Machart mit breiter Krempe, um den bestmöglichen Sonnenschutz zu bieten.
- 21 | *Der Freimüthige*, Wien, Nr. 48, 30. Mai 1848, S. 197, zit. nach **Hummel** 1982, S. 114.
- 22 | Die Karikatur ist ein gesellschaftskritisches Stilmittel, das meist soziale und politische Geschehnisse zum Inhalt hat. Mit der Aufhebung der Zensur im März 1848 wurde die Karikatur zum wichtigsten Ausdrucksmedium politischer Gesinnung und Kritik an der Gesellschaft. Ein Vorteil der einfachen und deutlichen Bildsprache war, dass auch des Lesens nicht kundige Personen mit politi-

- schen Positionen und Kommentaren versorgt werden konnten. Vor allem die Rolle und das Bild der Frauen wurden in der zeitgenössischen Reflexion gesellschaftlicher Normen und Strukturen häufig mit spitzer Feder dargestellt. Vgl. **Hauch** 1990, S. 114.
- 23 | Das von der amerikanischen Frauenrechtlerin Amelia Bloomer in der Mitte des 19. Jahrhunderts lancierte Frauenkostüm sieht lange, weite, an den Knöcheln geraffte Hosen und darüber ein knielanges Kleid mit anliegendem Oberkörper (allerdings ohne Fischbeinstäbe) vor. Vgl. **Loschek** 2005, S. 123.
 - 24 | **Hauch** 1998, S. 192.
 - 25 | **Hauch** 1990, S. 74–75.
 - 26 | Ebenda, S. 73.
 - 27 | **Hauch** 1998, S. 46.
 - 28 | **Smets** 1876, S. 280, zit. nach **Hummel** 1982, S. 116–117.
 - 29 | **Walser** 1985, S. 104, zit. nach **Hauch** 1998, S. 193.
 - 30 | **Hauch**, S. 47–48. Die 8000 Frauen (von rund 20.000 insgesamt Beschäftigten) waren davon besonders betroffen. Von vornherein geringer entlohnt als Männer, sollten sie statt 20 nur mehr 15 kr. erhalten. Das war zu wenig, um zu überleben. Zeitgenössisch berechnete man für ein kleines Brot 8 kr., für ein Frühstück 10 kr., für ein bescheidenes Mittagessen 16 kr., und ein Abendessen 6 kr.
 - 31 | Ebenda, S. 206–207.
 - 32 | Als im Zeughaus aufbewahrte Bestände werden Renaissanceharnische, Hellebarden und Radschlossgewehre genannt. Vgl. **Öhlinger** 1998, S. 16.
 - 33 | **Hauch** 1998, S. 216–217; **Öhlinger** 1998, S. 200.
 - 34 | **Hauch** 1998, S. 212. Hauch führt u.a. Václav Jiří Dundr und Moritz Smets Zeitzeugenberichte an.
 - 35 | Ebenda, S. 218.
 - 36 | *Morgenblatt* 1848, 33, S. 129, zit. nach **Hauch** 1998, S. 218.
 - 37 | Ebenda, S. 218–219.
 - 38 | Ebenda, S. 222.
 - 39 | *Der freie Wiener*, 1848, Heft 25, S. 99.
 - 40 | **Hauch** 1998, S. 222–223.
 - 41 | **Unterreiter** 1849, VII, 70, zit. nach **Hauch** 1998, S. 226.
 - 42 | **Dundr** 1849, S. 820, zit. nach **Hauch** 1998, S. 226.
 - 43 | **Angeli** 1905, S. 41, zit. nach **Hauch** 1998, S. 228.

- 44 | Die zweite Maßnahme betraf die Ausgrenzung von Frauen aus dem außerhäuslichen Produktionsbereich. Die Gemeinde Wien begann wieder mit »Nothstandsbauten«. Von der Aufnahme ausgeschlossen blieben ledige Frauen unter 30 Jahren. Zudem wurde bestimmt, »um bei der Aufnahme der Arbeiter die nötige Ruhe zu erzielen [...], die Männer nur in den Vormittagsstunden, die Weiber aber in den Nachmittagsstunden« aufzunehmen. *Österreichisches Central-Organ* 158 (1848), S. 633.
- 45 | **Hauch** 1998, S. 229.
- 46 | Präsidentin des Demokratischen Frauenvereins in Wien. Als weitere Chronistin kann Auguste Zimmermann angeführt werden, die in ihrem Tagebuch von ihrem inneren Drang, das Damenkleid gegen Hosen einzutauschen und in den Kampf zu ziehen, berichtet; s. **Hauch** 1998, S. 216.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | *Die Wiener Elegante*, 6. Jahrgang, Nr. 8, 15. April 1848, S. 48. Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 2 | Detail, siehe Abb. 1.
- Abb. 3 | *Die Wiener Elegante*, 7. Jahrgang, Nr. 9, 1. Mai 1848, S. 49–50. Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 4 | Anton Ziegler, *Die Barrikade auf dem Michaelerplatz in der Nacht vom 26. auf den 27. Mai 1848*, 1848, Öl auf Leinwand, Archiv des Wien Museums.
- Abb. 5 | Detail, siehe Abb. 4.
- Abb. 6 | Johann Christian Schoeller, *Die Carolinen Barricade*, 1848, Archiv des Wien Museum, Inv. Nr. 48338.
- Abb. 7 | Johann Christian Schoeller, *Die Barricaden in Wien am 26. May 1848*, Archiv des Wien Museum, Inv. Nr. 48339.
- Abb. 8 | Anton Zampis, *October-Nimphe mit Kalabreser*, in: *Chronologie der Kopfbedeckungen in dem denkwürdigsten aller Jahre: 1848*, Wien, bei Kunsthandlung L.T. Neumann, Blatt 14, linke Seite, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Kennung R-Lipp Xc 53 gr.
- Abb. 9 | Anton Zampis, *October-Nimphe mit Studenten-Kappe*, in: *Chronologie der Kopfbedeckungen in dem denkwürdigsten aller Jahre: 1848*, Wien, bei Kunsthandlung L.T. Neumann, Blatt 14, rechte Seite, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Kennung R-Lipp Xc 53 gr.

Abb. 10 | Anton Zampis, *Leichtes Corps*, in: *Erinnerungs-Bilder aus Wiens October-Tagen*, S. 18, Archiv der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Kennung R-Lipp Xc 53 gr.

Quellen

- | *Die Constitution*, 2 (1848).
- | *Der freie Wiener*, 25 (1848).
- | *Der Freimüthige*, Wien, 1 (30. März 1848); 48 (30. Mai 1848).
- | *Das Morgenblatt*, 33 (1848).
- | *Der Volksfreund*, Wien, 30 (6. Juni 1848).
- | *Die Wiener Elegante. Hauptorgan für Mode, Kunst, Saisonbedürfnisse und gesellschaftliches Leben*, 6. Jg., 8 (15. April 1848); 7. Jg., 9 (1. Mai 1848).
- | *Österreichisches Central-Organ. Für Glaubensfreiheit, Kultur, Geschichte und Literatur der Juden*, 158 (1848).

Literaturverzeichnis

- | **Angeli, Moritz von**: *Wien nach 1848*, Wien/Leipzig 1905.
- | **Dunder, Wenzel G.**: *Denkschrift über die Wiener Oktoberrevolution. Ausführliche Darstellung aller Ereignisse aus ämtlichen Quellen geschöpft, mit zahlreichen Urkunden begleitet, dann nach eigenen Erlebnissen und nach authentischen Berichten von Augenzeugen und Autoritäten*, Wien 1849.
- | **Hauch, Gabriella**: *Frau Biedermeier auf den Barrikaden. Frauenleben in der Wiener Revolution 1848*, Wien 1990.
- | **Hauch, Gabriella**: *Die Wiener Achtundvierzigerinnen*, in: *1848 »das tolle Jahr«*. *Chronologie einer Revolution*, hrsg. von **Walter Öhlinger, Kat. Wien**, Wien 1998, S. 44–51.
- | **Hummel-Haasis, Gerlinde (Hrsg.)**: *Schwester, zerreißt eure Ketten: Zeugnisse zur Geschichte der Frau in der Revolution von 1948/49*, München 1982.
- | **Loschek, Ingrid**: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 52005.
- | **Öhlinger, Walter**: *Wien 1848. Eine Chronologie der Ereignisse*, in: *1848 »das tolle Jahr«*. *Chronologie einer Revolution*, hrsg. von **Walter Öhlinger, Kat. Wien**, Wien 1998, S. 8–19.

- | **Smets, Moritz:** *Das Jahr 1848, Geschichte der Wiener Revolution*, Bd. 2, Wien 1876.
- | **Thiel, Erika:** *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1997.
- | **Unterreiter, Friedrich:** *Die Revolution in Wien. Mit allen ihren Ursachen und Wirkungen fortlaufend bis auf die nächsten Tage auf das freisinnigste nach eigener Anschauung und den besten Quellen dargestellt*, 8 Bde., hier Bd. 7., Wien 1848–1849.
- | **Walser, Karin:** *Dienstmädchen: Frauenarbeit und Weiblichkeitsbilder um 1900*, Frankfurt a.M. 1985.



Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne.

Stoffentwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner

»Es liegt im Wesen der Ornamentik, dass in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwillens klar ablesen kann.«¹

Das »Kunstwollen«, der von Alois Riegl 1893 in *Stilfragen* als Antwort auf Gottfried Semper's positivistische, materialistische Ornamentauffassung² eingeführte Begriff, fasst das Ornament als Ausdruck einer ideellen schöpferischen Leistung und als eine Manifestation einer alle Kunstgattungen und Kulturverhältnisse einer Zeit beherrschenden Ausdrucksform.³ Hiermit fällt auch die Hierarchisierung der Disziplinen in klassische (Architektur, Malerei und Skulptur) und kunstgewerbliche Disziplinen. Dies kulminierte in Wien in der »Flächenkunst«.⁴ Zudem verdeutlicht das »Kunstwollen« die jeweilige Absicht und Zielsetzung einer Kultur und konnte folglich als politische Kraft wirksam werden.⁵ Auf die Parallelen der politischen Situation und der Kunst in Wien zur Zeit der Gründung der *Secession* hat bereits James Shedel hingewiesen.⁶ Der einzige Faktor, der inmitten des aufkommenden Nationalismus konstant geblieben war, stellte 1897 die dynastische supranationale Monarchie als Verkörperung der Staatsidee dar. So verortet Shedel eine Interessenskoalition der künstlerischen Moderne mit der staatlichen Bürokratie, die in der Idee des Gesamtkunstwerks als transzendente Kraft für die Gemeinschaft gipfelte und so der Monarchie im Augenblick ihrer schwersten Krise in der Sphäre der Kultur noch einmal Geltung verschaffen sollte.⁷

| <https://doi.org/10.53193/IV03966174> |

Der besondere Stellenwert des Ornamentalen in Wien um 1900 und die rege Ornamentdiskussion, die sich zwischen *Secessionisten* und ihren Antipoden Adolf Loos und Karl Kraus entfaltete, ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.⁸ Für Walter Benjamin ist das Ornament nichts Peripheres und Hinzugezogenes, sondern bildet den Kern der Dialektik der Moderne. »Als Phantasmagorie visualisiert es zugleich den Stillstand und die Schaltstelle des möglichen Umschlags.«⁹ Die *Secession* antizipierte dies und machte das assoziative Moment der Ornamentik zu ihrem Hauptgegenstand. In der Wiener »Flächenkunst« wurde das Ornamentale aus seiner Rahmenfunktion befreit und zum eigentlichen Bildthema.

Einen bis dato noch nicht beleuchteten Aspekt der Wiener »Flächenkunst« stellt das Rosenmotiv dar. Die Dialektik im ikonologischen Spektrum des Rosenmotivs lässt sich mit dem lexikalischen Resümee für »Barock/Literatur« subsumieren: »Scharfe Kontraste gelten als gemeinsamer Nenner aller barocken Erscheinungen: Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit, Diesseitsfreude und Jenseitssehnsucht, Weltgenuss und religiöse Ekstase.«¹⁰

In Österreich hatte sich die Rose über volkstümliche Rituale – das Schmücken von Altären, Bildstöcken und Marterln mit Rosen, das Rosenstreuen an Fronleichnam, aber auch beim Einzug eines Herrschers, oder das Rosenkranzbeten – als einheitsstiftendes Symbol im traditionellen Brauchtum festgesetzt. Als lebendiges, gemeinschaftsbildendes Zeichen wurde die Rose im habsburgischen Katholizismus latent instrumentalisiert (Abb. 1). So lässt sich anhand der Paramentenstiftungen Maria Theresias das häufig auftretende Rosenmotiv implizit als fundierende »Mythomotorik«¹¹, als Bestätigung der gegebenen, gottgewollten Ordnung lesen.¹² Ein Rekurs auf diese im jesuitischen Geist geprägte Bildpolitik im Zeichen der Gegenreformation lässt sich im Textildesign bis in die Moderne hinein verfolgen, wobei das Rosenmotiv hier vermehrt als imperiales Zeichen das Habsburger Reich verkörpert.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021) | www.intelligente-verbindungen.de



Abb. 1 | Huldigungskarte zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., 1898, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. Pk 1070b, 18.

Dies lässt sich auch anhand von Stoffentwürfen aus dem Archiv des österreichischen Textilunternehmens *Backhausen* (gegründet 1849) aufzeigen. So wurde das Rosenmotiv nicht nur von anonymen Entwerfern des *Backhausenateliers*, sondern auch von richtungsweisenden Architekten und Künstlern aufgegriffen und weiterentwickelt. Hier werde ich exemplarisch drei Vorreiter der Wiener Moderne – Otto Wagner, Koloman Moser und Josef Hoffmann – heranziehen, da deren Entwürfe auf jeweils unterschiedliche Weise ein dualistisches Prinzip spiegeln, welches auf zwei für Österreich signifikante, kontrastierende Kulturen – Barock und Aufklärung – zurückgeht. Im ornamentverliebten Wien um 1900 wurden habsburgischer Katholizismus, imperialer Gestus sowie modische Aspekte als auch erotische Phantasien

in barocker Manier in der ›Flächenkunst‹ verhandelt, wobei das Rosenmotiv hier paradigmatisch für die komplexe Ambivalenz der Wiener Moderne und der Staatsidee, als übernationales Bewusstsein des Vielvölkerstaates steht.

Das Rosenmotiv bei Josef Hoffmann. Avantgarde versus Tradition

Als Schüler Otto Wagners (1841–1918) stieg Josef Hoffmann (1870–1956) zu einer Zentralfigur der Wiener Moderne auf. Er war unter anderem Gründungsmitglied der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession* (1897) sowie der *Wiener Werkstätte* (1903) und von 1899–1936 Professor an der *Kunstgewerbeschule des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Fachklasse für Architektur, und damit prägend für eine Generation von Architekten und Kunsthandwerkern.

Das *Backhausen Dessin 5054*, *BA Dess. 5054*¹³ von 1904 verdeutlicht Hoffmanns traditionsgebundene Avantgarde (Abb. 2). Die aquarellierte Bleistiftzeichnung auf kariertem Papier stellt zwei Rosen, arrangiert in einem Gitterkorb, dar. Obzwar das Korbquadrat durch den mittig angeordneten Henkel eine lotrechte Achse bildet, wird kein vollkommenes Gleichgewicht der Motivhälften gesucht. Die beiden Rosenköpfe durchbrechen diese streng axial angelegte Symmetrie. Die sie begleitenden Blätter, jeweils fünf, deutlich gezackt, unterstreichen diese Tendenz. Bestehend aus einem quadratischen Raster aus jeweils 5×5 Quadratfeldern und einer vertikalen Verlängerung in der Achse um sieben weitere quadratische Felder, ist die stilisierte, geometrisch angelegte Korbfigur ohne Räumlichkeit dargestellt. Das letzte Feld ist in vier weitere Quadratfelder geteilt und bildet so einen kreuzförmigen Abschluss. Die Korbmitte weist die gleiche Vierteilung auf, nur ist das Kreuz hier, in der Farbe der Rosenköpfe, rot gefasst. Das auf einer quadratischen Grundform basierende Korbgerüst lässt keinen Rückschluss auf das gesamte Objekt zu, es könnte eine würfelige Form haben oder auch ein schmaler Quader sein. Der streng geometrisch und zweidimensional dargestellte vorindustrielle Würfelkorb bildet einen

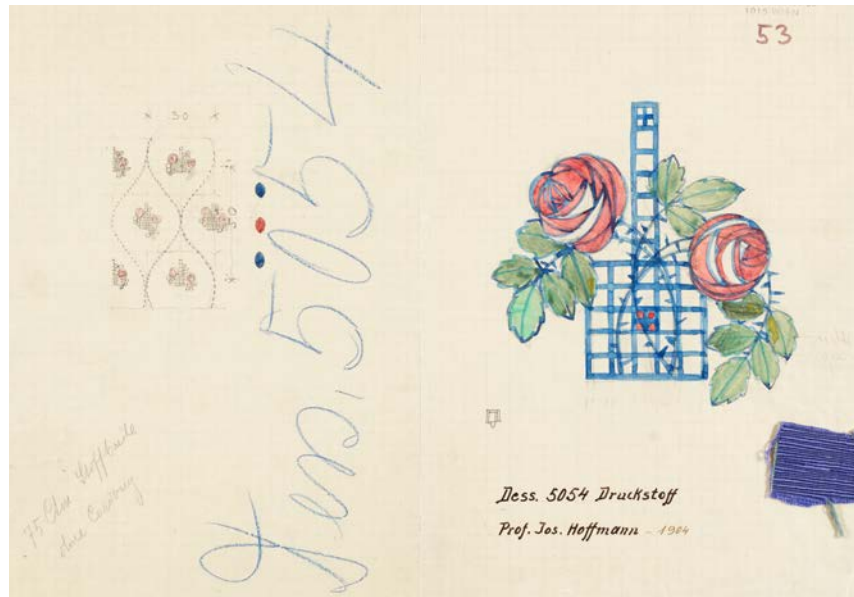


Abb. 2 | Entwurf von Josef Hoffmann, signiert und datiert, Hauptmotiv mit Musterskizze: Spitzovale mit Rapportangaben, 1904, BA Dess. 5054, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA03710.

Kontrapunkt zur ausgeprägten Plastizität der vollen Rosenköpfe. Lediglich die mit Dornen übersäten Rosenstiele sind leicht stilisiert und bilden äußerst dekorative, sich überschneidende Bogenformen aus. Diese leicht tektonisch wirkenden Stängelbögen werden von einem dritten Stiel ergänzt, der allerdings keinen Rosenkopf trägt. Erst mit den naturalistisch dargestellten Rosen geschmückt, vermag dieses flache Gittergebilde im Auge des Betrachters als perfekte Hoffmann-Jardinière zu firmieren, wie sie in vielen Hoffmann-Interieurs der Jahre 1903–09 zu finden war.

Es ist erstaunlich, dass Hoffmann dieses Motiv für einen Druckstoff vorsah, ist es doch eine Art Entwicklung eines Markenzeichens in eigener Mission beziehungs-

weise der *Wiener Werkstätte*. Diese Gitterobjekte signalisieren in gewisser Weise die heroische Anfangsphase der *Wiener Werkstätte* und eine überdeutliche Abkehr von überkommenem Design. Zahlreiche Einsatzmöglichkeiten an unterschiedlichen Orten prädestinieren das Textildesign dazu, zu einem perfekten Träger für mannigfaltige Botschaften zu werden. Das zum Synonym der *W.W.*¹⁴ der Gründungszeit avancierte Gitterkorbquadrat wird in die Sphäre der Ornamentik verrückt und als Druckmodellmuster der Vervielfältigung preisgegeben. Obwohl ein in Manufaktur hergestelltes, vorindustrielles Produkt, war der Druckstoff einem größeren Kundenkreis zugänglich, als die in der Produktion doch weit aufwändigeren Metallkörbe selbst. Textilien erreichen, bereits als modisch aufgefasst, das Neue ankündigend, mit ihren ornamentalen Botschaften ein größeres, im Wien der Jahrhundertwende dennoch vornehmlich elitäres Publikum.¹⁵ Unter anderem ist *BA Dess. 5054* im *Kabarett Fledermaus* für den Auftritt der Diseuse Mela Mars belegt. Im *Fremden-Blatt*, Oktober 1907, wurde ein entsprechender Vorhang als dekorativer Bühnenhintergrund wie folgt beschrieben: »Für Mela Mars ist zarte Heiterkeit gefunden worden, der Vorhang ist mit Körbchen der Wiener Werkstätte patroniert, vor ihm bewegt sich die Diseuse in der Eleganz einer Weltdame [...].«¹⁶

Hoffmanns ausgeprägter Bezug zu Textilem scheint sein Formverständnis nachhaltig geprägt zu haben.¹⁷ Während Adolf Loos, einst Weggefährte Hoffmanns, später harscher Kritiker der *Secession* und der *W.W.*, das Erfinden von Mustern als tiefstehend empfand, als eine eines Künstlers unwürdige Tätigkeit mit dem Resultat »Ornamente ohne Vergangenheit und ohne Zukunft«¹⁸ zu produzieren, kannte Hoffmann diese Berührungssängste nicht. Hoffmann war ein Meister gerade auch im Tradieren von ornamentalen Formen. Seine Entwürfe nehmen wiederholt Ornamente der Vergangenheit auf, um Neues zu schaffen. Er sah das Entwerfen von Ornamenten und Mustern als »kreative Gedankenübung«¹⁹, die er auch »geradezu zwanghaft«²⁰ betrieb. *BA Dess. 5054* ist für Hoffmanns Entwurfszugang ein treffliches Beispiel für die Verschränkung von Tradition und Moderne. So attestiert Peter Gorsen Hoffmann ein »individuelles kunsthandwerkliches Entwurfsdenken« und

sieht in seiner »Aversion gegen jede Zwangsbeglückung durch ein monistisches Gestaltungssystem ein progressives Motiv für seine Modernität«. Hoffmann bewahrte sich in allen seinen Schaffensphasen ein noch in der Ringstraßenzeit geschultes historisches Gedächtnis für den Pluralismus der Formensprachen. Es gelang ihm dabei vertraute oder schon vom Vergessen bedrohte Formtypen »in unorthodoxer Weise«²¹ anzuwenden. Er brachte das verbrauchte Stilvokabular in einen neuen ungewohnten Zusammenhang, der die Erinnerung an das Vergangene wachhält. Im *BA Dess. 5054* rahmt Hoffmann die seit dem Rokoko äußerst beliebten Blumenkörbchen in Spitzovale. Das Spitzoval zählt seit dem frühen Mittelalter zum festen Bestandteil textiler Motive in Europa. Die durchbrochenen Linien im Farbwechsel von Rot zu Blau nehmen dem Spitzovalraster die Strenge des für Hoffmann ungewöhnlich großen Rapports (50 x 30 cm). Sorgfältig sind diese Punkte, eigentlich Ovale, am Entwurfsblatt in der Größe 1:1 wiedergegeben. Sie erwecken den Eindruck eines gedrehten Bandes, ein beliebtes Motiv des Rokoko und des Biedermeiers. Auch das Blumenkorb- bzw. Blumenvasenmotiv ist in der Textilkunst weitverbreitet. In unzähligen verspielten Varianten, von Streifen und Bändern begleitet, wurde es besonders im Rokoko und im Biedermeier zum modischen Inbegriff. Zudem bedient sich Hoffmann einer barocken Formensprache, die vor allem auch im ausgeprägten Naturalismus der beiden Rosen manifest wird. Am höchsten Punkt der Komposition findet sich ein gleicharmiges griechisches Kreuz. Ein weiteres, rot hinterlegtes griechisches Kreuz findet sich im Zentrum des Korbquadratrasters. Hoffmann reichert das modern modifizierte Blumenkörbchen wie selbstverständlich mit mariologischen (Rosen) und christologischen Symbolgehalten (Kreuzen) an. Hier tritt ein Dualismus zu Tage, ein Sinn für Polarität, wie er für den Zeitgeist Wiens der Jahrhundertwende so charakteristisch war.²²

Ein Vergleich mit der *Rosenmarke* drängt sich auf. Die *W.W.* ließ insgesamt drei Marken registrieren: das *WW*-Monogramm, die Worte *WIENER WERKSTÄTTE* und die als *Rosenmarke* bekannte stilisierte Blume. Welche Bedeutung die *Wiener Werkstätte, Produktivgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien*, der markenrecht-

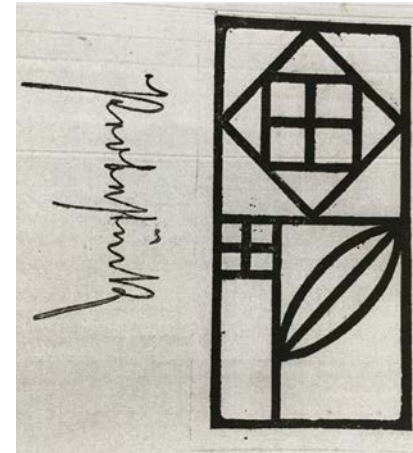


Abb. 3 | Probestück der *Rosenmarke* der *Wiener Werkstätte*, 1903, Reg.-Nr. Wien 18912, Handelskammer Wien, MR Bd. XXIX, fol. 6415.

lich geschützten Kennzeichnung beimaß, lässt sich daran ersehen, dass zum Zeitpunkt der *W.W.*-Gründung die wichtigsten Typen und Signets bereits vorlagen.²³

Das Formprinzip ineinander verschränkter Quadrate, das Markenzeichen der *W.W.*, bestimmt voll und ganz den Entwurf der *Rosenmarke* (Abb. 3). Eine hochrechteckige Rahmung umschließt eine stilisierte Blume, deren zwei ineinander verschachtelten Quadrate – mit einer kreuzförmigen Aufteilung des inneren Quadrates (in vier weitere Quadratfelder) – in der oberen Hälfte eine Blüte erkennen lässt. Im unteren Teil wiederholt sich das kreuzförmige Quadratraster als knospenartiges Gebilde. Ein spitzovales Blatt entrollt eine eigene Dynamik: So wandert der vertikale Stiel aus der Mitte, um Platz zu schaffen. Dadurch gerät der Rosenkopf optisch in Bewegung und scheint sich seitlich nach vorne zu beugen und dem Betrachter zuzuwenden. Auch wenn die Autorenschaft der *Rosenmarke* nicht restlos geklärt ist, wird sie Josef Hoffmann zugeschrieben.²⁴ Erst die Bezeichnung *Rosenmarke* gibt Rückschluss auf die stark stilisierte Blumenart. Doch dient auch die den Blüten eingeschriebene Kreuzform der Identifikation. Der weitgefächerte mariologische und

christologische Symbolgehalt von Rose und Kreuz konnte sich im Barock über die Zeit der Gegenreformation hinaus festigen und so zu einem sowohl imperialen als auch sakralen, eine dynastische Staatsidee verkörpernden Ornament der Habsburger Monarchie werden. Die Voraussetzung hierfür lag im starken Einfluss jesuitisch geprägter Kunst in der Mitte des 17. Jahrhunderts und in der Verflochtenheit der *Domus Austriae* mit eben diesem Orden sowie die daraus resultierende barocke Frömmigkeit habsburgischer Prägung – *Pietas Austriaca*.²⁵

Ein Blick auf den ornamentalen Gebrauch der *Rosenmarke* zeugt von einer Instrumentalisierung, eine über das Schmückende hinausweisende Repräsentationsfunktion des Ornaments in eigener Sache und der Staatsidee. Durch versetzte Anordnung in rapportartiger Wiederholung wird das Emblem der *Rosenmarke* zum Muster von Geschenk- oder Vorsatzpapieren. Ein Seidenvelourdruck mit der *Rosenmarke* bezeugt zudem den merkantilen Nützlichkeitsstatus der Marke als Ornament der Ware.

Wie also korrespondiert die radikal stilisierte Rose der *Rosenmarke* der *W.W.* von 1903 mit dem Stoffentwurf *BA Dess. 5054* aus dem *Backhausen Archiv* von 1904? Hoffmann war bestrebt, alle Bereiche des Lebens mit Kunst zu durchdringen, sowohl eine Umgebung als auch ein Symbol für das schöne Leben zu schaffen, »Ornament war hier auch tief in die eigentliche Struktur eingebettet, so dass es das gesamte Umfeld versinnlichte«²⁶, ein anachronistisch-barockes, geistig-sinnliches Gesamtkunstwerk. Die christologischen und mariologischen Symbole – Kreuze und Rosen – verweisen auf den österreichischen Katholizismus, wohingegen der industriell anmutende Gitterkorb mit radikaler Modernität die Ratio anspricht und eine übergeordnete Funktion als Vermarktungswerkzeug übernimmt. Ebenso wird die extrem stilisierte Rose der *Rosenmarke* durch die Anwendung als Flächenmuster zum symbolträchtigen Ornament und zum Beispiel in Form des Geschenkpapiers zum Werbemittel.

Eine barocke Vereinigung von Geist und Materie lässt sich in beiden Entwürfen Hoffmanns (*BA Dess. 5054* aus dem *Backhausen Archiv* und der *Rosenmarke* der

W.W.) festhalten. In den Entwürfen ist sie präsent und erfahrbar. Mit den Worten Walter Benjamins: »Die Avantgarde ist ihrem Wesen nach konservativ.«²⁷

Koloman Mosers Flächenkunst und die Metamorphosen des Rosenmotivs

Die rasante Entwicklung von anfänglich langen, gekurvten Linien und an- und abschwellenden Formen, die durchaus noch dem internationalen Jugendstil entsprechen, zu abstrakt geometrischen Formen, die Koloman Moser (1868–1918) in der Flächenkunst von 1898 bis 1904 durchlief und vorlegte, lässt sich anhand der im *Backhausen Archiv* vorliegenden Entwürfe für Möbelvelours, Dekorstoffe, Knüpfteppeiche sowie Polsterentwürfe nachvollziehen. Die von der japanischen Kunst übernommene Gestaltungsweise, der durch Repetition entstehenden Abstraktion, dominierte bereits 1899 Mosers Entwürfe.²⁸

Das *BA Dessin 3832, Rosenhain* von 1900 setzt sich aus einzelnen Flächenformen zusammen (Abb. 4). Die Linien entstehen als Aussparung des Grundes zwischen aneinander geschobenen Flächen, der zerlegten und wieder zusammengefügte Kronblätter. Die stark stilisierten Blütenblätter fügen sich scheinbar zufällig zu einem Rosenarrangement. Moser stellt Positiv- und Negativform gleichwertig nebeneinander und steigert so den zweidimensionalen Flächencharakter. Die reziproke Gestaltung zeigt deutlich, dass durch die Gleichwertigkeit von Figur und Grund das Motiv als solches hinter die Formvorstellung tritt. Das Rosenmotiv wird über alle Maßen stilisiert zu einer nahezu abstrakten, organisch wuchernden, autonomen Formgestaltung. Auf die vielseitige Anwendbarkeit einmal ersonnener Motive hat bereits Sabine Forsthuber hingewiesen (Abb. 5–6): »Moser isolierte für das Titelblatt von *Ver Sacrum*, Heft 4, 1899 das unter anderen Stoffentwürfen jene mit den »Leierspielerinnen« für das *Ver Sacrum-Zimmer* präsentierte, das Haupt derselben und flocht ihm Rosen ins Haar.«²⁹ Später, so Forsthuber, extra-



Abb. 4 (oben) | Entwurf Rosenhain von Koloman Moser, 1900, BA Dess. 3832, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA00001.

Abb. 6 (rechts) | Titelblatt mit Frauenkopf, Koloman Moser, *Ver Sacrum*, 2. Jg., 1899, Heft 4.



polierte er die Rosen und machte sie zum flächenfüllenden Element und also immer wiederkehrendes Motiv einer Stoffbespannung, wie sie als Saaldekoration der 5. *Secessionsausstellung* zum Einsatz kam. Der ungewöhnlich große Musterrapport von *Rosenhain* erschwert zudem die Lesbarkeit des Motivs, sodass es sich nunmehr in erster Linie durch den Entwurfstitel erschließt. Den weichen, gekrümmten Linien und Binnenformen bleibt die Frauenhaarmetapher eingeschrieben. Der Jahrhundertwendekult des weiblichen Haars wurde zur »Trias der Ambivalenz: die Frau, das Ornament, das Haar«³⁰. Und an anderer Stelle Nike Wagner: »Das Ornament, ob flächig oder floral behandelt, ist essentieller und funktioneller Bestandteil des dargestellten Sujets. Es ist Medium und Mittler der Verrätselung. In der Verrätselung eines Sujets aber liegt die Erotisierung des Sujets.«³¹ In der ornamentalen Vereinerung der beiden multivalenten Motive – Frauenhaare = Rosen – verhandelt Moser das Rosenmotiv auf einer Metaebene. Mosers ironischer Zugang und seine unablässige Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten von Flächenmustern machen ihn zum Exponenten der Wiener Flächenkunst um 1900. »Kein Künstler hat den *Heiligen Frühling* der Wiener *Secession* so charakteristisch geprägt wie Koloman Moser.



Abb. 5 | *Leierspielerinnen*, Koloman Moser, 1898, patronierter Wanddekor für das *Ver Sacrum*-Zimmer.

Seine Kreationen vertreten die Quintessenz des modernen Wiener Designs um 1900.«³² Der *Heilige Frühling* (*Ver Sacrum*) jedoch,³³ das Sprachrohr der *Secession*, bediente die Staatsidee des Habsburgerreichs, bei dem sich Österreich als übernationaler Großstaat über die einheitsstiftende Wirkung von Kunst und Kunstgewerbe definierte. Koloman Mosers Ornamentik stand für diese neue Form der Repräsentation, eines kompensierenden Faktors der ästhetischen Kultur in Wien, die als eine der Voraussetzungen für die Erfindung von Tradition maßgeblich war.³⁴ Die in der Programmatik der *Secession* verankerte gesellschaftliche Rolle der Kunst als ästhetische Lebenspraxis sollte der Negativität des Decadence-Bewusstseins der politischen und kulturellen Krise des Habsburgerreichs entgegenwirken und eine Naissance nicht nur der Kunst einleiten.³⁵

Die repräsentative Funktion von Otto Wagners Raumtextilien und das Rosenmotiv

Otto Wagner (1841–1918) fungierte nicht nur als Vaterfigur der *Secessionisten*, sondern machte sich auch für die secessionistische Reform der Kunstgewerbeschule, so auch für die Berufung Hoffmanns und Mosers (1899) stark. Wagners

Argumentation für seine Schützlinge zeigt gleichzeitig den hohen Stellenwert des Ornamentalen: »[...] alle haben sie einen auserlesenen Geschmack und sind, wie es die Moderne fordert, Denker. [...] sie sind des Ornaments völlig mächtig, eine Eigenschaft, ohne welche überhaupt kein Künstler an das Institut zu berufen ist, Schrift, Plakat, Möbel, Muster etc. liegen völlig in ihrem Schaffensgebiete.«³⁶

Der Entwurf *BA Dess. 8430, Dreirosenpartie* von 1912 zeigt versetzt gereiht Dreiergruppen goldgelber Rosen auf rotem Grund (Abb. 7). Die einzelnen, durch starke Binnenkonturen voneinander geschiedenen Blütenblätter erzielen eine plastische Wirkung der sonst flächig aufgefassten Rosen. Vergleicht man diesen Entwurf mit anderen zeitgleichen Entwürfen Otto Wagners aus dem *Backhausen Archiv* wie etwa *BA Dess. 8529*, *BA Dess. 8530* und *BA Dess. 8531*, vermisst man ein lineares Element. Die äußerst dichte Anordnung der *Dreirosenpartie* will sich nicht in den tektonischen Kanon Otto Wagners fügen und scheint auf einen eher traditionellen Publikumsgeschmack abzielen. Tatsächlich lässt der Dessinbucheintrag »Dessin wurde nachträglich geändert«³⁷ Spielraum für weitere Überlegungen. Neben der gut identifizierbaren skizzenhaften Bleistiftzeichnung des ausgeführten Designs findet sich im Dessinbuch zu *BA Dess. 8430* eine Federzeichnung, die anderen Entwürfen Otto Wagners eher entspricht: drei weit strenger gefasste Rosen in versetzter Anordnung, mit kurzen, senkrechten Stielen, symmetrisch jeweils links und rechts vom Stiel lediglich ein stark gezacktes Laubblatt und ebenso unorganisch angeordnete Dornen (Abb. 8). In Summe ein schematisch vereinfachendes, eigenwillig modernes Rosenmuster mit allerdings äußerst naturalistischen, bereits stark geöffneten Kronblättern. Dies legt die Vermutung nahe, dass das etwas gefälligere Textildesign mit der *Dreirosenpartie* von Adolf R. Müller,³⁸ einem technischen Zeichner, der bereits ab 1886 in den Büchern der Firma *Backhausen* zu finden ist und namentlich mit Oberbaurat Wagner in den Dessinbüchern angeführt wird, umgezeichnet wurde. Ein Hinweis auf Adolf Müller findet sich auf der Rückseite einer Entwurfszeichnung bereits 1898 (*BA Dess. 3225*), »Skizze Atelier Ob. Baurat Wagner«, »f. Klinkosch, A. Müller anno 1898«. Auch hier Rosen, die jedoch durch



Abb. 7 | Entwurf, *Dreirosenpartie* von Otto Wagner, 1912, *BA Dess. 8430*, *Backhausen Archiv, Klosterneuburg*, Inv. Nr. *BA06392*.



Abb. 8 | Doppelseite aus dem *Backhausen Dessin Buch, BA Dess. 7406–9443* (1909–14), *Backhausen Archiv, Klosterneuburg*.

das gekurvte Lineament der Laubblätter secessionistische Tendenzen in sonst statisch strenger Anordnung vorführen. Wie genau die Zusammenarbeit zwischen Otto Wagner und Adolf Müller ausgesehen haben könnte, ist heute nicht mehr rekonstruierbar. In jedem Fall setzte Wagner in seiner Wohnung in der Döblergasse 4 den Möbelstoff *Dreirosenpartie* an Polstermöbeln des Wohnzimmers repräsentativ in Szene. Die Dreiergruppierung der *Rosenpartie* ist ein vertrautes Sujet und lässt sich als christliche Dreieinigkeit – Trinität – interpretieren. Der für Otto Wagner so wichtige Farbgebrauch, hier goldgelbe Rosen auf rotem Grund, unterstreicht den imperialen Charakter des Designs, denn Rot und Gold gelten als royale Farben

schlechthin. Man denke nur an die Kaiserappartements der Hofburg, oder das rot-samtene und mit Gold reich bestickte Paradebett Maria Theresias, das sie laut Zeremonialprotokoll von ihrem Vater zur Vermählung mit Franz Stephan von Lothringen geschenkt bekommen hatte.³⁹ Letztlich hatte Otto Wagner selbst Rot und Gold für Festdekorationen und zur angemessenen Präsentation seiner Arbeiten immer wieder herangezogen.

Resümee

Während Josef Hoffmanns *BA Dessin 5054* von 1904 mit zwei naturalistischen Rosen in einem streng geometrisch und zweidimensional dargestellten Würfelkorb die radikale Modernität der heroischen Zeit der *Wiener Werkstätte* ausspielt und sich gleichzeitig einer Mythomotorik bedient, evozieren die weichen gekurvten Linien und Binnenformen in Koloman Mosers *Rosenhain* (*BA Dess. 3832*) von 1900 weibliche Erotik. Mosers reziproke Gestaltung zeigt deutlich, dass durch die Gleichwertigkeit von Figur und Grund das Motiv als solches hinter die Formvorstellung tritt. Das Rosenmotiv wird über alle Maße stilisiert zu einer nahezu abstrakten, organisch wuchernden, autonomen Formgestaltung, die letztlich auch durch ihre Austauschbarkeit – Frauenhaar respektive Rose – über das Motiv hinauswächst. Moser war es, der mit seiner unentwegten Suche nach neuen Flächenmustern den Boden für eine neue Form der Repräsentation, bei der sich Österreich als übernationaler Großstaat über die einheitsstiftende Wirkung von Kunst und Kunstgewerbe definierte, ebnete. Wohingegen das von Otto Wagner wohl zum Zweck der Repräsentation im Salon seiner letzten Wohnung gewählte Design *Dreirosenpartie* (*BA Dess. 8430*) von 1912 in der Verknüpfung christlicher Symbolik mit imperialen Farben den Habsburg Mythos induziert. So enthüllt das Rosenmotiv bei näherer Betrachtung der Entwürfe aus dem *Backhausen Archiv* paradigmatisch die komplexe Ambivalenz der Wiener Moderne im Habsburgerreich in der Flächenkunst um 1900.

Anmerkungen

- 1 | Worringer 1921, S. 66.
- 2 | Alois Riegl kontierte 1893 in *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* mit dem vagen Begriff ›Kunstwollen‹ auf Gottfried Semper's viel beachtete Ornamenttheorie, die dieser bereits 1860 in Band 1 *Die Textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* unter dem Titel *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* dargelegt hatte.
- 3 | Vgl. Kroll 2002, S. 674–675.
- 4 | Die ›Flächenkunst‹ wird von Wilhelm Mrazek im Vorwort des Reprints der Mappenwerke: *Die Fläche* Band I und II, als der Wiener Stil um 1900, als eine neue, einheitliche Formensprache der bildenden und angewandten Künste umrissen. *Die Fläche* Band I wurde 1902 von Josef Hoffmann, Koloman Moser, Adolf Roller und Felician Freiherr von Myrbach herausgegeben. *Die Fläche* Band II folgte erst 1910, herausgegeben von Bertold Löffler.
- 5 | 1901 lautet Riegls wohl letztgültige Definition des ›Kunstwollens‹: »Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will [...]. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht, wobei in der Regel eine der genannten Ausdrucksformen über alle andern zu überwiegen pflegt.« Riegl 1927, S. 401, zit. nach Arburg 2010, S. 28.
- 6 | Shedel 1985, S. 98; vgl. vor allem auch Schorske 1985.
- 7 | Shedel 1985, S. 105–106. Carl Schorske sieht eine Tendenz der *Secession* verwirklicht im Gesamtkunstwerk der Beethovenausstellung (1902) – Kunst fungiert nun als Religionsersatz und als Zufluchtsort vor dem modernen Leben; Schorske 1982, S. 240.
- 8 | Einen sehr guten Einstieg in die Thematik gewähren nach wie vor die Symposiumsbeiträge zu »Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende«; Pfabigan 1985.
- 9 | Zit. nach Raulet 2004, S. 123.
- 10 | Brockhaus, 19. Aufl., Bd. 2, S. 587.
- 11 | Vgl. Assmann 1999; Assmann/Harth 1991.
- 12 | Vgl. unveröffentlichtes Manuskript meines im Rahmen eines Dissertant*innensymposiums an der Akademie der bildenden Künste im Jänner 2017 gehaltenen Vortrags mit dem Titel *Die*

Paramente-Stiftungen Kaiserin Maria Theresias und die Symbolik des Rosenmotives als Teile einer barocken Medien Offensive.

- 13 | **BA Dess.** (*Backhausen Archiv*, Dessin) steht als im *Backhausen Archiv* historisch verankerte Abkürzung im Folgenden für die Abkürzung von Dessinnummer.
- 14 | **W.W.** steht in Folge für *Wiener Werkstätte*.
- 15 | So widmet Hartwig Fischl in einer Rezension zur Ausstellung *Österreichisches Kunstgewerbe von 1911* den Textilien ungewöhnliche Beachtung: »Große Aufmerksamkeit wurde in dieser Ausstellung dem Gebiet der Textilarbeit geschenkt, welches ja in erster Linie dazu berufen scheint, neue Ideen aufzunehmen und weiterzuarbeiten und welches eine so einflussreiche Rolle spielt, sowohl in der Raumgestaltung als auch in der Kleidung.« Zit. nach **Völker** 1980, S. 6.
- 16 | *Fremden-Blatt*, 22.10.1907, zit. nach **Buhr/Lesák/Trabitsch** 2007, S. 13.
- 17 | Josef Hoffmann spielte bereits als Kind in seinem Heimatort in Pirnitz mit alten Holzmodellen aus der Handdruckerei und Kattunerzeugung seines Vaters. Vgl. **Sekler** 1982, S. 10. Der Firma *Backhausen* blieb Hoffmann über 40 Jahre verbunden.
- 18 | **Rukschcio** 1985, S. 66.
- 19 | **Völker** 1987, S. 15.
- 20 | Ebenda.
- 21 | **Gorsen** 1985, S. 69–92.
- 22 | **Schorske** 1985, S. 47.
- 23 | **Neuwirth** 1985, S. 33.
- 24 | Für die Marken und Signets der *W.W.* konnten bisher keine Hinweise auf Urheber gefunden werden. In zeitgenössischen Zuschreibungen wird Josef Hoffmann als Schöpfer der *Rosenmarke* genannt. Vgl. **Neuwirth** 1985, S. 14.
- 25 | *Pietas Austriaca* bezeichnet die Frömmigkeit als Herrschertugend der *Domus Austriae* deutscher und spanischer Linie. Vgl. **Coreth** 1959, S. 6.
- 26 | **Schorske** 2004, S. 151–152.
- 27 | Johannes Wieninger, Kustos der Asien-Sammlung im MAK Wien, hebt in einem Aufsatz die Rolle der Firma *Backhausen* für die Verbreitung des »Katagami Styles« in Wien hervor und bezeichnete das *Ver Sacrum*, Heft 4, 1899 als das *Backhausenheft*. **Wieninger** 2012, S. 63; vgl. auch **Franz** 2007; **Kahmann** 1987.
- 28 | Zit. nach **Menasse** 2017, S. 264.
- 29 | **Forsthuber** 1991, S. 35.
- 30 | **Wagner** 1982, S. 49.

- 31 | **Wagner** 1982, S. 39.
- 32 | **Bisanz-Prakken** 2007, S. 68.
- 33 | Die Zeitschrift *Ver Sacrum* war von 1898 bis 1903 das offizielle Medium der 1898 gegründeten *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*. Moser schuf rund 140 grafische Beiträge, darunter finden sich auch zahlreiche Stoffentwürfe für *Backhausen & Söhne*.
- 34 | Vgl. **Schorske** 2004, S. 156; **Reynolds** 2010, S. 85–111.
- 35 | **Fliedl** 1986, S. 146. Vgl. auch Georg Streim, der in einem Aufsatz Hermann Bahrs Rolle in der Konstruktion einer österreichischen Identität und der Erfindung der österreichischen Moderne beleuchtet; **Streim** 2001, S. 71–85.
- 36 | Auszug aus dem Protokoll der entscheidenden Kuratoriumssitzung vom 15. Februar 1899, zit. nach **Fliedl** 1986, S. 152.
- 37 | Siehe Abb. 8, *Backhausen Dessin Buch*, **BA Dess. 7406–9443** (1909–14), *Backhausen Archiv*, Klosterneuburg.
- 38 | Adolf R. Müller erscheint in den Büchern des *Backhausen Archivs* zwischen 1886–1926 als Entwerfer und technischer Zeichner. Müller unterrichtete auch als Lehrer den »2classigen Gewerblichen Vorbereitungskurs« an der Kunstgewerbeschule am Matzleinsdorfer Platz im V. Bezirk.
- 39 | **Mader-Kratky** 2013, S. 101.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | *Huldigungskarte zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., 1898, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. Pk 1070b, 18.*
- Abb. 2 | *Entwurf von Josef Hoffmann, signiert und datiert, Hauptmotiv mit Musterskizze: Spitz-ovale mit Rapportangaben, 1904, BA Dess. 5054, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA03710.*
- Abb. 3 | *Probestück der Rosenmarke der Wiener Werkstätte, 1903, Reg.-Nr. Wien 18912, Handelskammer Wien, MR Bd. XXIX, fol. 6415. Reproduktion nach Neuwirth, Waltraud: Wiener Werkstätte. Die Schutzmarken. Band I, Abb. 19.*
- Abb. 4 | *Entwurf Rosenhain von Koloman Moser, 1900, BA Dess. 3832, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA00001.*
- Abb. 5 | *Leierspielerinnen, Koloman Moser, 1898, patronierter Wanddekor für das Ver Sacrum-Zimmer. In: Ver Sacrum, 2. Jg., Heft 4, 1899, S. 25.*
- Abb. 6 | *Titelblatt mit Frauenkopf, Koloman Moser. In: Ver Sacrum, 2. Jg., 1899, Heft 4, Cover.*

Abb. 7 | *Entwurf, Dreirosenpartie von Otto Wagner, 1912, BA Dess. 8430, Backhausen Archiv, Klosterneuburg, Inv. Nr. BA06392.*

Abb. 8 | *Doppelseite aus dem Backhausen Dessinbuch, BA Dess. 7406–9443 (1909–14), Backhausen Archiv, Klosterneuburg.*

Literaturverzeichnis

- | **Arburg, Hans-Georg von:** »Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit«. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von ›Stimmung‹ um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal, in: *Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis*, (Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art, Passagen/Passages; 33), hrsg. von **Kerstin Thomas**, Berlin/München 2010, S. 13–33.
- | **Assmann, Aleida/Harth, Dietrich:** *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991.
- | **Assmann, Aleida:** *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- | **Bisanz-Prakken, Marian:** *Kolo Moser und der ›Heilige Frühling‹ der Wiener Secession*, in: *Koloman Moser 1868–1918*, hrsg. von **Rudolf Leopold** in Zusammenarbeit mit Gerd Pichler, **Kat. Wien**, Leopold Museum, Wien 2007, S. 68–129.
- | **Buhrs, Michael/Lesák, Barbara/Trabitsch, Thomas (Hrsg.):** *Kabarett Fledermaus 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz*, **Kat. Wien**, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007.
- | **Coreth, Anna:** *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.
- | **Fliedl, Gottfried:** *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*, Wien/Salzburg 1986.
- | **Forsthuber, Sabine:** *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991.
- | **Franz, Rainald:** *Flächenmuster Kolo Mosers am Beispiel des Mappenwerks »Die Quelle« und seiner Arbeiten als Entwerfer für die Firma Backhausen*, in: *Koloman Moser 1868–1918*, hrsg. von **Rudolf Leopold** in Zusammenarbeit mit Gerd Pichler, **Kat. Wien**, Leopold Museum, Wien 2007, S. 142–152.
- | **Gorsen, Peter:** *Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeisters*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 69–93.

- | **Hevesi, Ludwig:** *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909.
- | **Kahmann, Heike:** *Österreichische Textilien von 1897 bis 1908. Untersuchungen zum Ornament*, Dissertation der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1987.
- | **Kroll, Frank-Lothar:** *Ornament und Historismus: das 19. Jahrhundert*, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von **Karlheinz Barck**, Stuttgart 2002, S. 673–678.
- | **Mader-Kratky, Anna:** *Modifizierung oder »nach alter Gewohnheit«? Die Auswirkungen des Regierungsantritts von Maria Theresia auf Zeremoniell und Raumfolge in der Wiener Hofburg*, in: *Im Dienste einer Staatsidee: Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hrsg. von **Elisabeth Fritz-Hilscher**, Wien 2013, S. 85–109.
- | **Menasse, Robert:** *Das war Österreich*, Frankfurt a.M. 2017.
- | **Moravánszky, Ákos:** *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*, Wien/Köln/Weimar 2002.
- | **Myrbach, Baron Felcian:** *Die Fläche*, Bd. I und Bd. II, Reprint, Wien 1986.
- | **Neuwirth, Waltraud:** *Wiener Werkstätte. Die Schutzmarken. Band I: Rosenmarke und Wortmarke*, Wien 1985.
- | **Pfabigan, Alfred:** *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985.
- | **Raulet, Gérard:** *Positive Barbarei. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster 2004.
- | **Reynolds, Diana:** *Zentrum und Peripherie: Hegemonialer Diskurs oder kreativer Dialog? Wien und die »Volkskünste« 1878 bis 1900*, in: *Vernakuläre Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*, hrsg. von **Anita Aigner**, Bielefeld 2010, S. 85–111.
- | **Riegl, Alois:** *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1927.
- | **Riegl, Alois:** *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1923.
- | **Rukschcio, Burkhardt:** *Ornament und Mythos*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 57–68.
- | **Schorske, Carl E.:** *Mit Geschichte denken: Übergänge in die Moderne*, Wien 2004.
- | **Schorske, Carl E.:** *Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 47–56.
- | **Sekler, Eduard F.:** *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*, Salzburg 1982.
- | **Semper, Gottfried:** *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Band I: Textile Kunst*, Frankfurt a.M. 1860.
- | **Shedel, James:** *Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897–1938*, in: *Secession. Permanenz einer Idee*, hrsg. von **Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession**, Ostfildern-Ruit 1997, S. 13–58.

- | **Shedel, James:** *Variationen zum Thema Ornament. Kunst und das Problem des Wandels im Österreich der Jahrhundertwende*, in: *Ornament und Askese*, hrsg. von **Alfred Pfabigan**, Wien 1985, S. 93–110.
- | **Völker, Angelika:** *Die Textilien des Architekten*, in: *Otto Wagner*, 418. Sonderausstellung des Wien Museum, hrsg. von **Andreas Nierhaus und Eva-Maria Orosz**, Wien 2018, S. 84–89.
- | **Völker, Angelika:** *Josef Hoffmanns Gesamtkunstwerk. Ornament und Muster*, in: *Josef Hoffmann: Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen*, hrsg. von **Peter Noever und Oswald Oberhuber**, Salzburg 1987.
- | **Völker, Angelika:** *Österreichische Textilkunst des frühen 20. Jhs., anlässlich der Übernahme der Ausstellung des Württembergischen Landesmuseum Stuttgart: Art Nouveau – Textildekor um 1900*, hrsg. von **Ruth Grönwoldt**, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1980.
- | **Wagner, Nike:** *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1987.
- | **Wieninger, Johannes:** *The Significance of Katagami for Vienna around 1900*, in: *Supplement zum Ausstellungskatalog: Katagami Style*, hrsg. von **Akiko Mabuchii**, Tokio 2012, S. 62–65.
- | **Worringer, Wilhelm:** *Abstraktion und Einfühlung*, München 1921.



Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien

Bukarest im Sommer 1986 in einem mit Glasfassaden versehenen Bekleidungskaufhaus auf der *Calea Victoriei*. Im Inneren der modernistischen Architektur dienen zeitgemäß eingerichtete Verkaufsräume der eleganteren Präsentation der Erzeugnisse der staatlichen Textilindustrie. Sie gestalten das Einkaufen zum mondänen Ereignis – als einen weiteren Aspekt der sozialistischen Moderne, die ihren Bürgern Konsum nicht vorenthält, sondern nahelegt. Wäre da nicht die Häme der Verkäuferin angesichts der senkrecht verlaufenden weißen und grauen Streifen des soeben neu erstandenen Rockes gewesen: »Meinen Glückwunsch! Darin siehst Du aus, als hätte man dich gerade aus dem Gefängnis entlassen.« Erschrocken über die inhaltsschweren Worte, versuchte ich mich trotzdem über das erworbene Kleidungsstück zu freuen. War es doch eine Ausnahme, modische Kleidung im staatlichen Handel zu erhalten.

Diesen in den letzten Jahren der Diktatur Ceaușescus gekauften Rock ordne ich im Nachhinein der »rumänischen Folklore-Mode« zu – einer von der Partei geförderten und verbreiteten Kleidungsrichtung. Ihr Zweck war unter anderem das Vermitteln, Verwerten und vor allem Aufwerten von »traditionell Eigenem«. Hierzu zählten im Bereich des Vestimentären die überlieferten Muster, Stoffe und Herstellungstechniken »rumänischer Volkstrachten«, aber auch die Ornamentik und das Formenvokabular von »rumänischer Volkskunst« insgesamt. Kombiniert mit Schnittmustern und Stoffen der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre waren sie Inspirationsquelle für eine dezidiert urbane Kleidung, welche im Einklang mit internationalen Modetrends stehen sollte. Hergestellt wurde die auch als »folkloristische Mode« bekannte Kleidung vorwiegend in den staatlichen Produktionsstätten, wo Ethnolog*innen,

Designer*innen, Künstler*innen und Handwerker*innen im Auftrag der sozialistischen Wirtschaft arbeiteten.

Gekauft hatte ich den Rock jedoch, weil ihm seine grauen und weißen Streifen ein eher sommerlich-maritimes als folkloristisches Aussehen verliehen. Getragen mit flachen Schuhen sowie einem runden Hut, erzeugte er den heiß ersehnten 80er-Jahre Look. Weswegen dann seine (hypothetische) Zuordnung zur »rumänischen Folklore-Mode«?

Ausgehend von dieser Erinnerung erfolgt im Beitrag ein weiteres Umreißen des Gegenstandes »rumänischer Folklore-Mode«, welcher bereits in meiner Ph.D.-Arbeit¹ und in *Neue/alte Ressource: Rumänische Volkstrachten re-re-reloaded*² analysiert wurde. Das Befragen von »Folklore-Mode« ist in beiden Arbeiten vorwiegend anhand ihrer Darstellung in den staatlichen Medien³ und ihrer Einbettung in Diskurse, die in der Zeit des Sozialismus nationale Werte in den Vordergrund rückten, erfolgt. Darüber hinaus wurden gegenwärtige Tendenzen erkundet, die in Mode, Design und Alltagskultur auf traditionelles Handwerk und Kleidung rekurrieren. Ziel war es, die soziale und mediale Tragweite heutiger Entwicklungen in diesem Bereich, so auch Kontinuitäten, Veränderungen und Brüche, die sich mit dem Umsturz 1989 abzeichnen, aufzuzeigen.

Mit Blick auf zukünftige Projekte werden im vorliegenden Beitrag sowohl neue Sichtweisen auf »rumänische Folklore-Mode« erprobt, als auch Lücken beleuchtet. Vor allem wird der Versuch unternommen, »rumänische Folklore-Mode« in Bezug auf oder in Abgrenzung zu anderen Kleidungspraktiken, Moden und Lebensstilen der Zeit zu situieren – ein nicht ganz einfaches Unterfangen, wie es die Erinnerung um den gestreiften Rock zeigt.

Bei der Analyse der im rumänischen Sozialismus staatlich geförderten und von im weitesten Sinne »Volkstrachten« inspirierten modernen Kleidung kommt er-

schwerend hinzu, dass Forschung zu diesem Feld wie auch generell zu Mode kaum vorhanden ist. Dies gilt mit wenigen Ausnahmen für den gesamten ehemaligen Ostblock.⁴ Zu ›rumänischer Folklore-Mode‹ äußern sich vor allem die Ethnologin, Autorin und langjährige Leiterin der Kreativwerkstatt der 1951 gegründeten UCECOM (die *Zentralunion der Handwerkskooperativen*), Olga Horșia, und einige wenige andere Autor*innen, vorwiegend in Mode- oder Kunstzeitschriften.⁵ Abgesehen davon, wurde in Rumänien im Zeitraum 1948–1989 nur eine umfassendere Publikation zur Geschichte von Mode und Kleidung herausgebracht – in welcher auch die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts im Westen (!) ein Thema war. Der 1976 in Bukarest erschienene Band *Artă, Stil, Costum* der Kunsthistorikerin und Kostümforscherin Adina Nanu erwähnt Rumänien und den Ostblock nach dem Zweiten Weltkrieg verständlicherweise gar nicht. Erst die ergänzte Ausgabe von 2008 enthält Aussagen zu Mode im Sozialismus. Darin verneint Nanu ein authentisches Modegeschehen im sozialistischen Rumänien.⁶ So habe der Klassenkampf mit der vestimentären Gleichstellung der Bürger und der Unterdrückung jeglicher Eleganz – die als eine Hinterlassenschaft des Bürgertums verachtet und geahndet wurde – begonnen.⁷ An ihre Stelle rücken »Schiebermütze und Kopftuch«⁸ – als »überlebensnotwendige Insignien der zivilen Uniform«⁹ – und eine allzu individualisierte Erscheinung, wie lange Haare bei Männern oder auffällige Kleidung, wird nicht geduldet.¹⁰ Nachfolgend erwähnt die Autorin sowohl das Interesse des Westens an traditioneller bäuerlicher Kleidung aus Rumänien (in Folge der Beliebtheit von bestickten Blusen im Dunstkreis der Hippiebewegung), als auch das Wiederbeleben von nationalen textilen Traditionen in den Ländern des Ostblocks.¹¹ Entsprechend wurden in Rumänien »authentische Bestandteile unserer Volkstracht getragen [...], spezifische Stoffe der dörflichen Produktion verwendet (in Streifen gewobener Stoff, Baumwollkrepp, Fell und Leder etc.) [...], Schnittmuster übernommen [...], vor allem aber wurden auf oberflächliche Weise bäuerliche Stickereien [...] auf Kleider mit einem modernen Schnitt übertragen [...]«¹². Schlussendlich erwähnt Nanu auch den Erfolg der von Künstler*innen hergestellten Kleidung und Accessoires.¹³

Um mehr sowohl über die Herstellung von ›Folklore-Mode‹ als auch den vestimentären Gepflogenheiten der Zeit in Erfahrung zu bringen, wurden 2018 Gespräche mit Ioana Avram, Paula Barbu, Doina Lucanu, Adina Nanu und Unda Popp geführt.¹⁴ Diese waren als Künstler*innen, Gestalter*innen oder Theoretiker*innen an der Fabrikation der untersuchten Kleidung beteiligt und unterrichten heute im Bereich Mode an der Bukarester Kunstakademie oder sind in der Textil- und Bekleidungsindustrie tätig. Auszüge dieser Gespräche fließen in den Beitrag mit ein. Außerdem werden Kleidungsentwürfe und Erinnerungen an Kleidungen betrachtet, die entweder von der staatlich propagierten ›folkloristischen Mode‹ abwichen oder ganz anderen Vorstellungen von Sich-Kleiden folgten, als es die staatlichen Agenten vorgesehen haben.

Was eigentlich war ›rumänische Folklore-Mode‹?¹⁵

Neben den Bezeichnungen ›Folklore-Mode‹, ›folkloristische Mode‹ oder ›volkskünstlerische beziehungsweise kunsthandwerkliche Kleidung‹ (mit oder ohne den Zusatz ›rumänische‹), wurden die Erzeugnisse oftmals auch nur über Verweise kenntlich gemacht. Wiederholt erscheinen in den Titeln und Überschriften der Beiträge Schlagwörter wie ›jahrtausendealte Tradition‹, ›nicht versiegender Quell‹ oder ›unsere authentische Volkskunst‹. Den Hintergrund der Kleidung bilden im sozialistischen Rumänien die geopolitischen Machtzusammenhänge nach 1948 – sowjetische Einflussnahme und Kalter Krieg – und die Rückbesinnung Ceaușescus auf nationale Werte zu Beginn der 1970er-Jahre.

Mit dem (Neu-)Aufbau der Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg, wurde auch die zentralisierte wirtschaftliche und kulturpolitische Verwertung von so genannten nationalen volkskünstlerischen Traditionen aus der Sowjetunion übernommen (nebst Fünfjahresplan, Verstaatlichung oder Marxismus-Leninismus).¹⁶ ›Volkskunst‹ gestaltete sich in diesem Gefüge »as a form of culture that could be traced directly

to working class or peasant roots, crafts supplied the ›national form‹ for the ›socialist content‹ of Stalinist material culture«²⁷. Unter geänderten Paradigmen und ungestört der Maxime ›Proletarier aller Länder, vereinigt euch!‹ fand ein Anknüpfen an ältere Traditionen statt, die ›Volkskultur‹ als ›Wiege der Nation‹ statuierten.²⁸ So auch in Rumänien, wo zeitgleich mit dem von Ceaușescu eingeleiteten *national turn* die Verwertung des »Nationalspezifischen«²⁹ in allen kulturellen Feldern gefördert und eingefordert wurde.²⁰ Entsprechend ersehnte auch die Künstlerin, Autorin und Gründerin des Studiengangs für Mode an der Bukarester Kunstakademie Leontina Mailatescu 1971 die Erschaffung einer nationalen Mode, in der ›rumänische Volkskunst‹ als »dauerhafte Inspirationsquelle«²¹ wirken sollte. Eine Aufgabe, der sich in den 1970er- und 1980er-Jahren verstärkt die Kreativwerkstatt der UCECOM widmete und wo vorwiegend Absolvent*innen der Kunstakademien entwarfen, so auch vom neuen Studiengang für Mode in Bukarest.

Dabei hat auch diese – sich von einem überlieferten (bäuerlichen) Handwerk speisende – Kleidung eine Vorgeschichte. Sowohl die Kleiderexperimente von Nadezhda Lamanova in den 1920er-Jahren, als auch der spätere Gebrauch von »ethnic motifs«²² in der »sozialistischen Mode«²³, führen zu einer Kleiderpraktiken der europäischen künstlerischen Avantgarde fort.²⁴ Zum anderen wird an vestimentäre Traditionen angeknüpft (ohne dies jedoch zu benennen).²⁵ Gemeint ist das ›Entdecken‹ der ›Volkstracht‹ durch Repräsentant*innen des Bürgertums – in Rumänien ab Mitte des 19. Jahrhunderts – und das Aufkommen einer national konnotierten Kleidung.²⁶

In den 1970er- und 1980er-Jahren ging es erneut um die Herstellung einer national ausgewiesenen, jedoch entschieden modernen Kleidung, die mit internationalen Trends mithalten und möglichst Devisen einbringen sollte. Erfolgreich waren insbesondere die modernisierten Varianten der bäuerlichen Bluse, genannt *ie*.²⁷ Die Abbildungen 1 und 2 zeigen das Cover und eine Innenseite eines *Romanian Folk Blouses*-Kataloges aus den 1970er- oder 1980er-Jahren (dessen beigegefügte Preis-



Abb. 1–2 | *Romanian Folk Blouses*-Kataloge, 1970er- oder 1980er-Jahre, ICECOOP-IMPORT-EXPORT.

liste in D-Mark ausgewiesen war). Er enthält vorwiegend Blusen, die aus einem industriell hergestellten Baumwollkrepp angefertigt und mit vereinfachten Mustern teils manuell, teils maschinell bestickt waren.²⁸ Unbenommen ihrer seriellen Herstellung wurden sie als »Hand made in Romania« exportiert und waren auch in den landesweiten *Artizanat*-Läden – in welchen die Produkte der Handwerkskooperativen zum Kauf angeboten wurden – allgegenwärtig. Sprich: Das, was den Westen in den 1970er- und 1980er-Jahren erreichte oder auch in Rumänien ›in Mode‹ war, ist ein von seinen Vorbildern sehr weit entferntes Produkt (siehe beispielsweise die Abb. 11, 17–18). Ihre Beliebtheit²⁹, nicht zuletzt den monetären Erfolg – und teilweise auch ihr Aussehen – verdankten die in den Handwerkskooperativen angefertigten Blusen jedoch schlussendlich dem Zeitgeist.³⁰ Insofern ab den 1970er-Jahren



Abb. 3 | Produkte der Kooperative Arta populară Tîrgoviște, 1972, UCECOM.



Abb. 4 | Entwurf: Volkskunstzentrum der UCECOM, 1977.

eine Reihe von »exotischen« Kleidungsstücken und Accessoires verstärkt in *Haute Couture*, Pop- und Alltagskultur Einzug hielten (z.B. Saris, Batikstoffe oder Mao-hemden). Beispielsweise trägt Nastassia Kinski in der *Tatort*-Ausgabe *Reifezeugnis* von 1977 eine solche folkloristische Bluse (Abb. 12), welche vielleicht aus Rumänien, Polen oder Ungarn stammt. Auch könnten hier etliche Erzählungen angefügt werden, von Nachbar*innen, Freund*innen, deren Mütter oder sie selbst in den 1970er- und 1980er-Jahren derartige Blusen in Rumänien gekauft haben (oder vielleicht auch in Ungarn oder Polen).

Neben den in Rumänien allgegenwärtigen und stets gleich aussehenden *ie*-Blusen, gehörten zur »folkloristischen Mode« eine große Bandbreite an Kleidung, die



Abb. 5 | Kunsthandwerkliche Gewebe aus dem Hațegaer Land, 1984/85, UCECOM.

auf der Ressource tradiertes Handwerk aus dem Bereich der vestimentären und textilen bäuerlichen Produktion aufbaute (Abb. 3–10). Ob diese zweite, sehr viel abwechslungsreichere Kleidung nur in den beiden führenden Modezeitschriften *Moda*³¹ und *Modern*³² oder auch im Handel in Rumänien anwesend war – wie der anfangs erwähnte Rock – und wenn, in welchem Umfang, bleibt zukünftigen Forschungen vorbehalten.

In den meisten von mir geführten Gesprächen erinnern sich Zeitzeug*innen jedoch an die in der Zeit beliebte »Folklore-Mode«. Erwähnt wird in der Regel die *ie* (sowohl älterer als auch neuerer Herkunft) oder die Hirtentasche, welche gerne mit Jeans getragen wurde.³³ Nicht zuletzt schildern Spezialist*innen die von Horșia im Namen



Abb. 6 | Tradition und Modernität, 1989, UCECOM.



Abb. 7 | Anzeige des Kombinats für Wolle Bukarest, 1971, Ministerul Industriei Ușoare.

der UCECOM geleiteten Modeparaden. Und auch der Beitrag *Lasst uns »rumänisch« kleiden* von 1978 berichtet, wie im Bukarester Hotel *Intercontinental* vor einem zahlreichen und interessierten Publikum »eine ganz und gar wahre »rumänische Mode«, eine Art sich modern und elegant rumänisch zu kleiden«³⁴ vorgestellt wurde.

Darüber hinaus galt es jedoch insgesamt das im Traditionellen verankerte Handwerk zu nutzen, so auch bei der Herstellung von Alltagskleidung, die gestalterisch keinerlei Anklänge an Tracht aufwies. Dabei hat die staatliche Textilindustrie vor allem auf das Verbinden von alten und neuen Techniken und Materialien gesetzt, wie etwa Gewebe aus Wolle, Viskose und Lurex.³⁵



Abb. 8 | Ensemble mit Gauchohosen und Bolerojäckchen, 1971–72, Ministerul Industriei Ușoare.



Abb. 9 | Stickereien aus Breaza, 1986, UCECOM.

Wie sah »(rumänische) Folklore-Mode« aus?

Betrachtet man die Abbildungen in *Moda* und *Modern*, ist das Kombinieren von Schnittmustern und Stoffen der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre mit Elementen von »Volkstrachten« in Rumänien als Grundprinzip von »Folklore-Mode« erkennbar.³⁶ Dies umfasste auch das Experimentieren mit der Ressource Handwerk und Materialien aus der textilen bäuerlichen Produktion (Abb. 5). Vergleicht man die Erzeugnisse untereinander, wird außerdem ersichtlich, dass manche Entwürfe gelungener sind und von gestalterischer Lust zeugen (Abb. 4–6), wohingegen andere eher simple Umsetzungen der von der Partei gestellten Aufgabe waren. Ebenso



Abb. 10 | Werte der Volkskunsttradition in der aktuellen Mode, 1985, UCECOM.

ist festzustellen, dass entgegen der Überschriften nicht nur »Rumänisches« angeeignet wurde, sondern auch Bolero, Gauchohose oder Fernöstliches (Abb. 8–9). So muss man bei manchen Erzeugnissen erst nachlesen, um das »Rumänische« daran zu finden, da sie ansonsten einfach wie modische Kleidung der 1960er-, 1970er- oder 1980er-Jahre aussehen (Abb. 10).

Man erinnere sich an den in Bukarest gekauften Rock. Sein Stoff bestand aus einer Mischung aus Naturfasern (Rohseide, Leinen oder Hanf) und synthetischen Fäden, die Streifen wurden am (hier vermutlich industriellen) Webstuhl erzeugt. Das bedeutet, zu seiner Herstellung wurden nicht nur neue und alte Ressourcen und Tech-



Abb. 11 | Beispiel einer älteren Trachtenbluse, aus: Bănățeanu 1957.



Abb. 12 | Nastassja Kinski in der Tatort-Ausgabe Reifezeugnis von 1977, Norddeutscher Rundfunk.

nologien kombiniert (als ein in der Zeit praktizierter Ansatz), seine Streifen erinnern auch an *catrințe*, *fote* und *vâlnice* (Schürzen oder Wickelröcke, Abb. 17–18), insofern deren horizontale oder vertikale Streifen ebenfalls am Webstuhl erzeugt wurden. Eine Technik die auch bei dem Ensemble in Abbildung 8 zum Einsatz kam.³⁷ Schlussendlich handelt es sich um eine weltweit anzutreffende Webtechnik, was im sozialistischen Rumänien jedoch verschwiegen wurde, da »rumänische Volkstrachten« alleine im »Rumänischen« zu verorten waren – um nur eine der im Erzeugen von »Authentizität« angewandten Strategien zu benennen.³⁸

Vergleicht man schlussendlich die fotografischen Inszenierungen von »Folklore-Mode« mit Modefotografien im Westen, wird sichtbar, dass Kleidung, Bild und Text in den staatlichen Medien stets einen gewissen Anstand wahren mussten.³⁹ Die im Jahr 2018 in Bukarest geführten Gespräche deuten ebenfalls in diese Richtung. So sei in der Kreativwerkstatt der UCECOM der gestalterische Prozess fast nur durch das Gebot der Anständigkeit eingeschränkt gewesen. Die Entwürfe durften nicht »verlottert« sein.⁴⁰

Auf Punk gestylte Trachten

Die Autorin, Künstlerin und Modedesignerin Ioana Avram hat in den 1980er-Jahren Kleider entworfen, die zweifelsohne Trachten in Rumänien referieren und gleichzeitig von der (Kleider-)Kultur der Punkbewegung beeinflusst waren. Die entweder mit Hilfe von groben Maschen und geometrischen Mustern schlauchförmig gestrickten (Abb. 13–14)⁴¹ oder mit *Cutouts* versehenen und mit Riemen und Nieten kombinierten Kleider (Abb. 15) wurden von Mannequins mit wilden Haaren und rebellischen Attitüden präsentiert. Da es in Rumänien während des Sozialismus jedoch keine Punks gab,⁴² sind es vielmehr Referenzen an die Punk- und *New Wave*-Mode, die in Kombination mit den sehr freien und experimentellen Nachzeichnungen von »Volkstracht« den gestalterischen Reiz der Kleider ausmachten. So erinnern die zwi-



Abb. 13 | Entwürfe Ioana Avram 1980er-Jahre, persönliches Archiv Ioana Avram.



Abb. 14 | Entwürfe Ioana Avram 1980er-Jahre, persönliches Archiv Ioana Avram.



Abb. 15 | Ioana Avram, Das Hochzeitskleid der Großmutter, 1980er-Jahre, persönliches Archiv Ioana Avram.



Abb. 16 | Ausstellung Ioana Avram, Galerie Căminul Artei Bukarest, 1985, persönliches Archiv Ioana Avram.



Abb. 17 (oben) | Am Webstuhl hergestellte Überröcke, aus: Bănăţeanu 1957.

Abb. 18 (rechts) | Hutzuler Frauentracht, aus: Bănăţeanu 1957.



schen den *Cutouts* verlaufenden Stege im Halsbereich des Kleides in Abbildung 15 sowohl an das unter Punks beliebte Halsband mit Nieten, als auch an die dicht bestickten und eng am Hals anliegenden kleinen Stehkragen der bäuerlichen Blusen (Abb. 11). Dieses erscheint nochmals in dem gestrickten Kleid. Obwohl die Strumpfhose heil bleibt, Piercings und die wirklich krasse Pose fehlen, fallen Kleider und fotografische Inszenierung entschieden gewagter aus, als die in den Zeitschriften *Moda* und *Modern*. Was möglicherweise daran liegt, dass Avram die Kleider als Künstlerin gestaltet hat und nicht im Auftrag der staatlichen Textilindustrie. Auch die Fotos sind im Rahmen eines privaten Shootings entstanden. Diese und ähnliche Kleider hatte Avram zum einen als exquisite Kreationen über die Läden der *Künstlerunion* verkauft (wie dies auch von Nanu erwähnt wird). Zum anderen wurden sie wiederholt im Kunstkontext ausgestellt, wo – über die Präsentation – eher ihre objekthaft-künstlerischen Qualitäten in den Vordergrund traten und sie weniger als Kleidung wirkten (Abb. 16). Im Gespräch erinnerte Avram außerdem, wie ihre ehemalige Professorin Leontina Mailatescu, die Studierenden wiederholt zum Studium der Tracht in die Museen schickte.⁴³

Upcycling als eine Möglichkeit sich (anders) in der Welt zu verorten

In dem 2010 in MARTOR veröffentlichten Beitrag *Irina et les vêtements*⁴⁴ erzählt die Autorin, Anthropologin und ehemalige Vizedirektorin des *Nationalen Museums des rumänischen Bauern* Ioana Popescu sowohl von den überbordenden Kleiderpraktiken ihrer Kollegin, der Autorin und Ethnologin Irina Nicolau, als auch über ihre Gepflogenheit, Freunde und Familienmitglieder mit von ihr hergestellten Kleidungsstücken zu beschenken. Popescu schildert, wie im Laufe der Jahre aus textilen Resten eine »Art Nonnenhaube«⁴⁵, ein »schwarzer Umhang aus Moldawien, ›suman«⁴⁶ oder ein »Mäntelchen [...] eine Art Bolero [...]«⁴⁷ entstanden sind. So auch ein von Irina an Ioana geschenktes Kleid, dessen Hauptzierden ein aufgestickter Hahn – ausgeschnitten aus einem von ihrer Schwiegermutter geschenkten Tischset – und

eine aus einer Banaterschürze stammende bunte Fransenbordüre gewesen sind. Die Autorin erinnert sich, dass sie sich in diesem Kleid sehr wohl gefühlt habe, »wie eine junge Braut, die ab dem Zeitpunkt der Trauung ihren Status als Hahn in der Familie erklärt«⁴⁸. Ohne die Vielschichtigkeit des Textes hier auch nur im Ansatz wiedergeben zu können, erzählt Popescus Text von in der Zeit gängigen Praktiken. Wie im gesamten Ostblock (oder in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg), war es auch im sozialistischen Rumänien üblich, seine Kleidung teilweise selbst zu nähen (mit Hilfe von Schnittmustern aus westlichen Modemagazinen), nähen zu lassen oder auf dem Schwarzmarkt westliche Kleidung und deren Plagiate zu über- teuerten Preisen zu kaufen. Ging es in der Regel jedoch um eine eher konventionel- le Kleidung, handelte es sich hier um die Lust an der Sache selbst: das beharrliche Neu-Zusammensetzen und somit Aufwerten von textilen Hinterlassenschaften, deren Bezüge kaum weitreichender sein konnten. Mehr noch: Im Beitrag wird der Vorgang des sich Kleidens als eloquentes Spiel mit einer Vielzahl an potenziellen Identitäten veranschaulicht. Wie über das Sich-Anders-Kleiden, auf humorvolle Weise überlieferte gesellschaftliche (Kleider-)Codes konterkariert wurden.⁴⁹

Gegenwärtige Lesarten und Resümee

Den vestimentären Experimenten von Avram beziehungsweise von Popescu und Nicolau lagen nicht nur andere Motivationen zugrunde – persönlicher Gebrauch im Gegensatz zu künstlerischen Objekten beziehungsweise exquisiter Kleidung –, sondern sie haben auch unterschiedliche Querverweise eröffnet. Dennoch sind beide Beispiele Teil von in der Zeit gängigen textilen und vestimentären Vorgehens- weisen. Außerdem unterscheiden sie sich von der in den staatlichen Medien ver- mittelten ›folkloristischen Mode‹. Werden über die von Popescu erinnerten – und nur von mir als *Do-it-yourself* und *Upcycling* benannten – Praktiken eine Reihe von Bezügen zu Frankreich, dem Balkan oder dem Osmanischen Reich angesprochen, trug ›rumänische Folklore-Mode‹ – in ihren Bestrebungen möglichst ›rumänisch‹ zu

sein – grundsätzlich dazu bei, Verbindungen in Vergessenheit geraten zu lassen.⁵⁰ In der Erinnerung an ein mit einem Hahn und bäuerlichen Fransen versehenen Klei- des, werden zudem die Rolle von Trachten oder auch von herkömmlicher Kleidung, tradierte Vorstellungen von Mann-/Frau-Sein zu reproduzieren, auf ironische Weise durchkreuzt. Schlussendlich habe »sozialistische Mode«⁵¹, Bartlett zufolge, »the most conventional concept of gender«⁵² bevorzugt und verbreitet. So auch die in Rumänien staatlich geförderte ›Folklore-Mode‹. Dieser Sichtweise könnte entgeg- net werden, dass sich das Experiment wesentlich differenzierter ausgenommen hat. Beispielsweise indem in groben Maschen frech gestrickte ›Volkstrachten‹ Pop- und Gegenkulturelles referierten – und sich ihre Trägerinnen selbstbewusst in Pose warfen.

Ein möglicher Rückschluss wäre, dass der vom Staat geforderte und auf ›rumäni- sche‹ Werte gerichtete Blick unterschiedlich beantwortet wurde. Hat die staatli- che Wirtschaft eher auf verkaufsfördernde Strategien gesetzt (indem beispielswei- se eine vereinfachte und fast schon schablonenhafte *ie* entwickelt wurde), haben zumindest ein Teil derjenigen, die am Entwurfsprozess beteiligt waren, sich vor- wiegend der kreativen Ressource traditionelles Handwerk und Kleidung – als ein sehr ergiebiges experimentelles Spielfeld – angenommen. Mitunter in einem mög- licherweise breiteren Verständnis als es der Hauptdiskurs vorgesehen hatte, wie zum Beispiel bei Avram.

Insgesamt ist jedoch wenig bekannt, sowohl zum konkreten Vorgehen in der ›Fol- klore-Mode‹ (welche Stoffe benutzt wurden oder wie sich das Arbeiten in den Kooperativen gestaltete), noch zu den von Künstler*innen hergestellten Beklei- dungen. Sind die Erzeugnisse der Wirtschaft in den beiden Zeitschriften *Moda* und *Modern* zumindest als Abbildungen dokumentiert, ist weder das individuelle Tragen von traditionell-bäuerlich konnotierten Kleidungsstücken und Accessoires im Alltag (als eine urbane Modeerscheinung), noch die von Künstler*innen herge- stellte Kleidung erforscht.

Zwar ist davon auszugehen, dass es in Rumänien keine wie den in der DDR existierenden Punks oder den Hippies der Sowjetunion vergleichbaren Erscheinungen gab. Dennoch bleiben Fragen nach der Beschaffenheit von im Vestimentären verankerten gegenkulturellen Bewegungen in Rumänien während des Sozialismus offen.

Rückblickend wird deutlich, dass sich bei den meisten Erzeugnissen von ›rumänischer Folklore-Mode‹ die Frage ›Tracht oder Mode?‹ gar nicht stellte. Schlussendlich war das Aufgehen im (modischen) Zeitgeist – als unerlässlicher Teil der Verkaufsstrategie – erwünscht. Und wie aufgezeigt, ging dies teilweise soweit, dass man die Kleidung ohne den nötigen Hinweis gar nicht als ›rumänische Mode‹ wahrgenommen, erworben oder getragen hätte.⁵³

Im Gegensatz zu den in den Medien aufs Sorgfältigste im Nationalen verorteten Erzeugnissen,⁵⁴ zeigen sich in der Erinnerung der Befragten Unschärfen und fließende Übergänge. Abhängig von der Sozialisierung der Befragten neigt sich die erinnerte ›folkloristische‹ Kleidung entweder in Richtung ›rumänische Folklore-Mode‹ oder in Richtung Hippie-Mode, sprich: westlicher Einfluss. Individuelle Präferenzen überlagern sich mit einer staatlich geförderten Mode und dem, was in der Zeit getragen wurde beziehungsweise in Mode war.

Anmerkungen

- 1 | *Fashionably National! ›Volkstracht‹ als Ressource im sozialistischen Rumänien aus der Perspektive von Forschung und Kunst.* Die Arbeit wurde 2017 an der Bauhaus Universität Weimar verteidigt und 2020 ebenda veröffentlicht unter <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.4189>.
- 2 | Ettinger 2019.
- 3 | Volkskunstmonografien, Mode-, Kunst-, Wirtschaftszeitschriften, die Zeitschrift des Zentralrats für sozialistische Kultur und Erziehung *Îndrumătorul cultural* oder Produktkataloge.
- 4 | Ausnahmen sind u.a. Bartlett 2010; Makovicky 2011; Nanu 2008; Petzer 2014; Strizenova 1991.
- 5 | Dabei geht es u.a. um die optimale Verwertung der ›volkskünstlerischen‹ Ressource, so auch um die Rolle von Designer*innen im Herstellungsprozess. Horșia hebt zudem eine Reihe von Vorteilen hervor, welche das Arbeiten in den ländlichen Handwerkskooperativen mit sich brachte. Zum Beispiel haben Frauen dank des von ihnen beherrschten Handwerks ein Einkommen und später Rente erzielt. Nicht zuletzt wurden die Produkte in den Begleittexten von *Moda* und *Modern* für eine in- und ausländische Käuferschaft beworben. Siehe Ișfănoni 2013; Nanu 2008; Văduva 1987; Horșia/Petrescu 1972; Horșia 1976; Horșia 1977.
- 6 | Vgl. Nanu 2008, S. 252, 265 und 273.
- 7 | Vgl. ebenda, S. 252.
- 8 | Ebenda, S. 257.
- 9 | Ebenda.
- 10 | Vgl. ebenda, S. 265.
- 11 | Vgl. ebenda.
- 12 | Ebenda.
- 13 | Vgl. ebenda, S. 279.
- 14 | Die in Bukarest 2018 geführten Gespräche wurden nur teilweise aufgenommen, da dies nicht von allen Beteiligten erwünscht war. Zusammen mit den handschriftlichen Notizen befinden sie sich im Archiv der Autorin.
- 15 | Nach der Wende wird – wie vieles, was mit dem Sozialismus verbunden ist – auch die staatliche Erforschung und Verwertung der bäuerlichen Kleidung in der Zeit umgangen. Beispielsweise wurde ich im Rahmen eines Workshops 2018 gebeten, den Studierenden an der Klasse für Mode der Fakultät für Kunst und Design in Timișoara zu erläutern, was ›Folklore-Mode‹ im sozialistischen Rumänien war.

- 16 | Vgl. **Bartlett** 2010, S. 44–56, 88, 122–126 und 175–177.
- 17 | **Makovicky** 2011, S. 165.
- 18 | Vgl. **Popescu** 2002 und **Kligman/Verdery** 2011. Dies gilt nicht für alle Staaten des ehemaligen Ostblocks. Nachfolgend wurde die Rückbesinnung auf nationale Werte und lokale Traditionen, z.B. in Rumänien, als Möglichkeit gesehen, der sowjetischen Vorherrschaft zu entkommen.
- 19 | Der Begriff wird verstärkt ab Ende des 19. Jahrhunderts von der konservativen politischen Elite benutzt, angesichts eines befürchteten Identitätsverlusts der rumänischen Gesellschaft durch ihre Modernisierung und Verwestlichung.
- 20 | Siehe **Cârnelci** 2013.
- 21 | **Mailatescu** 1973, S. 60.
- 22 | Vgl. **Bartlett** 2010.
- 23 | Ebenda.
- 24 | Gemeint sind Kleiderpraktiken, die um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa wirkten, ausgelöst z.B. durch die *Arts and Crafts*-Bewegung oder von Bauhauskünstler*innen.
- 25 | Da Bürgertum und König*innen nach dem Zweiten Weltkrieg verfeimt waren, fließen diese Aspekte nicht in die Geschichtsschreibung der Sozialistischen Republik Rumäniens mit ein.
- 26 | **Ettinger** (im Erscheinen); **Ettinger** 2019; **Bartlett** 2010. Etwa zeitgleich werden sowohl in Rumänien als auch andernorts in Europa Festtagstrachten oder entsprechende modische Aneignungen von den weiblichen Mitgliedern der Königshäuser und von bürgerlichen Frauen in den Städten als patriotisch-modische Verkleidung getragen. Auch erscheinen »rumänische Volkstrachten« als Bedeutungsträger ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Malerei.
- 27 | **Onoiu** 2011, S. 238.
- 28 | Hergestellt wurden die neuen *ie* in der Regel in den Handwerkskooperativen im System der Heimarbeit. Es berichten aber auch Zeitzeug*innen, wie sie in den 1980er-Jahren während der Schulzeit als »Freiwilligenarbeit« *ie* bestickt haben.
- 29 | **Onoiu** 2011, S. 238. **Horşia** hebt hervor, dass in namhaften Modemagazinen wie *Vogue* oder *Elle* in den 1970er-Jahren über die *ie* berichtet wurde.
- 30 | Siehe auch **Nanu** 2008.
- 31 | Herausgegeben von der Zentralunion der Handwerkskooperativen – UCECOM.
- 32 | Herausgegeben vom Ministerium für Leichtindustrie.
- 33 | **Ettinger/Interview A (2010)**.
- 34 | Die Hervorhebungen sind im Originaltext enthalten. **Anonym** 1978, S. 32f.
- 35 | Vgl. **Văduva** 1988, S. 66f.

- 36 | Dieses Vorgehen wird u.a. von **Bartlett** ausführlich geschildert, die »sozialistische Mode« in der Sowjetunion in den 1920er-Jahren und nach dem Zweiten Weltkrieg in Ungarn, der Tschechoslowakei oder Polen betreffend. **Bartlett** 2010, S. 44–56, 88, 122–126 und 175–177; s. auch **Nanu** 2008, S. 265.
- 37 | Siehe **Nanu** 2008.
- 38 | Siehe **Ettinger** (im Erscheinen); **Ettinger** 2019.
- 39 | Siehe **Nanu** 2008, S. 265.
- 40 | Interview **Ettinger/Barbu, Lucanu, Popp (2018)**.
- 41 | Weswegen die Strickkleider Avrams u.a. die Kreationen der Berliner Modedesignerin Claudia Skoda aus etwa der gleichen Zeit in Erinnerung rufen.
- 42 | Dies bestätigte auch **Nanu** im Interview, **Ettinger/Nanu (2018)**.
- 43 | **Ettinger/Avram (2018)**; s. auch **Nanu** 2008, S. 272.
- 44 | **Popescu** 2010, S. 161.
- 45 | Ebenda, S. 163.
- 46 | Ebenda.
- 47 | Ebenda.
- 48 | Ebenda.
- 49 | Nicht nur in Bezug auf tradierte Frauen- und Männerrollen, sondern u.a. auch was den Gebrauch von Trauerkleidung anbelangt. Vgl. **Popescu** 2010, S. 161.
- 50 | Siehe **Ettinger (1)** und **(2)**.
- 51 | Siehe **Bartlett** 2010, S. X.
- 52 | Siehe ebenda.
- 53 | Hinzu kommt, dass ich diese von der Partei geförderte Mode als 19-Jährige nicht kannte. Sie war mir zumindest nicht geläufig (und vielleicht auch nicht der Verkäuferin!).
- 54 | Siehe **Ettinger (1)** und **(2)**.

Liste der Abbildungen

Abb. 1–2 | *Romanian Folk Blouses-Kataloge, 1970er- oder 1980er-Jahre, ICECOOP-IMPORT-EXPORT.*

Abb. 3 | *Produkte der Kooperative Arta populară Tîrgoviște, in: Moda, 78 (1972), UCECOM, Foto: N. Mihăilescu.*

Abb. 4 | Das oltenische Bauernhemd aus der Gemeinde Vădăstrița bot die Anregung zu diesem Kleid mit gerader, modischer Linienführung und Handstickerei in zwei Farben. Zu diesem Kleid wurde weich fallender, krepptartiger Wollstoff verarbeitet (Entwurf: Volkskunstzentrum der UCECOM), in: *Moda*, 92 (1977), UCECOM, Fotograf: Valeriu Dobrescu.

Abb. 5 | Kunsthandwerkliche Gewebe aus dem Hațegaer Land, in: *Moda*, 107 (1984/85), UCECOM, Fotograf: Dan Bădescu.

Abb. 6 | Tradition und Modernität, *Moda*, 116 (1989), UCECOM.

Abb. 7 | Rumänische Folklore: Ein Imperativ der Mode, Anzeige des Kombinats für Wolle Bukarest, in: *Modern*, 59 (1971), Ministerul Industriei Ușoare, Fotografen: Popa Nicolae, Mircea Ion, Sava Constantin.

Abb. 8 | Ensemble mit Gauchohosen aus weißem Stoff mit Streifen folkloristischer Inspiration, vervollständigt durch ein kurzes, geschnürtes Bolerojäckchen, in: *Modern*, 62 (1971–72), Ministerul Industriei Ușoare, Fotografen: Ion Mircea, Pîrvulescu Toma, Nicolae Popa.

Abb. 9 | Stickereien aus Breaza, in: *Moda*, 110 (1986), UCECOM, Fotografen: Ioan Oprea und Ioan Petrișor.

Abb. 10 | Werte der Volkskunsttradition in der aktuellen Mode, in: *Moda*, 108 (1985), UCECOM, Fotograf: Ioan Petrișor.

Abb. 11 | Beispiel einer älteren Trachtenbluse, aus: Bănățeanu 1957.

Abb. 12 | Nastassja Kinski in der Tatort-Ausgabe Reifezeugnis von 1977, Norddeutscher Rundfunk.

Abb. 13–14 | Entwürfe Ioana Avram 1980er-Jahre, persönliches Archiv Ioana Avram.

Abb. 15 | Ioana Avram, Das Hochzeitskleid der Großmutter, 1980er-Jahre, persönliches Archiv Ioana Avram.

Abb. 16 | Ausstellung Ioana Avram, Galerie Căminul Artei Bukarest, 1985, persönliches Archiv Ioana Avram.

Abb. 17 | Am Webstuhl hergestellte Überröcke, aus: Bănățeanu 1957.

Abb. 18 | Hutzuler Frauentracht, aus: Bănățeanu 1957.

Quellen

Interviews wurden von der Autorin mit Zeitzeug*innen geführt, die an der Erforschung, Sammlung, Herstellung oder dem Ausstellen, so auch der Re-Inszenierung von ›Volkstracht‹ im Rahmen der staatlichen Festivals beteiligt waren. Es handelt sich um ein unveröffentlichtes Audioarchiv und handschriftliche Aufzeichnungen.

| Avram (2018): Gespräche mit Ioana Avram, geführt am 28. und 31.05.2018, Bukarest.

| Barbu, Lucanu, Popp (2018): Gespräche mit Paula Barbu, Doina Lucanu und Unda Popp, geführt am 31.05.2018, Bukarest.

| Nanu (2018): Gespräche mit Adina Nanu, geführt am 28. und 30.05.2018, Bukarest.

| A (2010): Interview mit A, geführt am 20.05.2010, Bukarest.

| C (2010): Interview mit C, geführt am 26.05.2010, Bukarest.

Literaturverzeichnis

| Anonym: *Să ne îmbrăcăm »românește«* [Lasst uns »rumänisch« kleiden], in: *Îndrumătorul cultural*, 8 (1978), S. 32–33.

| Bănățeanu, Tancred/Focșa, Gheorghe/Ionescu, Emilia (Hrsg.): *Folk Art in the Rumanian People's Republic: Costumes, woven Textiles, Embroideries* [Die Volkskunst in der Volksrepublik Rumänien: Volkstrachten, Webwaren, Stickarbeiten], Bukarest 1957.

| Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a.M. 2014.

| Bartlett, Djurdja: *FashionEast: The Spectre that Haunted Socialism*, Cambridge (Mass.) u.a. 2010.

| Bartlett, Djurdja/Smith, Pamela (Hrsg.): *Berg Encyclopedia of world dress and fashion 9: East Europe, Russia, and the Caucasus*, Oxford u.a. 2010.

| Cârneli, Magda: *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010* [Bildende Kunst in Rumänien 1945–1989. Mit einem Addendum 1990–2010], Iași 2013.

| Ettinger, Ulrike: *Fashionably National! ›Volkstracht‹ als Ressource im sozialistischen Rumänien aus der Perspektive von Forschung und Kunst*, 2020, <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.4189>.

| Ettinger, Ulrike: *Neue/alte Ressource: Rumänische Volkstrachten re-re-loaded*, in: *Stoffwechsel, Mode zwischen Globalisierung und Transkulturalität*, hrsg. von Julia Allerstorfer und Barbara Schrödl, Böhlau 2019.

| Horșia, Olga: *Actualitatea unei arte străvechi* [Die Aktualität einer sehr alten Kunst], in: *Moda*, 95 (1978/79), S. 70–71.

| Horșia, Olga: *Continuarea și valorificarea tradițiilor* [Die Weiterführung und die Verwertung der Traditionen], in: *Arta*, 2 (1978), S. 21–22.

| Horșia, Olga: *Tradiție și modernitate* [Tradition und Modernität], in: *Arta*, 1–2 (1977), S. 57.

| Horșia, Olga: *Traditionelles rumänisches Kunsthandwerk in zeitgenössischer Sicht*, in: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, XIII (1976), S. 73–80.

- | **Horșia, Olga/Petrescu, Paul:** *Artistic Handicrafts in Romania*, Bukarest 1972.
- | **Ișfănoni, Doina** (interviewt von **Daniel Popescu**): *Interviu Etnolog: Valorizarea iei în creațiile vestimentare contemporane ar împlini nevoia femeii moderne de a se îmbrăca original* [Die Verwertung der Ie in gegenwärtigen vestimentären Kreationen würde dem Bedürfnis der modernen Frau sich originell zu kleiden entgegenkommen], in: *Agerpress*, 22. Juni 2013, Quelle: <https://www1.agerpres.ro/summer-well/2013/06/22/interviu-etnolog-valorizarea-iei-in-creatiile-vestimentare-contemporane-ar-implini-nevoia-femeii-moderne-de-a-se-imbraca-original-11-23-24> (Stand: 13.10.2018).
- | **Kligman, Gail/Verdery, Katherine:** *Peasants under Siege: The Collectivization of Romanian Agriculture, 1949–1962*, Princeton (NJ) u.a. 2011.
- | **Lucanu, Doina u.a. (Hrsg.):** *The Romanian Spirit. Tradition, Interpretation, Contemporary Fashion Creation*, AAICREA, Bukarest 2017.
- | **Mailatescu, Leontina:** (Știați că...) *S-a înființat o importantă secție de modă?* [Wussten Sie, dass eine bedeutende Mode-Abteilung eingerichtet wurde?], in: *Modern*, 66 (1973), S. 60.
- | **Makovicky, Nicolette:** »*Erotic Needlework*«: *Vernacular Designs on the 21st Century Market*, in: *Design Anthropology. Object Culture in the 21st Century*, hrsg. von **Alison J. Clarke**, Wien u.a. 2011, S. 155–168.
- | **Nanu, Adina:** *Artă, Stil, Costum*, 2. Ausg., Bukarest 2008.
- | **Nanu, Adina:** *Artă, Stil, Costum*, Bukarest 1976.
- | **Onoiu, Georgiana:** *Istorie și modernitate în portul popular din Moldova și Țara Românească* [Geschichte und Modernität in der Volkstracht der Moldau und Walachei], Craiova 2011.
- | **Petzer, Tatjana:** *Vestimentäre Brüderlichkeit. Moden der Einheit in Jugoslawien und der Tschechoslowakei*, in: *Brüderlichkeit und Bruderzwist. Mediale Inszenierungen des Aufbaus und des Niedergangs politischer Gemeinschaften in Ost- und Südosteuropa*, hrsg. von **Tanja Zimmermann**, Göttingen 2014, S. 373–392.
- | **Popescu, Ioana:** *Irina et les vêtements*, in: *Martor. The Museum of the Romanian Peasant Museum Anthropology Review*, 15 (2010), S. 161–164.
- | **Popescu, Ioana:** *Foloasele privirii* [Nutzen der Blicke], Bukarest 2002.
- | **Strizanova, Tatiana:** *Soviet Costume and Textiles 1917–1945*, Paris 1991.
- | **Văduva, Ofelia:** *Permanență a tradiției și vocației creatoare* [Beständigkeit der Tradition und der kreativen Berufung], in: *Moda*, 114 (1988), S. 66–67.
- | **Văduva, Ofelia:** *Valori plastice tradiționale în moda actuală* [Traditionelle gestalterische Werte in der aktuellen Mode], in: *Moda*, 111 (1986–1987), S. 25–26.



Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

**III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil,
Kunst und Handwerk**

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room.

Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication

Edda Seidl-Reiter: *Art Commun* am Bildhauersymposium Lindau

Entlang des Seeufers in einem Park in Lindau am Bodensee hängt Künstlerin Edda Seidl-Reiter 1979 im Rahmen eines Bildhauersymposiums ein ca. 150 cm breites und sechs Meter langes, handgeknüpftes Kunststoffnetz zwischen zwei Laubbäumen mit einem gelben Seil auf. Am Boden verstreut liegen Garnkonen in unterschiedlichsten Farben. Dieses Netz stellt eine Ausgangssituation dar, es ist kein fertiges Werk im herkömmlichen Sinne. Es bildet nur eine Matrix für kommunikative Prozesse, die von der Künstlerin intendiert sind. So ist es auch wichtig, dass sie sich immer in der Nähe des Netzes befindet. Ähnlich Animatoren appelliert sie an zufällig vorbeikommende Passant*innen sich einzubringen, das heißt sich einzuweben. Sie spricht sie aktiv an und ermutigt sie, an ihrem Projekt teilzunehmen. Sie verwickelt die Passant*innen auch in Gespräche, will mit ihnen in Verbindung kommen und sie einfangen. Sie will gemeinsam gestalten, will Verbindungen herstellen, will Kunst mit allen, sie will *Art Commun*. Das flache Netz wird dabei zum Erfahrungsraum von Kommunikation, zu einem ephemeren, ästhetischen Gemeinschaftsraum.

Die erstmals mit *Art Commun* betitelten und für das Plastiks symposium konzipierten *Fangnetze* (Abb. 1) sind auch als Beginn weiterer von der Künstlerin durchgeführter textiler Aktionen anzusehen. Es folgen eine Reihe von unterschiedlichen Performances in öffentlichen Räumen, in denen die Künstlerin Tätigkeiten, oftmals gut gekannt im Zusammenhang mit Spielen aus Kindertagen, in ein künstlerisches

| <https://doi.org/10.53193/IV03667591> |



Abb. 1 | Edda Seidl-Reiter, *Fangnetze am Bodensee, 1979*, © Edda Seidl-Reiter.

Umfeld überträgt. Dazu gehören neben den Fangnetzen auch Vernetzungsspiele, bei denen sämtliche Hilfskonstruktionen wegfallen und für den Textilaktivismus modifizierte Polsterschlachten.¹ Wenn die Künstlerin von *Art Commun* spricht, sieht sie im Textilien ein Kommunikationsmedium, es ist für sie ein Medium der Verbindung *per se*. Wichtig für die Fangnetze am Bodensee waren Idee, Material, die permanente Anwesenheit ihrer Person und das gemeinsame Tun. Es waren keine speziellen Vorkenntnisse notwendig und es gab keine Zielvorgaben für ein Endprodukt, intendiert war ein *work in progress* mit dem Fokus auf kommunikative Prozesse, die dort stattfanden. Die Künstlerin intendierte mit ihrem Projekt jedoch noch anderes. Sie ließ mit Hilfe haptischer Prozesse Mechanismen literarischer und alltäglicher sprachlicher Kommunikation sichtbar werden, die sich auch hinter textilem Geschehen vielfach verbergen.

Eingebettet ist dieser textile Aktivismus in ein internationales Plastiks symposium, das sich am Bodensee 1979 bereits zum fünften Mal wiederholt. Das für ein Sym-

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021) | www.intelligente-verbindungen.de

position der Bildhauerkunst eher ungewöhnliche Werk wirft unterschiedlichste Fragen auf. Es sind Fragen, die sich auf den Kunstbegriff selbst beziehen und damit eines sich wandelnden Werkbegriffes und Fragen der sich ändernden Rollen von Kunstschaffenden und Kunstrezipierenden in Bezug auf das Werk. Damit reiht sich das Werk der Künstlerin in einen allgemeinen künstlerischen Aufbruch der Nachkriegsavantgarde ein. Spezifischer ist jedoch der materielle Anteil des Werkes. Welchen besonderen Platz hat das Textile im Werk und wie interpretiert die Künstlerin dieses Medium?

Veranstaltet wurden die Symposien vom Ehepaar Plaas.² Der Begriff der ›Plastik‹ ist dabei im doppelten Sinne zu verstehen, ein wichtiges Ziel war unter anderem die Etablierung der Kunststoffe in der bildenden Kunst, wobei die Veranstalter »dem Kunstverständnis [...] [der damaligen, Anm. d. Verf.] Zeit durch das Material ›Kunststoff‹ neue Impulse«³ geben wollten. Die Symposien traten aber auch mit dem Anspruch auf, den bildenden Künstler*innen Möglichkeiten zu einem kommunikativen Austausch mit dem zufällig vorbeikommenden Publikum zu geben. Karl-Heinz Plaas sah darin ein grundlegendes Potential der Kommunikation zwischen Schaffenden und zufällig Rezipierenden als Mitschaffende eines Kunstwerkes, insbesondere um Unverständnis und »die manchmal zu Aggression führende Kluft zwischen Publikum und moderner Kunst«⁴ abzubauen.

Kunst wird zum Aktionsraum

Art Commun, von der Künstlerin verstanden als ein in Gemeinschaft vollzogener textiler Aktivismus, kann denjenigen avantgardistischen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts zugeordnet werden, welche auf eine aktive Beteiligung des Publikums setzten. So stellen für Rainer Wilk die Bewegungen des Fluxus, der Happenings und der Performance die »Quellen der Impulse heutiger [1974, Anm. d. Verf.] Kunstaktivitäten mit Aktionscharakter«⁵ dar. Der textile Aktionismus hat mit diesen Kunst-

richtungen gemeinsam, dass er bislang wenig beleuchtet worden ist. Dies führt dazu, dass eine Kunstgeschichtsschreibung des Aktivismus und der Partizipation fehlt und, so Stella Rollig, Angriffe auf sozial und politisch engagierte Kunst erfolgen bzw. diese in populären Kunstgeschichtswerken nicht aufscheinen.⁶ Der Kunstbegriff ist jedoch immer neuen Diskussionen und Begriffsbestimmungen ausgesetzt, welche, so Volker Harlan, parallel mit gesellschaftlichen Entwicklungen und den darin vorherrschenden Ideologien gehen. Typisch für das 20. Jahrhundert war, dass der Kunstbegriff von den Kunstschaffenden in Richtungen geführt wurde, in denen der »Vorgang des Machens wichtiger [...] als das vorzeigbare Resultat«⁷ war. Für Peter Weibel wird das Kunstwerk der Nachmoderne zum »Interpretations- und Handlungsangebot«⁸, ein offenes System, in dem bislang passive Betrachter*innen sich zu aktiven Partizipierenden transformieren.⁹ Das beinhaltet auch eine Verschiebung vom rein geistigen Kunstgenuss in Richtung physisch aktiver, haptischer Erfahrung der Kunstbetrachter*innen, für Hofbauer-Buchhart eine der wichtigsten Erneuerungen im 20. Jahrhundert.¹⁰ Angekündigt hatte sich diese Entwicklung schon in den avantgardistischen Strömungen der bildenden Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, beispielsweise im kinetischen Objekt Marcel Duchamps *Bicycle Wheel* (1913) oder in einer dadaistischen Arbeit von Max Ernst,¹¹ die dann in den 1950er-Jahren vermehrt zu unterschiedlichsten Konzepten einer Aktivierung des Kunstpublikums führte. Als Schlüsselfigur dieser Entwicklung hin zu Happening und Fluxusbewegung gilt der Musiker John Cage. Er ignorierte hierarchische Kompositionsvorgaben und entwickelte eigene Notationssysteme, die dem Interpretierenden mehr Freiraum in der Ausführung gaben.¹² Als weiterer Pionier gilt Joseph Beuys. Mit seiner Erweiterung des Kunstbegriffs erfolgte auch eine Revision der Rolle des Künstlers als alleinigem Autor.¹³ Eng in Verbindung mit dieser »Erweiterung« stehen die von Beuys geprägten Wendungen »Jeder Mensch ist ein Künstler«¹⁴ und die der ›sozialen Plastik‹. Plastik bezieht Beuys auf den Menschen als lebendiges Material, der dazu beitragen kann, Gesellschaft zu entwickeln und zu formen. Beuys' Idee der ›sozialen Plastik‹ und die damit verbundenen partizipatorischen Aspekte beschreiben, so Uwe Lewitzky, eine »kommunikative Situa-

tion innerhalb einer Gruppe«¹⁵. Kunst soll im Sinne Beuys' daher nicht abgesondert agieren, sondern auf möglichst viele Menschen ausgedehnt werden. Mit seiner Erweiterung hat Beuys nach Ullrich »die Rahmenbedingungen, unter denen [Kunst] stattfindet, [verändert]. Danach gilt plötzlich anderes als Kunst«¹⁶.

Die Suche nach diesem ›Anderen‹ manifestiert sich im ›textilen Aktionismus‹ der Künstlerin Edda Seidl-Reiter insbesondere darin, dass das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipierenden neu verhandelt wird; ähnlich den avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts das Verhältnis von Kunstschaffenden. Es kommt zu Rollenverschiebungen, die sich am Beispiel der Fangnetze am Bodensee folgendermaßen präsentieren: Die Künstlerin agiert hier vor allem als Ideengeberin und Konzeptstellerin. Sie bleibt aber dabei als ›Autorin‹ noch immer sichtbar, was sich jedoch nur mehr bedingt auf das konkrete Werk auswirkt. Dieses soll im gemeinsamen Tun entstehen, beziehungsweise steht gar nicht mehr im Mittelpunkt ihres Interesses. Es geht vor allem um den Prozess des Miteinanders. Dieses Miteinander zeigt sich auch darin, dass die Künstlerin während der gesamten Zeit anwesend ist und gleich einer Animateurin zufällig vorbeikommende Passant*innen einlädt, sich auf diesen gemeinsamen Prozess einzulassen. So sind im ›textilen Aktionismus‹ nicht nur die sichtbaren und bleibenden Einwebungen der Passant*innen im Netz Teil der Aktion, sondern das Ziel besteht vor allem im gedanklichen Austausch untereinander. Das Netz fungiert quasi als eine Art ›Bilderrahmen‹ für erfahrbar werdende Prozesse eines Miteinanders. Gleichzeitig ermöglicht es den daran Partizipierenden konkrete sinnliche, haptische Erfahrungen, die »eine Befreiung vom Dictum Descartes' ›cogito ergo sum‹«¹⁷ darstellen und hin zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung im Sinne Merleau-Pontys führen, nach der die »Wahrnehmung und die Anschauung anderer Objekte [...] zuerst durch den Körper und nicht das Bewusstsein [gehen]«¹⁸. Die Kunstrezipierenden werden durch solche Strategien enorm herausgefordert. Sie müssen sich aktiv einbringen und damit ihre vormals meditativ bestimmte Rolle verlassen. Sie werden zu Mitgestalter*innen und somit zum wichtigsten Träger des Werks. Die Zusammenarbeit ist für das Werk essentiell,

denn das Werk zielt auf die haptisch erfahrbar werdenden zwischenmenschlichen Erfahrungen. Die Teilnehmer*innen müssen sich auf Transformationsprozesse einlassen, in welchen das Rollenverhalten ähnlich wie bei anderen kommunikativen Situationen (z. B. bei Diskussionen) beinahe völlig offenbleibt.¹⁹ Im Sinn von Paul Watzlawicks Kommunikationstheorie, dass man ›nicht nicht kommunizieren‹ kann, ist der bewusst oder unbewusst an aktionistischen Kunstereignissen Teilnehmende aufgefordert, Entscheidungen im Sinne von Aktionen und Reaktionen zu treffen, gefordert sich einzubringen mit seinem persönlich-individuellen Vokabular der Verständigung. Dieses Vokabular besteht in diesem Fall unter anderem darin, Fäden aufzunehmen und den eigenen webtechnischen Fähigkeiten gemäß einzusetzen, was auch das Improvisationstalent der Mitwirkenden fordert. Inwieweit den sich ins Netz einwebenden Passant*innen jedoch die Bedeutung des Textilen als verbindendes, kommunikatives Material bewusst geworden ist, muss offen bleiben. Mit den Fangnetzen wird der Autonomiestatus des Einzelwerks aufgegeben, es erfolgt eine intensive Konfrontation von Werk und Partizipierenden. Es ist der Prozess des Machens, der das Werk generiert und mit diesem wortwörtlichen ›Hand anlegen‹ wird ein Bezug zum realen Leben hergestellt. Erika Billeter spricht vom Happening als einer Collage von Ereignissen, die »die Wirklichkeit weitgehend unmittelbar und unfiltriert in das Kunstwerk einbezieht, daß Wirklichkeit nicht mehr durch illusionistische Effekte imitiert ins Bild gebracht [wird], sondern sich selbst darstellt«²⁰. Und dieses Suchen nach Wirklichkeit wurde auch im Bereich der plastischen Künste erprobt, wofür nicht zuletzt die seit den späten 1950er-Jahren an verschiedenen Orten stattfindenden Bildhauersymposien stehen.

Plastik wird zum Handlungsraum

Ein möglicher Hintergrund dafür, dass die Künstlerin ihre Idee einer *Art Commun* im Rahmen des Plastiksymposiums Lindau entwickelte, ist sicher in der allgemeinen Entwicklung damaliger Plastik im öffentlichen Raum zu suchen. So findet auch

im Ausstellungsformat der Bildhauer- und Künstlersymposien eine Ausweitung des Kunstbegriffs in Richtung kommunikativer Situationen statt. Diese Bewegung hat ihren Beginn 1959.²¹ Neben dem regen kommunikativen Austausch vor Ort, wurde vor allem auch der Produktionsprozess in den öffentlichen Raum verlegt, was zufolge hatte, dass auch ephemere Kunstformen und temporäre Ausstellungen integriert werden konnten. Damit einher ging ein verändertes Kunstverständnis, das seinen Schwerpunkt mehr und mehr in die Konzeption verlegte.²² Die Plastik wurde verstärkt auch als Handlungsform angesehen, die im öffentlichen Raum stattfand.²³ Für Thomas Edlinger ist das Jahr 1968 Wendepunkt im Denken des öffentlichen Raums, es kommt wie schon zuvor bei den Kunstrichtungen Aktionismus, Happening, Fluxus oder Body Art ebenfalls hier zur »Entgrenzung eines am Objekt klebenden Werkbegriffs«²⁴, einer direkten Einbeziehung des Publikums und zunehmender Prozessualisierung der Kunst.²⁵ Der öffentliche Raum, bislang als »physisch-materielles Territorium«²⁶ gedacht, wird nun als soziales Konstrukt erkannt: »Der Raum ist, im Gegensatz zum konkreten Ort, immer ein soziales Konstrukt. Er ist daher immer auch ein vorläufiger Raum, dessen theoretische Definition immer schwieriger erscheint.«²⁷ Raum wird fortan als Zustand gedacht, in welchem eine Verschränkung von Funktionen stattfindet.²⁸ Durch die aktive Beteiligung des Publikums sollte passive ästhetische Kontemplation aufgehoben und die Rolle des Rezipierenden auch in der Plastik neu bestimmt werden. Dies fand in den plastischen Künsten vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren statt, Plastik transformierte sich mehr und mehr zu einer »Handlungsform«²⁹. Schneckenburg sieht darin eine Parallele zu Entwicklungen im Bereich der Performances, denn diese Plastik »[...] fordert die Aktion des ›Benutzers‹. Ihr plastischer Sinn liegt weniger in ihrer Struktur als in unserem Umgang mit dieser. Sie ist weniger Formgebilde als Instrument oder Katalysator [...], sie wird zur ›Plastik als Handlungsform«³⁰. Sie findet fortan am realen Ort und in realer Zeit statt, öffnet sich der Alltagswirklichkeit. Voraussetzung dafür ist ein Umbruch im Raumdenken. Raum definiert sich nicht mehr über Volumen, sondern aus seinen Bedingungen selbst, er wird zu einer real betretbaren Umgebung, er wird zum Weg, Platz oder Feld und dort zu einem Erfahrungsraum.³¹

Eine weitere Voraussetzung für die Plastik als Handlungsform liegt in der Abkehr von einer »Sakralität«³² des Vertikalen hin zu einer Betonung des Horizontalen, definiert auch als Raum menschlicher Aktivität, die den Fokus auf aktive Erschließung legt. In den 1970er-Jahren setzen viele Künstler auf wahrnehmungsintensive Raumprogramme, die den Rezipierenden Räume speziell erfahrbar machen sollten, beispielsweise durch Raumsituationen wie Korridore oder Labyrinth, welche körperlich erfahren und »nicht durch ästhetische Notationen ersetzt«³³ werden können. Und hier setzt die Künstlerin Edda Seidl-Reiter mit ihren Netzen an. Diese wollen Verbindung erfahrbar machen; das Textile soll als verbindendes und tragendes Element der sozialen Interaktion haptisch erlebt werden.

Vom Kunsthandwerk zu ›Textil‹

Wenn die Künstlerin 1979 mit ihren Fangnetzen das Textile als Kommunikationsmedium in den sozialen Diskurs einführt, dann verdankt sich diese Position neben dem allgemeinen Aufbruchsgeschehen in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert vor allem auch den Öffnungen, die im Bereich der Tapisserieweberei stattfanden und schließlich dem spezifisch konzeptuellen Ansatz der Künstlerin.

›Art Commun‹ – Öffnung des Kunstbegriffes im Textilen

Bei ihren *Art Commun*-Projekten setzt die Künstlerin auf gemeinschaftsbildende Maßnahmen, die Menschen zusammenführen sollen, um gemeinsam tätig zu sein (Abb. 2). Sie sollen sich mit ihren spezifischen Fähigkeiten einbringen und dabei Erfahrungen sammeln. Erfahrungen von Verbindung und Zusammengehörigkeit, von spielerischer und schmerzfreier Auseinandersetzung. In *Art Commun* finden sich die lateinischen Begriffe *ars* und *communitas*. Die Definition des Bestandteils *ars* als Handlungsweise im Sinne von Verbindendem würde demnach am besten dem theoretisch entwickelten Hintergrund der Künstlerin entsprechen (dazu mehr unten) und der Bestandteil *communitas* als Gemeinsinn. Ohne das Gewicht auf das



Abb. 2 | Edda Seidl-Reiter, WEICHE BOMBEN – TEXTILER REGENERATOR, Polsterschlacht, 1979, Wien, Modern Art Galerie, © Edda Seidl-Reiter.

materielle Endobjekt zu legen, lebt hier das Kunstwerk aus kommunikativen Prozessen, die beginnen, das ästhetische Objekt abzulösen, um eine andere Form künstlerischer Vorgehensweise zu schaffen. In der Konzeptkunst der 1960er-Jahre tritt an Stelle des vollendeten Werks vermehrt die Idee vom Werk in den Vordergrund. Die Betrachtenden sind herausgefordert, das Werk weiter zu denken und gegebenenfalls mitzugestalten.

Lausanne als Initiator und Katalysator von Transformationsprozessen

Die Biennalen von Lausanne waren während der 1960er- und 1970er-Jahre »Meeting Point und Melting Pot für die Textilkunst«. ³⁴ Die Tapissierherstellung transformierte sich immer mehr zu einer freien Kunst (Abb. 3), hergestellt aus textilen Materialien. Der Weg führte vom klassischen Bildteppich über im Raum sich platzierende Objekte und Skulpturen hin zum raumgreifenden Environment. In Lausanne waren erste konzeptuelle Arbeiten zu finden. Textiler Aktionismus fand sich auf der 5. Biennale 1971 mit Debra Rapoport's *Fibrous Raiment with Conical Appendage*, bei der sich die Künstlerin durch die Ausstellung bewegte und unter das Publikum mischte. ³⁵ Die Richtung, welche die Biennalen einschlugen, verlief parallel zur allgemeinen Entwicklung in der bildenden Kunst mit dem Spezifikum, dass sich aus einer vor-

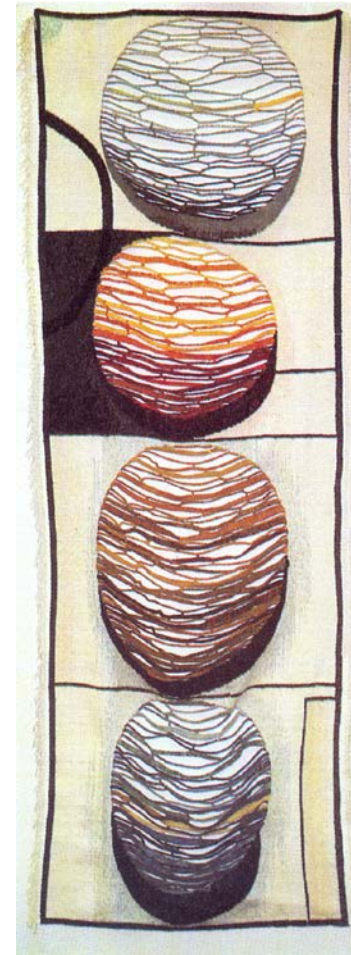


Abb. 3 | Edda Seidl-Reiter, DIE 4 GRUNDELEMENTE, 1972, Tapissier, © Edda Seidl-Reiter.

mals der angewandten Kunst zugehörigen Tapissierherstellung »Textil« als eine eigene Kunstform herauskristallisierte. Die Neugestaltungen im Bereich der Tapissier, so Erika Billeter, führten zu einem »neue[n] Berufsstand mit künstlerischen Ambitionen« ³⁶. Vor allem an den installativen Arbeiten von Elsi Giaouque wurde sichtbar, dass die avantgardistischen Entwicklungen nicht in Richtung einer sogenannten »Textilkunst«, sondern einfach in Richtung »Textil« gingen. Was jedoch weniger in Betracht gezogen wurde, war das aktionistische beziehungsweise kommunikative Potential des Textilen. Bis auf wenige Ausnahmen wurde aus experimentellem Umgang »Textil« im Sinne von Objekt, Skulptur oder Environment.

Textilkartei und Fadenmotiv als theoretische Hintergründe der Textilen Kunst von Edda Seidl-Reiter

Die Teilnahme an mehreren Biennalen von Lausanne ist sicher eine wichtige Inspirationsquelle für die Künstlerin gewesen. Ihren spezifisch eigenen kommunikativen Aspekt wie auch ihr aktionistisches Werk entwickelte sie aber vor allem in intensiver Auseinandersetzung mit dem Wortschatz des Textilen. Eine besondere Rolle spielte dabei ihre

Textilkartei, welche sie 1971 begann und die eine Sammlung von Ausdrücken beinhaltet, die alle in Zusammenhang mit textilem Tun stehen (Abb. 4–5). Diese nimmt circa zehn Jahre nach ihren ersten Erfolgen im klassischen Genre der Tapissierweberei ihren Anfang. Dazu die Künstlerin:

»Die Kartei, welche ich 1971/72 anlegte, basiert auf langer Merkarbeit. Im Laufe der Zeit begann ich das angesammelte Sprachgut auch in meine Arbeiten einzubeziehen. Da dies in unglaublich vielen Bereichen wurzelt und mit den genannten Wörtern nicht abgetan ist, dürfte mir bis ans Lebensende der ›Stoff‹ nicht ausgehen; Schwierigkeiten werden sich immer wieder bei der Verwirklichung in visuell textile Formen ergeben.

Diese Karthotek [sic!] sollte ursprünglich die Gründe, warum das textile Geschehen so im Argen lag, erfassen. Sie kann dies hauptsächlich nur im deutschen Sprachbereich. Beim Sammeln räumte ich den indirekten Bedeutungen den Vorrang ein, schloß aber die direkten Beschreibungen über textiles Material nicht aus. Bestimmte ein Eigenschaftswort maßgeblich den Inhalt eines Aussagekomplexes, wurde das Eigenschaftswort vor dem Textilausdruck gereiht: ›r o t e r Faden‹ usw. Das angesammelte Gedankengut möge zu einem Symposium für ›textiles‹ Gestalten, welches alle Disziplinen berücksichtigt, führen.«³⁷

Liest man in der von der Künstlerin erstellten Textilkartei, so wird deutlich, dass im allgemeinen Sprachgebrauch für die Darstellung sozialer und kommunikativer Prozesse sehr oft textile Ausdrücke verwendet werden. Es finden sich Ausdrücke wie *anbandeln* (ein österreichischer Ausdruck für die Anbahnung einer Liebesbeziehung), ›Anziehungskraft‹, ›faseln‹, ›fil conducteur‹ (Leitgedanke), ›Flickwerk‹, ›geistiges Band‹, ›Kontaktknüpfen‹, ›Netzwerk‹, ›Tuchföhlung‹ oder ›Verflochtenheit‹. Solche aus dem Textilen übernommene Begriffe dienen der Charakterisierung von Menschen wie auch der Verdeutlichung wissenschaftlicher Denkprozesse oder auch der Erleichterung ökonomischer Verhandlungen. Diese Textilkartei macht vielfache Zusammenhänge von Sprache und Handeln auf textiler Basis deutlich, indem sie aufzeigt, dass Sprache für den Ausdruck geistigen Geschehens Anleihen nimmt an haptischem Tun. Sie verweist auf bildhaftes Sprechen und macht auf der



Abb. 4–5 | Edda Seidl-Reiter, Gesammelte Textilkartei – »FÜR'S WEB-BUCH«, © Monika Keller.

Bildebene, im Kontext des Haptischen, geistige und menschliche Zusammenhänge viel offensichtlicher oder verstehbarer, einsichtiger. Das so hervorgerufene Bild lässt sich im realen Textilen leicht nachvollziehen. Metaphorik im Wort macht Geistiges im praktischen Tun deutlich. Im haptischen Nachvollziehen wird somit das Geistige noch viel klarer. Fadenverdrehungen, Fadenverbindungen oder Fadenverknüpfungen im Tun mitzuvollziehen, führt zum besseren Verständnis geistiger Vorgänge und Gedanken.

Weist die Künstlerin mit der Textilkartei auf die Basis des geistigen Geschehens im Praktischen hin, so agiert sie bei den Fangnetzen genau umgekehrt. Mit den haptischen Erfahrungen, die das Einweben ermöglicht, soll im Bewussten und Unbewussten das geistige Verbundensein in der Kommunikation herausgearbei-



Abb. 6 | Edda Seidl-Reiter, *AKTIVATOR*, 1983, © Edda Seidl-Reiter.

tet werden. Praktisches soll dabei Geistigem gleichlaufen, Kommunikation soll die gleichen Denkgrundlagen offenlegen. Das kommunikative Vermögen des Textilen wird erlebbar.

Parallel zur Entwicklung der Textilkartei kommt es bei der Künstlerin zur Entwicklung des Fadenmotivs (Abb. 6), das immer mehr in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Arbeitens gestellt wird. Es beginnt damit, dass sie bereits 1967 in *New World* (Ölmalerei) eine Leinwand durchtrennt und diese mithilfe eines Seiles zusammenspannt; damit wird zugleich erstmals das »verbindende Vermögen« des Textilen sichtbar. Bevor der Faden als Motiv in den Mittelpunkt tritt, finden sich ab 1968 in ihrem Œuvre Tapisserien, in denen nach und nach Kettfäden freigelegt sind. Ab 1971 fügt sie textilfremde Körper (eher noch flache Kunststoff- oder Metallscheiben) in ihre Arbeiten ein, ab 1972 kommen dreidimensionale Objekte dazu (beispielsweise Flachszöpfe), bis sie schließlich 1977 ein gewebtes Fadenmotiv innerhalb eines Fensterrahmens präsentiert. Der Faden als Motiv tritt fortan in unterschiedlichsten Facetten ihres Werkes auf, in grafischen Arbeiten ebenso wie konkret in ihren Fotostickereien (Abb. 7).³⁸ Die kommunikativen Bestrebungen und Anliegen der Künstlerin zeigen sich auch in ihren Buchstabenzeichnungen, welche sie in Form von Fäden



Abb. 7 | Edda Seidl-Reiter, *Polsterschlachtstickereien*, 1982, © Monika Keller.

interpretiert. Diese Buchstaben und Zahlengrafiken stehen nicht nur als Zeichnungen für sich, sondern zieren mittlerweile auch Trainingsshirts der Julbacher Fußballmannschaft.³⁹

Das Textile als Kommunikationsmedium

Die etymologische Wurzel von Text beziehungsweise Textil ist der lateinische Terminus *texere* und bedeutet übersetzt »weben«, »flechten«, »fügen« bzw. »kunstvoll zusammenfügen.«⁴⁰ Diesen Definitionen unterliegt der Sinn des Verbindens. Ge-

meinsam sind dem Textlichen und Textilien auch Prozesse des Ordners, Strukturierens und Systematisierens. Diese Eigenschaften des Ordners und Systematisierens können übertragen werden auf Prozesse der Semiotisierung. So verwendeten die Inkas mit ihren Quipus textile Knoten und Schnüre als semiotisches System, mit dem sie Mitteilungen verschlüsseln und entschlüsseln konnten. Was jedoch den kulturellen Status des Textilien als Kommunikationsmedium unterscheidet, ist laut Jörg Petruschat die soziale Hierarchie zwischen Text und Textil, die sich in unterschiedlicher Bewertung manifestiert: »Seit der Renaissance [...] [gehört, Anm. d. Verf.] das Auge nicht dem Handarbeiter, der zwischen den Dingen, sondern dem Kopfarbeiter, der über den Dingen steht«⁴³.

Sowohl Texte als auch Textilien wirken als Oberfläche. Der Unterschied beider besteht in der haptischen Wahrnehmung. So können Texte nur über Distanz vom Auge abgelesen, wohingegen die aus Verknüpfungsoperationen entstandenen und somit auch räumlich konstruierten Textilien auf die Mechanorezeptoren unter der Haut wirken und den Händen »begreifbare Wirklichkeit«⁴² zu geben vermögen. Zwischen Haptik und Begriff besteht daher nicht nur den Worten nach ein deutlicher Zusammenhang. Haptische Wahrnehmung setzt auf aktive, tastende Erkundung der Umwelt, die Begriffsbildung findet mit Hilfe von Mechanorezeptoren in der Haut statt, indem mechanische Kräfte in Nervenerregungen übertragen und Begriffe gebildet werden. Wird »[...] den Händen jedoch das Begreifen genommen [...], verlieren auch die Texte ihre begriffliche Präzision [...]«⁴³.

Auch die Literaturtheorie ist sich des handwerklich-haptischen Ursprungs poetischer Texte bewusst. Dies zeigt Erika Greber in ihren Untersuchungen zu poetologischen Textilmetaphern.⁴⁴ Für sie haben sich in den Metaebenen unterschiedlichster Sprachen viele Ausdrücke erhalten, die auf handwerkliche Tätigkeiten wie beispielsweise Weben oder Flechten rückführbar sind und die weit hinter antike rhetorische Traditionen in eine mythopoetische Zeit zurückgehen.⁴⁵ Texte unter dem Paradigma der Textur zu analysieren heißt, auch die Art der Herstellung des Textes,

seine Generierung mitzudenken.⁴⁶ Für Greber besteht ein innerer Zusammenhang von Textilmetaphorik, Textur und Text und dieses Textilparadigma spielt »bei jeglicher poetischen Textproduktion [...] eine gewisse, zumindest latente Rolle«⁴⁷. Damit verweist Greber indirekt auch auf haptische, handwerkliche Erfahrungen als Hintergrundfolie.

Dem Textilien scheint die Idee der Kommunikation inhärent zu sein, so stellt der Künstler Gilbert Bretterbauer fest, dass das Besondere des Mediums Textil darin liegt, dass »[...] die materialsprache schon der idee entspricht [...]«⁴⁸. Sowohl metaphorisch als auch in seiner materiellen Struktur zeigt sich diese Eigenschaft des Verbindenden. Texte wiederum sind das Medium des Kommunikativen *per se* und nicht auf gesprochene oder geschriebene Worte reduzierbar. Das Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft macht darauf aufmerksam, wenn es unter Text, »alle gesprochenen oder schriftlich fixierten, sprachlich strukturierten Gefüge, die in einer Sprechsituation oder einem tradierten soziokulturellen Zusammenhang eingebettet sind«⁴⁹ versteht und diese als »wesentliche Bestandteile im Mitteilungs-, Verstehens- und Handlungsprozess«⁵⁰ ansieht. Dazu gehören auch im weitesten Sinne alle »nichtsprachliche[n], akustische[n], gestische[n] und/oder visuelle[n] Zeichenelemente«⁵¹. Ferdinand Saussure unterscheidet zwischen *langage* als menschlicher Sprachfähigkeit und *langue* als einer sozialen Einrichtung, aufzufassen als ein kommunikatives System, welches aus einem System von Zeichen besteht, die Ideen ausdrücken können. Und dies ist nicht auf Schrift beschränkt, sondern kann auch symbolische Riten oder Gesten umfassen.⁵² Entsprechend ist das Textile ein kommunikatives System und wird schon in den antiken Mythen in Dienst genommen. Erzählerisch können in gewebten Bildern Botschaften überbracht werden, zum Beispiel Arachnes Kritik der sozialen Hierarchien antiker Götterwelt oder Philomelas Anklage ihres Schwagers.

Übertragen auf die bildende Kunst und speziell auf die *Fangnetze am Bodensee* lässt sich sagen, dass die Künstlerin mit der textilen Materialsprache im Sinne



Abb. 8 | Die Künstlerin mit ihrem Fangnetz vom Bodensee in Julbach/OÖ, 2018, © Monika Keller.

der Idee des Verbindenden arbeitet. Sie nutzt diese kommunikativen Eigenschaften dazu, ihre Anliegen einer *Art Commun* haptisch erfahrbar zu machen; wenn sie Passant*innen einlädt, mit ihr gemeinsam an einem Werk zu arbeiten, dann steht der Prozess des kommunikativen Miteinanders im Vordergrund und das Werk an sich wird bloßes Medium der eigentlichen Botschaft des Gemeinsamen (Abb. 8).

Anmerkungen

- 1 | Diese Aktionen führte die Künstlerin an unterschiedlichen Orten im Laufe ihrer künstlerischen Tätigkeit mehrmals durch.
- 2 | Betreiber eines Betriebes für Wechselbilderrahmen in Lindau am Bodensee. Sie gründeten 1973 die *Art-Stiftung-Plaas e.V.*
- 3 | Maier 1981, S. 2.
- 4 | Plaas 1975, o.S.
- 5 | Wick 1973/74, S. 106.
- 6 | Vgl. Röllig 2000, o.S.
- 7 | Harlan 1984, S. 143.
- 8 | Weibel 1999, S. 11.
- 9 | Vgl. ebenda, S. 12.
- 10 | Vgl. Hofbauer-Buchhart 2012, S. 7.
- 11 | Installiert im Zuge des *Dada-Vorfrühlings* im Jahr 1920 in Köln.
- 12 | Vgl. Hofbauer-Buchhart 2012, S. 63–66.
- 13 | Vgl. Ullrich 2005, S. 209–211.
- 14 | Joseph Beuys in einem Gespräch mit Helmut Rywelski, zit. nach: Meyer 1989, S. 16.
- 15 | Lewitzky 2005, S. 106.
- 16 | Ullrich 2005, S. 209.
- 17 | Hofbauer-Buchhart 2012, S. 137.
- 18 | Ebenda, S. 121.
- 19 | Vgl. Wick 1973, S. 140, wo der französische Künstler Jean-Jacques Lebel seine Happenings als ›Begegnung‹ definiert.
- 20 | Hofbauer-Buchhart 2012, S. 144.
- 21 | *Symposion Europäischer Bildhauer*, Römersteinbruch St. Margarethen (Initiator Karl Prantl).
- 22 | Vgl. Büttner 1997, S. 30–33.
- 23 | Bechtloff 1979.
- 24 | Edlinger 2009, S. 16.
- 25 | Vgl. ebenda, S. 16.
- 26 | Ebenda, S. 17.
- 27 | Ebenda, S. 21.
- 28 | Vgl. ebenda.

- 29 | Vgl. **Edlinger** 2009, S. 20.
 30 | **Schneckenburger** 1979, S. 20.
 31 | Vgl. ebenda, S. 23.
 32 | Ebenda.
 33 | Ebenda, S. 29.
 34 | **Billeter** 2000, S. 45.
 35 | Siehe Abb. 56 in: **Eberhard-Cotton/Junet** 2017, S. 70.
 36 | **Billeter** 2000, S. 51.
 37 | **Kat. Wien** o.J., S. 97.
 38 | Vgl. **Keller** 2017.
 39 | Vgl. ebenda.
 40 | Vgl. **Keller** 2012, S. 13–21.
 41 | **Petruschat** 1998, S. 5.
 42 | Ebenda.
 43 | Ebenda.
 44 | **Greber** 2002.
 45 | Vgl. ebenda, S. 17.
 46 | Vgl. ebenda, S. 19.
 47 | Ebenda, S. 21.
 48 | **Bretterbauer** 2006, S. 54. Der gesamte Text ist in Kleinbuchstaben verfasst.
 49 | **Hombberger** 2000, S. 567.
 50 | Ebenda.
 51 | Ebenda.
 52 | Vgl. **Saussure** 1967, S. 17–19.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | **Edda Seidl-Reiter**, *Fangnetze am Bodensee*, 1979, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 2 | **Edda Seidl-Reiter**, *WEICHE BOMBEN – TEXTILER REGENERATOR*, *Polsterschlacht*, 1979, Wien, *Modern Art Galerie*, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 3 | **Edda Seidl-Reiter**, *DIE 4 GRUNDELEMENTE*, 1972, *Tapiserie*, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 4–5 | **Edda Seidl-Reiter**, *Gesammelte Textilkartei – »FÜR'S WEB-BUCH«*, © **Monika Keller**.

- Abb. 6 | **Edda Seidl-Reiter**, *AKTIVATOR*, 1983, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 7 | **Edda Seidl-Reiter**, *Polsterschlachtstickereien*, 1982, © **Monika Keller**.
 Abb. 8 | *Die Künstlerin mit ihrem Fangnetz vom Bodensee in Julbach/OÖ*, 2018, © **Monika Keller**.

Literaturverzeichnis

- | **Billeter, Erika**: *Textilkunst und Avantgarde*, in: *Contemporary Textile Art. Collection of the Pierre Pauli Association*, hrsg. von **Erika Billeter**, Bern 2000, S. 38–51.
 | **Bretterbauer, Gilbert**: *bunte stoffstreifen*, in: *gilbert bretterbauer vernetzungen networkings*, hrsg. von **Eva Afhus**, Wien 2006.
 | **Büttner, Claudia**: *Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997.
 | **Cotton, Giselle Eberhard/Junet, Magali (Hrsg.)**: *From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennals 1962–1995*, Mailand 2017.
 | **Edlinger, Thomas**: *Anfänge und Aufbrüche*, in: *Wem gehört die Stadt. Wien – Kunst im öffentlichen Raum*, hrsg. von **Kunst im Öffentlichen Raum GmbH, KUNSTHALLE Wien, Bettina Leidl** und **Gerald Matt**, Wien 2009, S. 14–41.
 | **Greber, Erika**: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Wien 2002.
 | **Harlan, Volker**: *Neue Kunst eröffnet sich auf neuen Wahrnehmungsfeldern*, in: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, hrsg. von **Volker Harlan, Rainer Rappmann** und **Peter Schata**, 3. Aufl., Achberg 1984.
 | **Hofbauer-Buchhart, Anna Karina**: *Die Öffnung und die Erweiterung des Kunstbegriffes durch partizipative und interaktive Werke vor dem Hintergrund und der Analyse der physischen Beteiligung des Betrachters/der Betrachterin von der historischen Avantgarde bis zur zeitgenössischen Kunst*, (Dissertation: Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung – Kunstuniversität Linz), Linz 2012.
 | **Keller, Monika**: *TEXTIL. Zur Sprache des Textilen bei Christine und Irene Hohenbüchler*, Wilhering 2012.
 | **Keller, Monika**: *Edda Seidl-Reiter, Kunst im Zeichen des Fadens*, (Dissertation an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaften der KU Linz), Linz 2017.
 | *Kunstforum International, Band 34: Plastik als Handlungsform*, 4 (1979).

- | **Lewitzky, Uwe:** *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld 2005.
- | **Maier, Hans:** *Geleitworte*, in: 6. Internationales Plastik-Symposium Lindau am Bodensee 1981, hrsg. von **Edith Plaas** und **Arts Studio Stiftung e.V.**, Lindau 1981.
- | **Meyer, Frank:** *Sichtbare Skulptur – Unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys*, in: *Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*, hrsg. von **FIU Kassel**, Kassel 1989.
- | **Petruschat, Jörg:** *Vorwort*, in: *form + zweck*, 15: Text, Textil, Textur (1998), o.S.
- | **Plaas, Karl-Heinz im Gespräch mit Heinz Nedel**, in: 3. Internationales Plastik-Symposium Lindau am Bodensee 1975, hrsg. von **Arts Studio Stiftung e.V.**, Friedrichshafen 1975.
- | **Rollig, Stella:** *Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, <http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/de> [Stand: 20.05.2018].
- | **Homberger, Dietrich (Hrsg.):** *Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2000.
- | **Saussure, Ferdinand de:** *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 2. Aufl., Berlin 1967.
- | **Schneckenburger, Manfred:** *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum International*, Band 34: *Plastik als Handlungsform*, 4 (1979), S. 20–31.
- | **Seidl-Reiter, Edda:** s. v. *Textilkartei*, in: *Textilkunst aus Österreich 1900–1979*, **Kat. Wien**, hrsg. vom **Amt der Burgenländischen Landesregierung, Kulturabteilung** und **Österreichisches Museum für Angewandte Kunst**, Wien o.J.
- | **Ullrich, Wolfgang:** *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2005.
- | **Weibel, Peter:** *Kunst als offenes Handlungsfeld*, in: *Offene Handlungsfelder. Open practices*, 48. Biennale Venedig, hrsg. von **Peter Weibel**, Köln 1999, S. 9–21.
- | **Wick, Rainer:** *Zur Theorie des Happenings (1. Teil)*, in: *Kunstforum International*, 8/9 (1973/74), S. 106–144.

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog.

Schnitttechnik¹ und Taxidermie² – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres*

New York City im Januar des Jahres 1879. Die ausgelassene Lebendigkeit der letzten zwei Festwochen war an diesem Vormittag, mit der lang angekündigten Abreise von Mary Ellens Freundin Sarah, einer zart angespannten Stirn gewichen. In einer Stunde erwartete man Mary Ellen in der Hauptgeschäftsstelle des *Butterick Verlags* am Broadway 555.

Nachdem sich die Fahrspur der Pferdedroschke unter einer pudrigen Schneedecke verflüchtigt hatte, schritt Mary Ellen schließlich vom Fenster zu ihrem Sekretär und ließ sich dort ein wenig ermattet auf dem reich ausgepolsterten Stuhl nieder. Zwei stecknadelknopfkleine Augen blickten sie neckisch an. Sie nahm das in Sterling Silber gearbeitete Nadelkissen vom Stapel der Zeitschriften aus Übersee in ihre Hand. Die Maus war eins von Sarahs Geschenken. Der bläulich blinzelnde Nager mit eingelassenem Samtkissen im Rücken nahm heimelig zufrieden auf ihrer Handfläche Platz und füllte diese vollkommen aus.

Es war nun schon das achte Weihnachtsfest ohne die geliebte Mutter, das die Familie unter dem Dach des erfolgreichen Unternehmers Ebenezer Butterick³ gemeinsam verbracht hatte. Der Vater war seinerzeit froh gewesen, nicht auch seine einzige Tochter Mary Ellen gehen sehen zu müssen. Sie blieb in Erwartung weiteren Nachwuchses im stattlichen Herrenhaus wohnen, behandelte der Vater doch die journalistischen Ambitionen ihres Ehemannes britischen Akzents so wohlwollend und eigen wie – so wäre zumindest zu vermuten – die ihres im Kindesalter viel zu

früh verstorbenen Bruders. Über die Jahre stellte sich die wohligh transatlantische Nestwärme als überaus geschäftsförderlich dar, betrachtete der Großvater Ebenezer zufrieden seine beiden Enkelkinder, die um den Weihnachtsbaum versammelt saßen. »Kinder!«, der Großvater bedeutete ihnen zu sich zu kommen. Es war wieder Zeit eine familiäre Weihnachtstradition zu pflegen. »Eure Großmutter – Gott hab sie selig – hat für eure liebe Mama«, fing er an zu erzählen und schaute kurz zu Mary Ellen rüber, das Andenken an Ellen Augusta Pollard Butterick spürbar deutlich in den Augen. »Nun, eure Großmutter hat an einem verschneiten Wintertag ein Leibchen für Eure Mama geschneidert, als sie noch so klein war wie ihr beiden«, sagte er. »Und wie es im Übrigen euer Großvater für große Leute und Gentleman im Schneidereigeschäft von Mister Worcester den ganzen lieben Tag über getan hatte«, versäumte er nicht mit erhobenen Zeigefinger zu erwähnen. »Was denkt ihr, was euer Großvater an diesem Abend zu Hause auf dem Esstisch vorfand?«, fragte er seine Enkelkinder, die zu ihm aufblickten. »Blauen Gingham. Der gaaanze Tisch.« Er unterstrich den lang gezogenen Vokal mit seinen Händen, die in der Luft weit auseinander gingen, aber dann abrupt anhielten, erinnerte er sich in diesem Moment an den bescheidenen Esstisch in der kleinen Stube. »Der komplette Esstisch war gänzlich ausgebreitet mit genau diesem Stoff.« Der Großvater setzte sich die neue Babypuppe seiner Enkelin auf den Schoß und tätschelte die fein ausgesuchte Baumwollqualität des Kleidchens. »Oh, ich sage euch, eure Großmutter funkelte mich verärgert an«, schüttelte er mild den Kopf. »Was für ein unnötiger Nervenaufwand und welche Zeitverschwendung«, brauste ihre Stimme auf. »Warum gibt es keine Schnittmuster in der Größe meines Kindes vorgefertigt zum Zuschneiden und Nähen?«

Seinerzeit, wir schreiben das Jahr 1859⁴, waren Schnittmuster handelsüblich nur in einer Einheitsgröße im Umlauf, welche dann an die tatsächlichen Körpermaße des Trägers noch mühsam angepasst werden mussten.⁵ Und nicht jede Frau hatte eine professionelle Hand an ihrer Seite wie Ellen Augusta Butterick oder konnte sich aus ökonomischen oder geographischen Gründen an einen eingesessenen Schnei-

der wenden.⁶ »Du könntest eingewilligt haben, das Schicksal eines edel gesinnten Abenteurers in den neuen Bundesstaaten Kalifornien oder Minnesota zu teilen. [...] Als eine amerikanische Frau, in dieser Ära, könntest Du Dich in solch weit entfernt abgelegenen Gegenden wiederfinden. Und was geschieht dann mit der Hilflosen?«⁷ So ermahnte *Godey's Lady's Book*, eines der führenden Frauenmagazine neben *Leslie's Weekly* und *Peterson's Magazine*, junge Mädchen Schnittkenntnisse ernst zu nehmen und sie nicht als eine vulgäre Sache abzutun.⁸ »An diesem Abend, meine Kinder, hat die Großmutter euren Großvater auf eine wunderbare Idee gebracht: warum nicht Papierschnittmuster derselben Hose, desgleichen Hemdes in verschiedenen Kleidergrößen auszeichnen und verkaufen?« Der Großvater strahlte in die Gesichter seiner Enkel. »Und wo hat die Familie damals gewohnt?«, fragte er Mary Ellens Tochter, als er ihr die Babypuppe wieder zurückgab. »In Sterling...«, half der Großvater. »Ma-ssa-chu-setts«, zerbrach sie sich die junge Zunge und lief unter freundlichem Gelächter der Erwachsenen zu ihrer Mutter, wo sie im ausladenden Rockschoß der Samtrobe ihr Gesicht vergrub. Gradierte Schnittmuster waren eine innovative Idee für eine immerzu vorwärtstreibende und expandierende Nation, nickte Mary Ellen zustimmend, die Hand auf dem Lockenkopf ihrer Tochter ruhend. »Yee-haw«, bahnte sich ihr Sohn seinen Weg in die Aufmerksamkeit der Abendgesellschaft auf dem neuen Schaukelpferd mit wollenem Schweif.

Tatsächlich war es eine lange Strecke vom beschaulichen Sterling in Massachusetts, wo ab 1863 – nach ersten Fehlexperimenten mit hartem Karton – das Seidenpapier die ganze Familie mit fachgerechtem Zurichten erfolgreich auf Trab hielt. Die Papierschnittmuster – zunächst ausschließlich für Herren und Knaben – mussten ordentlich gefaltet und für den Postweg eingetütet werden. Über einen kurzen Zwischenhalt in Fitchburg, der nächstgrößeren Stadt, gelangte die Familie schließlich zur Manufaktur in Brooklyn, welche ab 1866 nun auch Papierschnitte für Frauen- und Mädchenkleider produzierte. Am geschäftigen Broadway wurde die Hauptgeschäftsstelle eröffnet und ein Jahr später, 1867, der eigene Verlag *Butterick* ins Leben gerufen. Vierteljährlich erschien ein Katalog mit Schnittmustern, welche über

den Versandhandel bestellt werden konnten. Monatlich wurde das Magazin *Ladies Quarterly of Broadway Fashions* herausgegeben und kurze Zeit später vom weltstädtischeren *Metropolitan* abgelöst.⁹

Butterick hatte sich das kommerzielle Vertriebsnetz der Grande Dame Ellen Louise Demorest, geborene Curtis, abgeschaut, welche bereits seit einigen Jahren ihre Schnittmuster über das eigens gegründete *Demorest's Monthly Magazine* verkaufte. Einziger Haken: Die Einheitsgrößen ihrer Schnittmuster mussten erst mit einem von Ellen Louise Demorest ebenfalls selbst entwickelten mathematischen Schnittsystem – so einfach es auch schien – zeit- und arbeitsaufwändig den eigenen Körpermaßen angepasst werden.¹⁰ Die Konkurrenz schläft jedoch nie. 1871 – im gleichen Jahr, in welchem Ellen Augusta Pollard Butterick verstarb – trat ein neuer Konkurrent auf die New Yorker Bühne der sich formierenden Papierschnittmusterindustrie. Äußerst findig verstand es der immigrierte Schotte James McCall mit seinen *Bazar Glove-Fitting Patterns* – er führte ebenfalls wie Ebenezer Butterick gradierte Schnitte im Sortiment – Kapital aus der Namensähnlichkeit zum aufstrebenden Frauenmodemagazin *Harper's Bazaar* zu schlagen. Im Übrigen lehnten sich hier die Harpers Brüder in New York an das erfolgreiche Berliner Original *Der Bazar* namentlich überaus deutlich an – heute findet sich allerdings im Gegensatz zum deutschen Vorreiter der *Harper's Bazaar* noch immer in der Zeitschriftenauslage.¹¹

Ebenezer Butterick hatte von Anfang an verstanden, dass es notwendig war, den Kundinnen seine Produkte schmackhaft zu machen.¹² Diese wurden, dank des technologischen Fortschritts, mit immer günstigeren Nähmaschinen¹³ ausgerüstet, und so fiel Buttericks trickreich offensive Umwerbung, nämlich vorrangig über die neuesten Modetrends zu informieren, auf fruchtbaren Nährboden. Es handelte sich natürlich nur um einen gut verpackten Vorwand, Buttericks Schnittmuster abzusetzen. Und dies sollte weit über die Stadtgrenzen von New York City hinaus geschehen: Das *Metropolitan* sollte auf dem heiß umkämpften Markt der Frauenzeitschriften zum Leitmedium evolvieren und so wurde das publizistische Schlachtschiff der

Buttericks 1873 erneut umgetauft auf den Namen *The Delineator. A monthly Magazine. Illustrating European and American Fashions*.¹⁴ Mary Ellen zeichnete sich mitverantwortlich bei der Herausgeberschaft des *Delineators* und unterstützte so ihren Vater tatkräftig.¹⁵ Sie war der festen Überzeugung, dass die von ihr mit Bedacht erwählten Entwürfe zu verschiedenen Handarbeitsstücken im hinteren Teil des Periodikums, unter der Rubrik *Table-Work*, ebenfalls zu dessen Erfolg beitragen. Die Bastelanleitungen, insbesondere zu festlichen Gelegenheiten in der Weihnachtszeit oder zu Ostern, boten den Leserinnen eine willkommene Abwechslung oder, ökonomisch gesprochen, einen nicht unwesentlichen Mehrwert, wie Mary Ellen regelmäßig den Leserbriefen entnahm.

Es zwickte Mary Ellen unerwartet spitz in der Taille, aber die Maus saß noch seenruhig auf ihrer Hand. Im 14. Jahrhundert kündete ein Biss eines solch lebensgroß kleinen Wesens noch vom schwarzen Tod.¹⁶ Und so ist es wenig verwunderlich, dass Mary Ellen einen unausgesprochenen Stich deutlich vernahm, als Sarah ihr das edelgewichtige Geschenk bei ihrer Ankunft in New York übergeben hatte. »Ich weiß doch, welch feines Spielzeug die Dame begehrt«¹⁷, sagte Sarah vertrauensvoll, im Wissen um Mary Ellens Sammelleidenschaft für exquisite Handarbeitswerkzeuge. Nun, ein edler Schwan oder ein exotischer Elefant hätten Mary Ellens Nähetai gut gestanden und wären bei nächster Gelegenheit sicherlich in der Handarbeitsrunde ihrer Freundinnen gerne gesehen.¹⁸ Dieser Krankheitsüberträger hingegen gehörte wohl eher in Quarantäne, dachte Mary Ellen bei sich.

Sarahs eigenwillige Wahl beschäftigte Mary Ellen noch im Nähzimmer, wo sie den silbrig grauen Nager auf ihren Sekretär abstellte und einen weiteren Moment lang taxierte. Sarah, die ihr ins Zimmer gefolgt war, hatte unvermutet in den gegenüberliegenden, wandhoch eingezogenen Papierbergen im Dunkel des Holzes ein ihr verwandtes Antlitz zwischen säuberlich gestapelten *Leslie's*,¹⁹ *Demorest's* und Heinrich Klemms *Neueste und vollständige Schule der Damenschneiderei*²⁰ erblickt: »Welch sonderartig geordnete Bibliothek du in deinem Haushalt führst, Mary Ellen«,

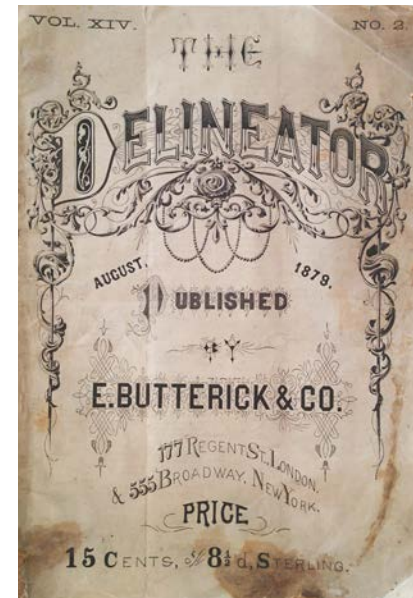


Abb. 1 (links) | Zeitschriftencover des *Delineator*, Ausgabe August 1879.

Abb. 2 (unten) | Beispiel eines Nadelkissens im viktorianischen Stil. Der abgebildete Elefant ist aus Metall gefertigt, um 1900.



ließ Sarah ihren Unmut über ihren Bruder vernehmen, der es offensichtlich nicht verstand, respektvoll mit einem Familienerbstück umzugehen. Sie stellte die sorglich in braunem Leder eingebundene *Taxidermy* von Sarah Bowdich Lee wieder zurück ins Regal.

Sarah war nach ihrer Großmutter benannt, Sarah Bowdich Lee, der Autorin ebendieses ersten britischen Handbuchs über die Kunstfertigkeit Tiere zu präparieren, deren Haut abzubalgen, das Fell zu präservieren und wissenschaftlich korrekt in Position zu bringen.²¹ Die Publikation *Taxidermy: or, The art of collecting, preparing, and mounting objects of natural history. For the use of museums and travellers*, erstmalig 1820 veröffentlicht, erlebte bereits im Jahre 1843 ihre sechste Auflage und spiegelt die vielfältigen Betätigungsfelder dieser bemerkenswerten Frau wieder.

Sarah Bowdich Lee war nicht nur eine britische Publizistin und Illustratorin, sondern auch Zoologin, Botanikerin, Sammlerin, Reisende und Naturhistorikerin, wie Mary Ellen sowohl von ihrem eigenen Ehemann britischen Akzents als auch von ihrer Schwägerin Sarah in zahllosen Erzählungen vorgetragen worden war.²² So hatte die Großmutter der beiden mit dem ersten Ehemann, Thomas Edward Bowdich – ein Zoologe, Autor und Abenteurer – gleich mehrere Afrikareisen unternommen, ein noch ungewöhnliches wie gefährliches Unterfangen für eine Frau zu Beginn des 19. Jahrhunderts. 1819 ging das junge Paar nach Paris, wo der bei Naturforschern sehr geachtete Baron George Cuvier, der Begründer der Paläontologie und vergleichenden Anatomie in der zoologischen Forschung, ihr freundschaftlich zugewandter Mentor wurde. Nur zwei Jahre später allerdings, verstarb Sarah Bowdichs erster Ehemann bei einer Expedition in Afrika. Er ertrank. Sarah Bowdich war nun Witwe mit drei Kindern und suchte ihr Auskommen als Autorin zu bestreiten. Der Baron Cuvier, der sie wie eine Tochter behandelte, stand ihr in dieser schwierigen Zeit wohlwollend zur Seite. Nach seinem Tod im Jahre 1833 verfasste Sarah Bowdich Lee die bis heute lesenswerten *Memoires of Baron Cuvier*.²³ Für ihre Verdienste in der Naturkunde erhielt sie eine staatliche Rente, die *Civil List Pension*. Bis zu ihrem eigenen Tod im Jahr 1856 veröffentlichte diese außergewöhnliche Frau insgesamt über zwanzig Bücher. »Ein delikat anderer Stammbaum in der Naturwissenschaft als der Hintergrund ihrer eigenen Familie im Schneiderhandwerk und dem darwinistisch anmutenden Überlebenskampf auf dem Zeitschriftenmarkt«, machte sich Mary Ellen abermals bewusst.

»In heutigen Zeiten, im Zuge der fortschreitenden Professionalisierung der Wissenschaften, ist es als Frau viel schwerer denn je publiziert zu werden«²⁴, bemerkte Sarah am nächsten Tag mit gesenktem Kopf, als sie gemeinsam im weitläufigen Central Park flanierten. »Einem Vorbild nachzueifern, ist wohl niemals leicht«, dachte Mary Ellen, während Sarahs Augen weiter starr auf den opulenten Stickereien von Mary Ellens Manteau hafteten. Mary Ellen unterließ es, dies zu bemerken und hielt ihrerseits den Blick gerade nach vorne gerichtet. Es hatte angefangen zu schneien und die flauschigen Schneeflocken verfangen sich in den gemächlich fortschrei-

tenden, durch Krinolinen weit aufgespannten Stoffauslagen, so als beabsichtigte das kristallin schimmernde Weiß die erlesenen Stickmuster noch prächtiger auszuzeichnen. Damit war also der Plan der beiden Gefährtinnen, dem Zoo einen Besuch abzustatten, durch höhere Gewalt vereitelt worden.

Die New Yorker nannten im Übrigen ihren 1864 eröffneten öffentlichen Tierpark inmitten des Central Parks nach dem Pariser Vorbild vergangener Tage *Menagerie*²⁵ – so zeigte sich Frankreich offensichtlich nicht nur in der Modewelt tonangebend. Im Hauptgebäude der New Yorker Menagerie war früher das *Paläozoische Museum* untergebracht, dessen Bestand in den gegenüberliegenden Prachtbau des Naturkundemuseums in die 79. Straße, Ecke Central Park West, umgesiedelt und nun dort einem bildungshungrigen Bürgertum zur Schau geboten wurde.²⁶ Das Naturkundemuseum beherbergte neben den riesigen Dinosaurierskeletten, die sich nicht wie gegenwärtige Tierknochen schneeweiß präparieren ließen, eine stetig wachsende Sammlung an Dermoplastiken in systematischer Aufstellung. »Der Apotheker Jean-Baptiste Bécœur entwickelte in den 1770er-Jahren eine arsenhaltige Seife, mit welcher er eine große Anzahl an europäischen Vögel konservierte und sich so als erster die Bezeichnung *Taxidermist* verdiente«, dozierte Sarah, als sie an den verschiedenen Glasvitriolen im Innern des Museums vorbei schritten. »Es wird gerne erzählt, Bécœur hätte die Rezeptur für sein Konservierungsmittel niemanden preisgeben wollen und dieses wohlgehütete Geheimnis mit ins Grab genommen«, fuhr die Enkelin der taxidermiekundigen Sarah Lee Bowdich wieder aufgemuntert fort. »Aber das ist Unsinn«, führte Sarah weiter aus. »Bécœur hatte die Informationen und Mixturen in seinem Artikel *Mémoire instructif sur la manière d'arranger les Animaux* im *Journal Encyclopédique* veröffentlicht.²⁷ Sonst hätte sein Landsmann Louis Dufresne wohl kaum die Rezeptur weiterzuentwickeln vermocht, um seinerseits nicht nur possierlich kleine Vögel, sondern ebenfalls stattliche Dickhäuter wie Elefanten oder andere Großsäuger am Pariser *Muséum National d'Histoire Naturelle* fachgerecht zu präparieren.« Sarah verwies auf die Abhandlung zur Taxidermie von Sarah Bowdich Lee, ihrer Großmutter also, in welcher ebendiese Mischung des befreundeten Zoologen und Taxidermisten Dufresnes zu finden ist.²⁸

»Schau nur«, entglitt es Sarah zu laut. »Diese bedauernswerten Exemplare hier sehen wie ausgestopfte Kissen aus!« Sie blieben stehen. »Da haben diese Tiere in der heißen Savanne oder hier«, sie deutete auf einen *Leopardus pardalis* im nächsten Schaukasten, »im tiefsten Dschungel Mittelamerikas ihre heilige Körperhülle uns rationalen entzauberten Kulturmenschen überlassen müssen und wie wenig wird diese Opfergabe geachtet?« Sarah echauffierte sich weiter, wie ein Kind nur in dieser frevelhaften Stümpferhaftigkeit einen gottesfürchtig-eleganten Ozelot kennenlernen sollte? Und tatsächlich waren die sonst definiert schlanken Extremitäten dieser mittelgroßen Raubkatze unnatürlich ausgebeult und entstellt. Eine Schar an Vögeln mit weit ausgebreiteten Schwingen zog dicht an ihnen vorbei als Mary Ellen und Sarah aufblickten und weiter gehen wollten. Über diese modische Unsitte, die nach Meinung von Sarah von ihren viktorianischen Landsfrauen hierher über den großen Teich herüber geschwappt sei, halbe, ganze oder gleich mehrere Tierkörper auf einen Hut zu drapieren, darüber konnte Sarah nur den Kopf schütteln. Diese modische Kapriole war ihr zuwider.

In England waren im 19. Jahrhundert Taxidermisten wie Pilze aus dem Boden geschossen und trieben selbst fernab der Metropole Londons so ihre kuriosen Blüten. Nur verständlich, dass erfolgreiche Waidmänner dem wissenschaftlichen Fortschritt frönten, indem sie sich ihre stattlichen Jagdtrophäen fachgerecht zurichten ließen. Wer kennt nicht die nunmehr stumm röhrenden Hirschgeweihe hoch über dem Kaminsims im warmen Heim oder der heimeligen Wirtsstube. Aber auch trauernde Frauchen und Herrchen konnten – oder vielmehr wollten – sich nicht mehr von ihren Lieblingen trennen: Nach ihrem Ableben fristen diese verhätschelten Kreaturen erstarrt in bisweilen drollig putzigen Posen ein gespenstisches Nachleben und so fand also diese vormals dem Adelsstand und der Wissenschaft vorbehaltene Kulturtechnik der Taxidermie nun ebenfalls in der bürgerlich-häuslichen Sphäre Platz.

»Ihr Amerikaner habt erst begonnen euch die Weite der Natur auf diesem riesigen Kontinent untertan zu machen und zu zähmen«, konstatierte Sarah als sie gemein-



Abb. 3 | Zwei Exponate des Ozelots (*Leopardus pardalis*) im Museum für Naturkunde Berlin. Links: 1818, ein ausgestopftes Exemplar (Präparator unbekannt). Rechts: 1934, Dermoplastik des Taxidermisten Gerhard Schröder. Eine Dermoplastik (gr. derma Haut) ist die naturgetreue Nachbildung von Tieren unter Benutzung eines Modells (Grundkörper aus Gips oder Ton) auf welches die gegerbte Originalhaut geklebt und vernäht wird.

sam wieder aus dem Naturkundemuseum heraustraten und sich durch den Central Park auf den Heimweg begaben. »In England sind die Menschen angesichts der fortgeschrittenen Umweltverschmutzung und Naturzerstörung – in Folge exzessiver Industrialisierung und Urbanisierung – regelrecht gezwungen, sich die Natur und die Tiere in Museen und Literatur neu zu erfinden.«²⁹ Wie wahr, erinnerte sich Mary Ellen an das kurios kleine Museum in Bramber, West Sussex, welches sie gemeinsam vor zwei Jahren bei ihrer Europareise aufgesucht hatten. Der Taxidermist

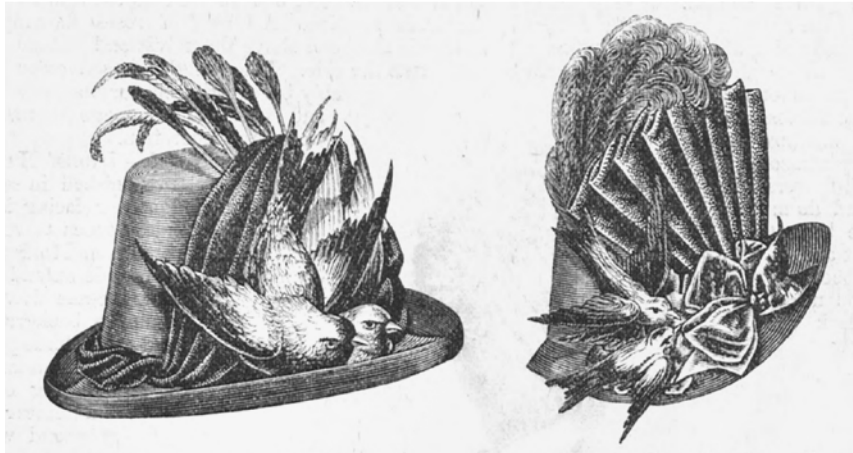


Abb. 4 | Originalzeichnungen von zwei Hutmodellen bestückt mit jeweils zwei Vögeln auf Samt im *Delineator*, XXVII, 3 (1886). In der Beschreibung zur Figur Nr. 5 heißt es: »A thick twist of dark-green velvet is around the foot of the crown, [...] forming a background for two gray-and-white birds poised as if ready for flight.«

Walter Potter präparierte dort keine exotisch-fernländischen Kuriositäten der Natur, vielmehr stopfte er reihenweise, ja man könnte fast schon kühn behaupten, in serieller Manier, ländliche Kleintiere aus, um sie in seine humorvollen Dioramen einer Hasenschule oder felinen Hochzeits- und Teegesellschaft zu stellen. Inspiration waren altenglische Singreime, bebildert durch anthropomorphisierte Katzen und anderes Getier, wie es noch heutzutage die Kinderbücher überbevölkert. So sind Walter Potters taxidermische Tierkörper nicht nur – mal mehr, mal minder – kunstfertig in menschliche Positionen und Haltungen gebracht, zuweilen eingezwängt. Walter Potter hatte seine niedlichen Katzenbabies ebenfalls wie kleine Spielzeugpuppen in prächtige Miniaturroben eingekleidet oder ihnen leuchtend bunte Satinschleifen um den Hals gebunden.³⁰



Abb. 5 | Ausschnitt aus dem Diorama der Katzenteegesellschaft des englischen Taxidermistens Walter Potter (1835–1918).

Unwillkürlich zupfte Mary Ellen in diesem Moment an der satten Schleife der Maus, die Sarah ihr in festlicher Stimmung um den Hals geknotet hatte und lächelte in sich hinein, wie nah manchmal todernste Wissenschaft und textile Frivolität beieinander standen. Es zwickte Mary Ellen erneut. Das Fischbein war viel zu fest geschnürt und sie erhob sich vom Sekretär, um ein paar Schritte im Nähzimmer zu gehen. Vor dem großen Spiegel stehen geblieben, strich sich Mary Ellen mit einer Hand über ihre ideal geformte Taille. Das Korsett, eine Meisterleistung des Schneiderhandwerks. Deutlich sah sie im Spiegelbild der beiden sich eigentlich antagonistisch gegenüberstehenden Kulturpraktiken der Taxidermie und Schnitttechnik gewisse Ähnlichkeiten. Beide brauchten Jahrhunderte, um sich zu entwickeln. Das kultische Einbalsamieren von Tierkörpern ist nur eine sehr weit entfernte Verwandte der Taxidermie, wenn überhaupt.³¹ Ihre zweite, textile Haut vermochten die alten Ägypter hingegen nur drapageartig um den eigenen fleischlichen Körper wickeln und mit Fibern oder Schnüren festmachen. Erst im Mittelalter begann textiles Gewebe

den lebendigen Menschenkörper nachzuzeichnen. Hier finden wir körpernahe, also erstmals zugeschnittene Bekleidung, deren Schnittmuster vom Zunftmeister mit Argusaugen bewacht und als streng gehütetes Geheimnis in Schatullen aufbewahrt wurden. Mit der allgemein aufkommenden Publikationstätigkeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden immer ausgefeiltere Schnittsysteme von und für Schneider publiziert bis fertige Schnittmuster mit der sich seit den 1860er-Jahren formierenden Papierschnittmusterindustrie,³² und ihrem bevorzugten Vertriebskanal der Frauenmodezeitschriften, zum Allgemeinwissen avancierten.

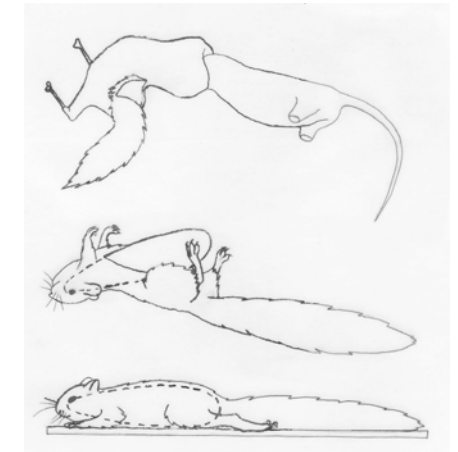
Wesentlich unterscheiden sich beide Kulturtechniken hingegen in ihrer Umgangsweise mit dem Körper. Gut sitzende, körpernah geschnittene Kleidung von höchster Passgenauigkeit wird nur durch zahlreiche Einschnitte in Form von Abnähern oder in der Vielzahl einzelner Schnittteile erreicht, die wieder miteinander vernäht werden müssen. Diese Entwicklungslinie begann mit einem präzisen Schnitt durch die menschliche Körpermitte³³ und kulminierte modegeschichtlich im Korsett, welches den lebendigen Frauenkörper in eine kultivierte Idealform bringt, die Natur modellierend bezwingt und so die Menschheit in einer künstlich geformten Körper-silhouette obsiegen lässt.³⁴ In der Taxidermie hingegen verkörpert eine individuelle Haut eines einzelnen Exemplars das Idealbild einer ganzen Spezies als Stellvertreter, zumindest im Falle einer repräsentativen Dermoplastik in Schausammlungen von Naturkundemuseen. Diese originale Körperhülle darf infolgedessen so wenig Schaden wie möglich nehmen. Es wird nur ein gezielter Schnitt gesetzt, um das verderbliche Innenleben herauszupräparieren:

»Figur 1: Vogel mit Einschnitt zur Häutung und Entfernen des Innenkörpers. Figur 2: Der Innenkörper ist entfernt; die Haut ist wie ein Handschuh nach innen umgestülpt; Beine und Flügel sind abgeschnitten; der Kopf ist bis vorne abgekalbt, vom Fleisch gereinigt, und das Hinterhauptbeinloch vergrößert, um das Gehirn herauszunehmen [...]. Figur 3: Der Vogel mit allen eingeführten Drähten. Figur 4: Der Vogel fixiert und bandagiert.«³⁵



Abb. 6 (links) | Originalradierung aus Sarah Lee Bowdichs Handbuch zur Taxidermie von 1820.

Abb. 7 (unten) | Arbeitsschritte der Häutung, des Umstülpens und Ausstopfens eines Tierbalgs.



Mary Ellen war zum Bücherregal gegangen und schaute sich eine Abbildung in Sarah Bowdich Lees Abhandlung zur Taxidermie an. Stecknadeln fanden auch hier Gebrauch. Der sprachlich gefasste Vergleich zum Textilen, die Tierhaut wie einen Handschuh umzustülpen, sprich ›auf links zu drehen‹, weckte ihr Interesse und so blätterte sie zum Anfang des Handbuches, wo sie, Dank Sarahs Ausführungen, auf einer Buchseite einem ihr nun wohlbekannten Namen begegnete: »Bécoeur [...] öffnete seine Vögel in gewohnter Manier, dies will heißen, durch den Aufschnitt in der Mitte des Bauches entnahm er den Innenkörper ohne die Extremitäten abzutrennen, dann erst entfernte er das Fleisch mit Hilfe eines Skalpells, wobei er Vorichtsmaßnahmen zur Erhaltung aller Sehnenbänder traf. [...] Er ersetzte das Innere durch Flachs oder Baumwolle, nähte den Vogel zu, stellte diesen auf einen Fuß

oder eine Holzstütze und gab ihm eine geeignete Haltung, von welcher er immer sicher war, diese entspräche einer natürlichen Haltung des Vogels. Mit Vierbeinern verfuhr er auf gleiche Weise.«³⁶ Wenige Seiten weiter gelangte Mary Ellen zu einer Textstelle, welche ihr dann doch zu weit ins Methodische vordrang und ihr Feingefühl empfindlich traf: »Bevor wir beginnen, ein Tier zu häuten, müssen wir seinen Mund mit Flachs füllen; wenn es irgendeine Wunde gibt, aus welcher Blut entweichen könnte, muss auch in diese Baumwolle oder Werg eingeführt werden.«³⁷ Sie legte die Abhandlung auf dem Sekretär ab. Ein flaves Gefühl hatte sich in ihrer ohnehin beengten Magengrube bemerkbar gemacht und sie setzte sich wieder. Was für eine blutige Angelegenheit, dachte Mary Ellen und streichelte sanft über den schneeweißen Samtrücken der kleinen Maus.

Als junges Mädchen musste auch sie darauf achten, das weiße Leinen ihres Stickmustertuches nicht mit Blutflecken zu beschmutzen, wenn die spitze Nadel versehentlich eine Fingerkuppe traf. Geschicklichkeit war der Lohn fleißiger Hände nur, pflegte ihre Mutter sie dann immer zu ermahnen. Sie erinnerte sich in diesem Augenblick an die anstehende Redaktionssitzung des *Delineator*. Ihr oblag die Aufgabe, Leserinnen jeden Monat mit immer neuen Stickmotiven oder Bastelanleitungen überzeugend zu überraschen. Ihre Finger strichen über das offen aufgeschlagenen Buch und ihr fiel eine weitere Zeile ins Auge: »Kommen wir zu den Mitteln der Präparation und Konservierung, welche spezifisch sind für bestimmte Tierarten, denn es ist angebracht anzumerken, dass die Ratte, der Hirsch und der Elefant unterschiedliche Methoden zu ihrer Herstellung benötigen.«³⁸ Mary Ellen überlegte, ob je eine freundliche Stubenmaus – jedenfalls mit Sicherheit keine Ratte – bereits als Stickmotiv eine Tischdecke, ein Kopfkissen oder sogar einen Vorhang schmückend zierte? Vögel waren ein sehr beliebtes Motiv, besonders exotische Exemplare wie Pfauen wirkten sehr dekorativ. Hirsche brachten Glück ins traute Heim.

Mary Ellen hatte sich längst mit der Maus als Nadelkissen versöhnt. Sarah hatte ihr zur Teestunde ausführlich dargelegt, dass weiße Mäuse Seelentiere seien und

nichts mit ihren schmutzig braunen oder grauen Verwandten gemein haben: Im Volksglauben erschienen die Seelen ungeborener Kinder gar in weißen Mäusen.³⁹ Und tatsächlich hatte Mary Ellen den grell weißen Samt im Rücken des Nadelkissens zunächst nicht bemerkt. Bevorzugt wird üblicherweise blauer Velvet, um den Glanz des Silbers besonders gut zur Geltung zu bringen.⁴⁰ »Selbstgenähte Nadelkissen eigneten sich für die Sektion der Handarbeiten im *Delineator* hervorragend«, konzentrierte Mary Ellen ihre Gedanken. In der letzten Ausgabe erschien ein Weihnachtsstern aus verschiedenen Verschnittstücken, die sich naturgemäß bei der Näharbeit anhäufen. Für die Märzangabe war sie jedoch auf der Suche nach einem originellen Kreuzstichmuster.

Erst am vorherigen Tag hatte Mary Ellens Tochter herzlich gequengelt und war nicht dazu zu bringen gewesen, ihr Stickmustertuch zu beenden. Sie hatte einen stattlichen Braunbären erwählt und war nicht über die Silhouette hinausgekommen, wohlgerne, in nicht sonderlich sauber angelegten Kreuzstichen. »Sogar die Hinterbeine fehlten«, seufzte Mary Ellen über den Verfall jugendlicher Disziplin. »Haben nicht Elefanten Angst vor Mäusen?«⁴¹, kam ihr die Frage in den Sinn. »Eine Silhouette mit Rüssel...« führte Mary Ellens Hand den Stift auf dem Papier. »Am Bauch längst ein Schnitt zum Umstülpen – wie einen Handschuh...« kombinierte Mary Ellen in Gedanken an Sarah Bowdich Lees Beschreibungen in der *Taxidermie*. »Die einzig notwendige Außennaht wäre nun wunderbar versteckt zwischen den Beinen, welche innenseitig nur gedoppelt werden mussten oder... am leichtesten wäre hier direkt den Stoffbruch anzusetzen«, korrigierte sie in der Schnittzeichnung. »Eine Naht weniger. Fertig das Schnittmuster für einen ausgestopften Elefanten aus Stoff.«

»Viel zu feine Glieder hat die Maus«, überlegte Mary Ellen weiter auf dem Papier. »Bezeichnend ist die spitze Schnauze und der runde Körper, wenn die Fressdiebe unerwartet erschreckt in der Speisekammer wild herumwuseln. Ein vorne spitz zulaufendes Oval, nochmals gedoppelt und in zwei Hälften geteilt, so entsteht der



Abb. 8 | Zeichnung eines Mustertuchs aus England von 1598 nach Nina Gockerell, *Stickmustertücher*, 1980, S. 18, Abb. 3.

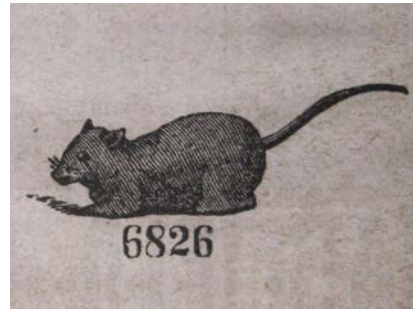


Abb. 9 | Originalzeichnung der Maus aus dem Frauenmagazin *The Delineator*, 1891.

natürliche Gesamtkörper. Das erste Oval muss verkleinert werden«, rechnet Mary Ellen die Mehrweite ein. »Das Streckenmaß der geraden Schnittkante muss der Rundung des Ovals entsprechen und sogar ein wenig länger sein, um eine kugelig-rund bauschige Erscheinung zu formen. Die Ohren werden wie beim Elefanten angenäht. Die Augen mit Glasperlen aufgesetzt, die Nase mit einem Kreuz eingestickt, eine Kordel bildet den Schwanz. Wie beim Nadelkissen schön viel Werg hineingeben – *et voilà!* – ein echt ausgestopftes Tier.

Den Elefanten, diesen könnte man hart ausstopfen, dass er stabil auf allen Vieren steht und Puppen auf ihm Reiten können. Auf einem Koloss von einem Kilogramm Werg könnte ebenfalls ein Kind Platz nehmen. Ein Accessoire wie eine Schabracke wäre ebenfalls leicht zu nähen. Ein exquisiter Fußhocker⁴²...« Es klopfte an der Tür, die Kutsche sei bereit. Mary Ellen packte voller Eifer die Schnittzeichnungen zusammen und erreichte mit der neuen Spielzeugart der Stofftiere wenig später die Hauptgeschäftsstelle des *Delineator* am Broadway 555.

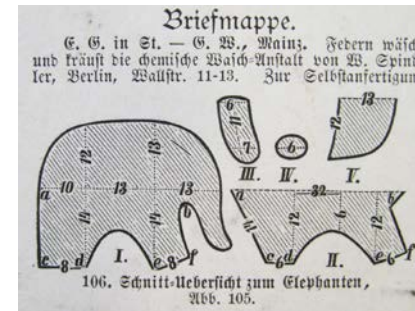


Abb. 10 | Originalschnittmuster des Elefanten aus der Dezemberausgabe von 1879 im deutschen Frauenmodemagazin *Die Modenwelt*. *Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*, hrsg. von Franz Joseph Freiherr von Lipperheide.



Abb. 11 | Replik des Elefäntle von Margarete Steiff.

Epilog

Giengen an der Bretz im Dezember des Jahres 1879. Margarete Steiff kommt die Modezeitschrift *Die Modenwelt* mit dem Schnittmuster eines Elefanten in die Hände. Bereits seit drei Jahren führt die an einen Rollstuhl gebundene Margarete Steiff ein erfolgreiches Konfektionsgeschäft für Filzbekleidung.⁴³ Sie hält sich nicht ganz genau an die Nähanleitung der Zeitschrift und näht stattdessen einen kleinen *Elefäntle* von 13 cm aus Filz, den sie mit Wolle weich ausstopft (Abb. 11). In die Schabracke auf dem Rücken des Elefanten sticht sie die Initialen AS in Großbuchstaben mit Stecknadeln ein – das Nadelkissen ist ein Weihnachtsgeschenk für ihre Schwägerin, Anna Steiff, und begründet das bis heute weltweit agierende Spielzeugunternehmen.⁴⁴

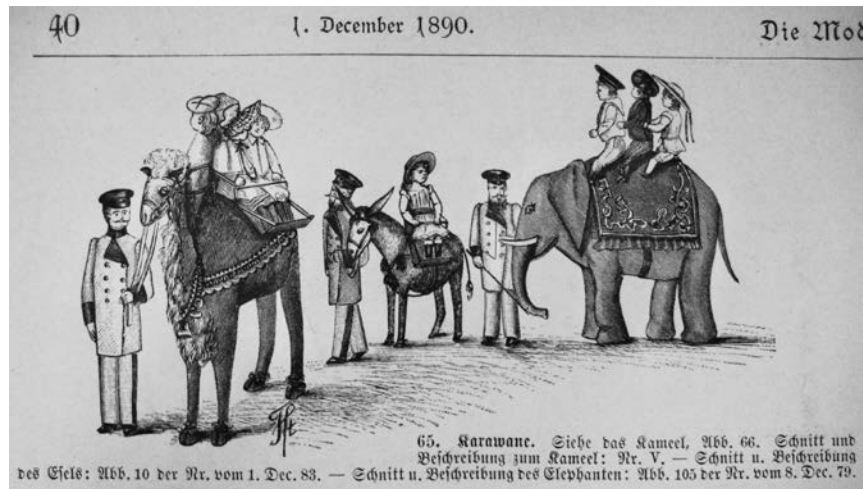


Abb. 12 | Ausschnitt aus der Modenwelt in der Dezemberausgabe von 1890. Zu sehen ist eine Karawane aus Kamel, Esel und Elefant, auf welchen Spielzeugpuppen reiten.

Anmerkungen

* | Das Stofftier ist bislang nur selten Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion geworden. Insbesondere die Aufarbeitung seiner historischen Entstehungsgeschichte blieb in der wissenschaftlichen Literatur bislang vage bis unberührt. Der ehemalige Direktor des *Victoria & Albert Museums* für Kindheit Anthony Burton spekuliert beispielsweise in seiner Publikation *Children's Pleasures: Books, Toys and Games from the Bethnal Green Museum of Childhood*, dass die Verbreitung von Polstermöbeln im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Aufkommen von weich gestopften Stofftieren geführt habe (Burton 1996, S. 34). Andere Titel wie McClintocks *Toys in America* (McClintock 1961, S. 353–360), Jaffés *The History of Toys* (Jaffé 2006, S. 122–155), Messmers *Stuffed – Stofftiere in der installativen Kunst* (Messmer 2015, S. 43–51) oder die Spielpuppenexpertin Fooken (Fooken 2012, S. 67–79) rekurrieren lediglich auf die Erfindungsgeschichte des Teddybären im Jahre 1902. Doch bereits zwanzig Jahre zuvor wurde 1879 das erste Schnittmuster eines Stofftieres im amerikanischen Periodikum für Mode und Handarbeit *The Delineator* publiziert (Vgl. Cieslek 1997, S. 11). Herausgeber war Ebenezer Butterick (1826–1903), eine der führenden Figuren in der sich ab den 1860er-Jahren formierenden Papierschnittmusterindustrie Nordamerikas, deren Epizentrum sich am Broadway in New York City konzentrierte. Neben Bestellkatalogen fungierten Modezeitschriften als Vertriebskanal für kommerzielle Papierschnittmuster. Diese historischen Zeugnisse zum Aufkommen der Stofftiere im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bilden den Ausgangspunkt für eine narrativ-spekulative Begegnung zweier historisch angelegten Frauenfiguren: Mary Ellen, die einzige Tochter von Ebenezer Butterick (Ingham 1984, S. 120), und Sarah, eine in diesem Beitrag fiktiv konstruierte Nachfahrin der britischen Illustratorin und Zoologin Sarah Lee Bowdich (Biografie s. Beaver 1999). Dieser imaginative Dialog zwischen den beiden Denkfiguren der Schnitttechnik und Taxidermie wird mit Hilfe des literarischen Formats der Miniatur verdichtet zu einem hypothetischen Erfindungsmoment der heute so beliebten wie ubiquitären Plüschtiere. Der Tierkörper bildet dabei das Scharniergelenk, beide Kulturpraktiken narrativ in Verbindung zu bringen und die interessante Schnittmenge der doppelten Vermessung des menschlichen wie taxidermischen Körpers im Schnittmuster der Stofftiere herauszuarbeiten. Dieser künstlerisch-forschende Zugang verweist zum einen auf die Unmöglichkeit, ein solch weiches Artefakt wie das Stofftier – im Gegensatz zu genuinen Technikerfindungen des 19. Jahrhunderts – historisch exakt rekonstruieren zu können. Zum anderen handelt es sich bei diesem Beitrag um eine Mikrostudie innerhalb des *practice-based* PhD-Projektes *Das Kuschtier im Zeichen des Animal Turn* im Promotionsstudiengang *Kunst und Design* an der *Bauhaus-Universität*

Weimar, in welchem experimentelle Formate und Arbeitsmethoden, wie das Literarisieren von Erkenntnissen und Rechercheergebnissen, in besonderer Weise gefördert werden.

- 1 | Zur historischen Entwicklung der Zuschnittstechnologie s. **Kraft** 2001.
- 2 | Taxidermie (von gr. *táxis* Ordnung und *derma* Haut/Fell, *Gestaltung der Haut*) bezeichnet die Kunstfertigkeit Tierkörper zu Studien-, Lehr- oder Dekorationszwecken auf »lebensnahe Art zu montieren.« Vgl. **Turner** 2013, S. 19–20.
- 3 | Ebenezer Butterick (1826–1903). Vgl. Biographie E. Butterick bei **Ingham** 1983, S. 120.
- 4 | Verschiedene Quellen geben zu dieser Begebenheit andere Jahreszahlen an: Walsh spricht von Anfang der 1860er-Jahre. Vgl. **Walsh** 1979, S. 94. Die aktuelle Webseite der *McCall Pattern Company* bezieht sich zur Firmengeschichte *Butterick* auf das Jahr 1863. Vgl. **McCall Pattern Company** 2008. Ingham verweist auf das Jahr 1859. Vgl. **Ingham** 1983, S. 120.
- 5 | »In the 1850s American women could already obtain rudimentary paper patterns from dress-makers or through women's journals. [...] Magazines offered patterns [which] were presented as diagrams within the ›Fashion‹ section or were printed separately as a large tissue supplement. In either case, the home sewer might be perplexed. The diagrams sketched in magazines had to be scaled up to the correct size by means of measuring and using judgment to estimate the rounded parts like the shoulder.« (Übersetzung der Autorin), Vgl. **Walsh** 1979, S. 301.
- 6 | »[F]or most American women who, either for economic or geographic reasons, had to make their own clothes, a long and tiresome task lay ahead. Even a simple garment like a skirt gathered at the waist entailed problems of measurement and neat finish. Dresses that required accurate fitting and styling could only be achieved by carefully using the picked-apart pieces of an existing garment.« (Übersetzung der Autorin), Vgl. **Walsh** 1979, S. 300.
- 7 | »You may consent to share the fortune of some noble minded adventurer in the new country – California or Minesota [sic]. [...] As an American woman, in this era, you may be placed in many positions quite as remote. And then what becomes of the helpless?«, *Godey's* 42 (1851), S. 192, zit. nach **Emery** 1999, S. 237.
- 8 | Vgl. Ebenda.
- 9 | Vgl. Ebenda, S. 239–40.
- 10 | Vgl. **Baker/Dent** 2016, S. 101–102.
- 11 | Vgl. **Emery** 1999, S. 240–41. Die Harpers Brüder führten ihr Modemagazin in New York im November 1867 ein. *Der Bazar. Illustrierte Damen-Zeitung* wurde im Zeitraum von 1855 bis 1932 herausgegeben. Vgl. **Graf** 2007, S. 51.
- 12 | Vgl. **Walsh** 1879, S. 304.

- 13 | 1846 erhielt Elias Howe das erste Patent auf eine Nähmaschine. Vgl. **Emery** 1999, S. 238.
- 14 | Im amerikanischen Englisch bezeichnet das Substantiv ›Delineator‹ einen Leitpfosten. Das Verb *to delineate* bedeutet ›skizzieren‹, ›zeichnen‹, ›entwerfen‹. Das Periodikum *The Delineator* des *Butterick Verlags* erschien in dem Zeitraum von 1873 bis 1937.
- 15 | Die Mitarbeit der einzigen Tochter des Unternehmerehepaars Butterick Mary Ellen (realer Name) am *Delineator* ist historisch nicht gesichert; es handelt sich hier im Beitrag um eine fiktionale Setzung.
- 16 | Vgl. **Hecker** 1832. Der deutsche Medizinhistoriker Justus (Friedrich Karl) Hecker (1795–1850) gilt als Begründer der historischen Pathologie (Seuchengeschichte).
- 17 | »For the ladies [...] there were in the towns many shops that sold the accessories, or ›toys‹ as they were called, and the choice was wide.« Vgl. **Johnson** 2008, S. 6. Vgl. auch den Titel von Gertrude Whiting's Publikation, welche erstmalig 1928 erschien: *Old time tools and toys of needle-work*, **Whiting** 1971.
- 18 | »The custom of taking needlework to large gatherings or private social occasions continued into the early nineteenth century. [...] For this purpose ladies carried small sewing cases or ›etuis‹; some are called the ›Ladies' Companion‹. These came in a variety of sizes and materials and had a varying number of implements inside. Some of the pretty articles they had made or been given as presents would be included, especially needlecases and pincushions, and these would be passed round for admiring comment and as topics for conversation.« (Übersetzung der Autorin), **Johnson** 2008, S. 5.
- 19 | *Leslie's Weekly* ist die seinerzeit gebräuchliche Abkürzung für *Frank Leslie's Lady's Magazine*.
- 20 | Der vollständige Titel lautet: *Neueste und vollständige Schule der Damenschneiderei: zum gründlichen Selbstunterricht sowie als praktischer Leitfaden für Lehr-Institute*. Vgl. **Klemm** 1871.
- 21 | Vgl. **Gates** 1998, S. 201.
- 22 | Vgl. **Beaver** 1999, S. 19.
- 23 | S. **Lee** 1833.
- 24 | »In the 1830s and 1840s, women joined men in the widespread enthusiasm for natural history. Journals, experiments, and collections were all part of an enterprise that belonged to women as well as men. In the 1830s, generalist magazines like the *Penny Magazine* were, for example, quite willing to accept women's contribution for columns on natural history. By the 1850s, however, women were finding it harder to have their scientific insights or observations published in journals, in part because science was becoming more professionalized. In the 1850s and 1860s, more and more specialist natural history journals were established. These journals targeted specific subjects

and coteries of readers, and although their intent was to popularize, they were mainly directed by men to men.« (Übersetzung der Autorin), **Gates**, 1999, S. 3–4.

25 | »[A] growing menagerie [in the Central Park] established itself almost spontaneously from a steady parade of gifts and local donations of exotic pets. [...] The Menagerie began with animals that were donated by private citizens who could not take care of them.« Vgl. **Scheier** 2002, S. 9.

26 | Vgl. **Scheier** 2002, S. 10. Zum Verhältnis von Bürgertum und Naturkundemuseen s. auch **Köstering** 2003.

27 | Vgl. **Rheims** 1994, VII. Serge Bramly übersetzt den Titel wie folgt: *Lehrreiche Abhandlung über das Herrichten von Tieren*.

28 | Vgl. **Ogilvie** 2000, S. 765. »[T]he authoress acknowledges that much of it is translated from Dufresne.« Gemeint ist Sarah Bowdich Lees Publikation *Taxidermy*.

29 | Susanne Köstering spricht in diesem Zusammenhang von einem »Bedürfnis nach kultureller Neudeutung der Natur.« Vgl. **Köstering** 2003, S. 3.

30 | Vgl. **Morris/Ebenstein** 2018, S. 9f. Zum Anthropomorphismus in der Taxidermie s. **Henning** 2007.

31 | Vgl. **Turner** 2013, S. 20.

32 | Vgl. **Walsh** 1979, S. 300.

33 | Vgl. **Kraft** 2001, S. 113.

34 | »[V]on der Öffentlichkeit [wird] nicht der nackte, sondern der bekleidete menschliche Körper als natürlich gegebene Form wahrgenommen. [...] Dabei verfügt die Körperhülle über das Potenzial, den Realkörper in einen Idealkörper zu verwandeln, das heißt, die individuelle Körpersilhouette zu idealisieren, zu manipulieren und mit Hilfe von Schnürungen, Auspolsterungen oder Staffagen einzelne Körperteile zu komprimieren, andere zu exponieren. Der Körper als Medium, wird mit Hilfe von innovativen technischen Konstruktionen in eine künstliche Körpersilhouette modelliert. [...] Ziel war, sich einer jeweils modischen Idealsilhouette anzunähern. Erreicht wurde das durch eine über Jahrhunderte währende Entwicklung und Verbreitung von körperformenden Materialien und Techniken. Erst die manipulierenden Körpertechniken schafften den Kulturkörper.« Vgl. **Barbe** 2012, S. 16–17.

35 | »Fig. 1. The bird, with the incision for skinning and removing the body. Fig. 2. The body removed; the skin turned inside out like a glove; legs and wings dissected; the skull skinned to the front, cleansed from the flesh, and the occipital hole enlarged for taking away the brains [...]. Fig. 3. The bird with all the wires inserted. Fig. 4. The bird fixed and bandaged.« (Übersetzung der Autorin), vgl. **Lee** 1820, S. 172.

36 | »Bécoeur [...] opened his birds in the usual manner, that is to say by the middle of the belly, he easily took out the body by this opening, without cutting any of the extremities, he then removed the flesh by the aid of a scalpel, taking the precaution to preserve all the ligaments. [...] He replaced the flesh by flax or chopped cotton, sewed up the bird, placed it on a foot or support of wood, and gave it a suitable attitude, of which he was always sure, for a bird thus mounted could only bend it in its natural posture. He prepared quadrupeds in the same manner.« (Übersetzung der Autorin), Vgl. **Lee** 1820, S. 12.

37 | »Before we begin to skin an animal, we must fill its mouth with flax; if there be any wound capable of letting out the blood; cotton or tow must also be introduced into it.« (Übersetzung der Autorin), Vgl. **Lee** 1820, S. 25.

38 | »[O]n the means of preparation and preservation peculiar to certain animals, for it is proper to remark that the rat, the deer and the elephant, require different methods for their preparation.« (Übersetzung der Autorin), Vgl. **Lee** 1820, S. 14.

39 | Vgl. **Klein** 2011, S. 29.

40 | »The original cover of most of the cushions, and certainly those in silver mounts, was blue velvet and this material looks well with silver.« (Übersetzung der Autorin), **Colbey** 1975, S. 117.

41 | Vgl. **Klein** 2011, S. 9.

42 | »Ein hübsches, von den »Kleinen« gewiß mit Jubel begrüßtes Spielzeug, was von den Tanten und Müttern für ihre Lieblinge unschwer anzufertigen ist, bringen wir mit dem Elephanten [...]. Aus grauem Futterbarchent mit fester Wergfüllung hergestellt, steht der Elephant so sicher, dass er auch als Fußbank verwendet werden konnte.« Vgl. **Lipperheide** 1879, S. 48.

43 | Vgl. **Cieslik** 1997, S. 10–11.

44 | Der Teddybär wird erst über 20 Jahre später, 1903, von Richard Steiff, Margarete Steiffs Neffen, erfunden.

Liste der Abbildungen

Abb. 1 | *Zeitschriftencover Delineator, XIV, 2 (1879). Archiv der Autorin.*

Abb. 2 | *Nadelkissen Elefant im viktorianischen Stil, um 1900. Archiv der Autorin.*

Abb. 3 | *Zwei Exponate des Ozelots (Leopardus pardalis), links: 1818, ein ausgestopftes Exemplar (Präparator unbekannt), rechts: 1934, Dermoplastik des Taxidermisten Gerhard Schröder. Museum für Naturkunde Berlin. Fotografie: Carola Radke Museum für Naturkunde Berlin.*

Abb. 4 | Originalzeichnungen Hutmodelle, aus: *The Delineator*, XXVII, 3 (1886), S. 206. Open-Access Scan der HathiTrust Digital Library, (Quelle: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015087427509>, Stand: 24.03.2019).

Abb. 5 | Ausschnitt Filmstill der Katzenteegesellschaft des Taxidermist Walter Potter, aus: Trailer zu *Walter Potter. A Man Who Married Kittens* (Dokumentarfilm), 2014, (Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=BjHBPxla45U>, 01:34, Stand: 24.03.2019).

Abb. 6 | Originalradierung zu taxidermischen Arbeitsschritten in der Vogelpräparation, aus: Lee, R. Mrs., *Taxidermy: or, The art of collecting, preparing, and mounting objects of natural history. For the use of museums and travellers*, London 1820, Plate III. (Quelle: <https://archive.org/details/taxidermy-orartofooleerrich>, Stand: 09.11.2021).

Abb. 7 | Zeichnung der Arbeitsschritte der Häutung, des Umstülpens und Ausstopfens eines Tierbalgs nach John C. Metcall, *Taxidermy. A complete Manual*, 1981, S. 72, Abb. 77 und S. 75, Abb. 86. Zeichnung: Anna Lukasek.

Abb. 8 | Zeichnung eines Mustertuchs aus England von 1598 nach Nina Gockerell, *Stickmuster-tücher*, 1980, S. 18, Abb. 3.

Abb. 9 | Originalzeichnung der Maus, aus: *The Delineator*, XXVIII, 6 (1891), S. IV. New York Public Library. Die abgebildete Zeichnung ist aus dem Jahr 1891, da die Originalveröffentlichung von 1879 nach derzeitigem Recherchestand nicht eruierbar ist.

Abb. 10 | Originalschnittmuster des Elefanten, aus: *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*, hrsg. von Franz Joseph Freiherr von Lipperheide, 6 (8. Dezember 1879), XV. Jg., S. 48. Lipperheidesche Kostümbibliothek Berlin.

Abb. 11 | Replik des Elefäntle von Margarete Steiff. Archiv der Autorin.

Abb. 12 | Zeichnung Karawane mit Kamel, Esel, Elefant und Spielzeugpuppen, aus: *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*, hrsg. von Franz Joseph Freiherr von Lipperheide, 5 (1. Dezember 1890), XXVI. Jg., S. 40. Lipperheidesche Kostümbibliothek Berlin.

Literaturverzeichnis

- | Baker, Kevin/Dent, Chris: *Fitting a Pattern. Madame Demorest's Fashion Sense*, in: *Ibid., America the ingenious: how a nation of dreamers, immigrants, and tinkers changed the world*, New York 2016, S. 100–103.
- | Baratay, Eric/Hardouin-Fugier, Elisabeth: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*, Berlin 2000.

- | Barbe, Josephine: *Figur in Form: Geschichte des Korsetts*, Bern 2012.
- | Beaver, Donald: *Writing natural history for survival – 1820–1856: the case of Sarah Bowdich*, in: *Archives of Natural History*, Vol. 26 (1), 1999, S. 19–31.
- | Burton, Anthony: *Children's Pleasures: Books, Toys and Games from the Bethnal Green Museum of Childhood*, London 1996.
- | Cieslik, Jürgen/Cieslik, Marianne: *Knopf im Ohr. Die Geschichte der Teddybären und seiner Freunde*, Jülich 1997.
- | Colby, Averil: *Pincushions*, London, 1975.
- | Emery, Joy S.: *A History of the Paper Pattern Industry. The home dressing fashion revolution*, London 2014.
- | Emery, Joy S.: *Dreams on Paper. A Story of the Commercial Pattern Industry*, in: *The Culture of Sewing. Gender, Consumption and Home Dressmaking*, hrsg. von Barbara Burman, Oxford 1999, S. 235–254.
- | Fooker, Insa: *Die Geburt des Kuschtieres und sein unaufhaltsamer Aufstieg*, in: *Ebenda, Puppen – heimliche Menschenflüsterer: Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*, Göttingen 2012, S. 74–85.
- | Gates, Barbara: *Kindred Nature. Victorian and Edwardian Women Embrace the Living*, Chicago 1999.
- | Gockerell, Nina: *Stickmustertücher*, München 1980.
- | Hecker, Justus: *Der schwarze Tod im vierzehnten Jahrhundert. Nach den Quellen für Ärzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet*, Berlin 1832.
- | Henning, Michelle: *Anthropomorphic taxidermy and the death of nature. The curious art of Hermann Ploucquet, Walter Potter and Charles Waterton*, in: *Victorian Literature and Culture*, 35 (2), 2007, S. 663–678.
- | Ingham, John: *Biographical Dictionary of American Business Leaders*, Vol. 1: A–G, Westport 1983.
- | Jaffé, Deborah: *The History of Toys*, Stroud 2006.
- | Johnson, Eleanor: *Needlework and Embroidery Tools*, Shire 2008.
- | Klein, Wolfhard: *Mauseetod! Die Kulturgeschichte der Mausefalle*, Darmstadt 2011.
- | Klemm, Heinrich: *Neueste und vollständige Schule der Damenschneiderei: zum gründlichen Selbstunterrichte sowie als praktischer Leitfaden für Lehr-Institute*, Dresden 1871.
- | Köstering, Susanne: *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871–1914*, Köln 2003.

- | **Kraft, Kerstin:** *kleider.schnitte*, in: *Zeit.schnitte. Kulturelle Konstruktionen von Kleidung und Mode*, hrsg. von **Heike Jenß, Kerstin Kraft** und **Heike Willingmann**, Berlin 2001, S. 16–138.
- | **Lee, R. Mrs.:** *Memoirs of Baron Cuvier*, New York 1833.
- | **Lee, R. Mrs.:** *Taxidermy: or, The art of collecting, preparing, and mounting objects of natural history. For the use of museums and travellers*, London 1820.
- | **Lipperheide, Franz Joseph Freiherr von (Hrsg.):** *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*, 5 (8. Dezember 1879), XXVI. Jahrgang.
- | **McCall Pattern Company:** *Butterick History*, (Quelle: <https://butterick.mccall.com/our-company/butterick-history>, Stand: 01. Dezember 2018, Homepage offline).
- | **McClintock, Inez/McClintock, Marshall:** *Toys in America*, Washington 1961.
- | **Messmer, Carmen:** *Stuffed – Stofftiere in der installativen Kunst*, Berlin 2015.
- | **Metcalf, John:** *Taxidermy: a complete manual*, London 1981.
- | **Morris, Pat/Ebenstein, Joanna:** *Walter Potter's curious world of taxidermy*, London 2018.
- | **Museum für Naturkunde Berlin:** *Highlights der Präparationskunst*, (Quelle: <https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/museum/ausstellungen/highlights-der-praeparationskunst>, Stand: 01.12.2018).
- | **Ogilvie, Marilyn B.:** *The Biographical Dictionary of Women in Science. Pioneering Lives from Ancient Times to the mid-20th Century*, Bd. 2: L–Z, New York 2000.
- | **Rheims, Bettina:** *Animal*, München 1994.
- | **Scheier, Joan:** *The Central Park Zoo*, Charleston 2002.
- | **Turner, Alexis:** *Ausgestopft! Die Kunst der Taxidermie*, Wien 2013.
- | **Walsh, Margaret:** *The democratization of fashion: the emergence of the women's dress pattern industry*, in: *Journal of American History*, Vol. 66, Nr. 2, 1979, S. 299–323.
- | **Whiting, Gertrude:** *Old time tools and toys of needlework*, Reprint, New York 1971.

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein?

Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller

Schmuckkunst¹ fordert in seinen vielen Formen verschiedene Aspekte des Lebens, der Kunst, des Schmucks und des Materials heraus. Zuweilen geht die Herausforderung so weit, dass alle Aspekte des traditionellen Schmucks wie das Material, die Techniken, der Goldschmiedetisch, die Fähigkeit zu dekorieren oder die Notwendigkeit des menschlichen Körpers als Rahmen oder Sockel, abgelehnt werden. In dieser Fülle an Praktiken der Erarbeitung von Schmuck tauchte in den 1970er- bis 1980er-Jahren ein neues Phänomen auf, welches wiederkehrend im Diskurs der Schmuckkunst thematisiert wird, nämlich die Dematerialisierung von Schmuck. In diesem Zusammenhang analysiere ich zwei Arbeiten des Künstlers und Schmuckmachers Manfred Nisslmüller und reflektiere vor diesem Hintergrund, was Dematerialisierung im Kontext Schmuckkunst bedeutet, und wie und warum dies sich in der Herstellung und Präsentation von Schmuckkunst äußert. Wie stellt immaterielle Schmuckkunst traditionelle Erwartungen über Schmuck in Frage?

Um diese Frage zu beantworten, erscheint es sinnvoll, zunächst das Fachgebiet der Schmuckkunst vorzustellen und den historischen Kontext, in dem die Dematerialisierung von Schmuck in Europa und in der USA entstanden und aufgeblüht ist, zu analysieren. Diesen Entwicklungen werden im Anschluss ähnlichen Phänomenen der bildenden Kunst in den 1960er- und 1970er-Jahre gegenübergestellt, denn am Beispiel des Wiener und des österreichischen Kontextes der 1960er- bis 1970er-Jahre kann plausibel illustriert werden, was die Entwicklung der Dematerialisierung von Schmuck gefördert hat. Als nächstes stelle ich den Künstler und Schmuck-

künstler Manfred Nisslmüller vor. Die zwei darauffolgenden Unterkapitel sind der Analyse der Arbeiten *Taschenrecorder: Brosche, Brosche* und *Etwas über Schmuck* vorbehalten; der Beitrag schließt mit Überlegungen zu Schmuck und Dematerialisierungsstrategien.

Schmuckkunst?

Parallel zur traditionellen Praxis des Erarbeitens von Schmuck gab es schon immer Handwerker*innen, Metallschmied*innen, Silberschmied*innen und Goldschmied*innen, Künstler*innen und Designer*innen, die diese Herstellungsmethoden als einschränkend empfanden und ein alternatives, exploratives System entwickelten; dabei überschritten sie Grenzen und stellten so alles in Frage, was Schmuck zum damaligen Zeitpunkt betraf und viel auch noch heute betrifft. Sie schauten tief in den Kern dieses intermediären Raums und fragten sich ›Warum?‹ und ›Warum nicht?‹. Sie sahen sich außerhalb der gängigen Schmuckbranche um und erweiterten ihre Praktiken ins Interdisziplinäre. Dieser Schmucktyp wird je nach Land, Region oder Sprache unter verschiedenen Namen geführt: *art jewellery*, *Schmuckkunst*, *bijoux d'autore*, *studio jewelry*, um nur einige zu nennen. Darüber hinaus stellen all diese Begriffe verschiedene Ideen für verschiedene Menschen dar: Was einige unter Schmuckkunst einstufen würden, würden andere als Handwerk, Design oder unter noch anderen Kategorien klassifizieren. Genau wie in den etablierten Kunstdisziplinen, werden Schmuck und Schmuckkunst auf Basis von subjektiven und ambivalenten Kriterien beurteilt und eingestuft. Unabhängig von der Bezeichnung dieser Disziplin und ihrer Äußerungsart, haben Schmuckkünstler nie aufgehört, die Grenzen des Schmuckbegriffs zu erforschen, in Frage zu stellen und zu überschreiten. Ausgehend von den Worten des Schriftstellers und Kurators zeitgenössischer Kunst Antony Hudek, sowie ausgehend von der Analyse verschiedener Werke der modernen und zeitgenössischen Schmuckkunst, kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Schmuckkunst, ebenso wie die Kunst

selbst, durch weitere Untersuchungen, Experimente und Herausforderungen den Schmuck und seine einschränkenden Bedingungen überschreiten und von einer Objektbedingung zu einer Subjektbedingung übergehen kann: »Das Studium der Objekte durch das Prisma der Kunst und durch die Worte von Künstlern, ermöglicht die Einsicht, wie komplex die Welt der gewöhnlichen und der weniger gewöhnlichen Objekte und Dinge tatsächlich ist.«²

Generell konzentriert sich meine theoretische Arbeit auf Schmuckkunst als eine künstlerische Tätigkeit, die Schmuck und schmuckähnliche Objekte verwendet, die sich mit Themen rund um den Schmuck beschäftigt und die Besonderheiten des Mediums durch konzeptionelle und materielle Forschung und Innovation herausfordert. Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf eine bestimmte Art von Schmuckkunst, nämlich auf konzeptionelle Schmuckkunst, im Speziellen auf den konzeptionellen Ansatz von Schmuck durch Dematerialisierung, ein Prozess der in den 1960er- bis 1970er-Jahren begonnen hat und bis heute, 2018, noch andauert. Analysiert wird diese Praxis im Vergleich zu den Schriften der Kunstkritikerin Lucy Lippards zum Thema Dematerialisierung und der allgemeinen Praxis der Dematerialisierung, die sich in der Konzeptkunst in Westeuropa und den USA manifestierte. Eine weitere wichtige theoretische Referenz ist der Diskurs zu Objekten und Objekthaftigkeit, welcher zum ersten Mal zwischen Künstler*innen und Kritiker*innen in den 1960er- bis 1970er-Jahren verhandelt wurde.

Die historische Entwicklung dematerialisierten Schmucks

Um die Dematerialisierung von Schmuckkunst besser verstehen zu können, konzentriert sich dieser Teil der Studie auf die Vorstellung des Kontextes, in welchem die Dematerialisierung in den bildenden Künsten der 1960er- bis 1970er-Jahre stattfand. Darüber hinaus werden die Umstände beschrieben, unter denen sich die Schmuckkunst in den 1960er- bis 1970er-Jahren entwickelt hat. Schließlich wird die

historische Entwicklung von Schmuckkunst in derselben Periode in Österreich analysiert, als Manfred Nisslmüller begann die Dematerialisierung als künstlerische Strategie in seine Schmuckkunst zu implementieren.

In den 1960er- bis 1970er-Jahren forderten Künstler*innen laut Lucy Lippard³ die Materialität und die mediale Spezifität der Kunst heraus. Sie fochten die Bedingungen der Malerei und der Bildhauerei an, vermischten Kunst und Leben, kämpften für soziale Zwecke und erweiterten ihren Wirkungshorizont über die Wände des Studios, der Galerie und des Museums hinaus. Plötzlich war alles erlaubt und Künstler*innen strebten es an, die Ersten zu sein, die bestimmte Ideen als Kunst formulierten. Ideen und Systeme ersetzten Leinwand und Farbe. Mit einer undefinierten Form und einem undefinierten Material konnten diese neuen Werke leicht und sehr schnell reisen, da es möglich war, eine ganze Kollektion in eine Reisetasche zu packen oder die Anleitungen an die nächste Galerie, an das nächste Museum zu faxen. Künstler*innen wie Soll LeWitt (1928–2007, USA), Lee Lozano (1930–1999, USA), Yoko Ono (geb. 1933, JP/USA/UK), Dan Graham (geb. 1942, USA), Joseph Kosuth (geb. 1945, USA), um nur einige Namen zu nennen, entwickelten eine neue Einstellung zur Kunst. Diese Künstler*innen drängten und streckten die konzeptuelle Kunst so weit, wie sie sich nur vorstellen konnten.⁴ Die Konzeptkunst entwickelte sich in Amerika zu einer Zeit als soziale Probleme wie die Bürgerrechtsbewegung, der Krieg in Vietnam und die Emanzipationsbewegung der Frauen Schlagzeilen machten und Künstler*innen gegen das System rebellierten. Lucy Lippard erinnert sich: »[...] die Vorstellungskraft war das Herzstück der selbst hartnäckigsten Versuche der ›kulturellen Enge‹ zu entfliehen, wie Robert Smithson es ausdrückte, aus dem sakrosankten Elfenbeinturm und heroischen, patriarchalischen Mythologien, mit denen sich die 1960er-Jahre öffneten.«⁵

Parallel zu den Veränderungen in der Kunst wurden die Grenzen der Schmuckkunst durch Minimalismus und Konzeptualismus überschritten, wie auch durch das Experimentieren mit neuen Industriematerialien und Reproduktionsmöglichkeiten

in den 1960er- bis 1970er-Jahren. Die Größe des Schmuckstücks, seine Tragbarkeit und seine Beziehung zum Körper der Schmuckträger*innen wurde in Frage gestellt, wie auch der tatsächliche Materialwert im Gegensatz zum ideellen, immateriellen Wert eines Schmuckstücks. Künstler*innen wie Emmy van Leersum (1930–1984, NL), Peter Skubic (geb. 1935, YUM/AT), Dorothea Prühl (geb. 1937, DE), Manfred Nisslmüller (geb. 1940, AT), Fritz Maierhofer (geb. 1941, AT), Gijs Bakker (geb. 1942, NL), Otto Künzli (geb. 1948, CH/DE), Giampaolo Babetto (geb. 1947, IT) und Ruudt Peters (geb. 1950, NL) waren Vorkämpfer*innen einer neuen explorativen Welle der Schmuckkunst in Europa.⁶ Sie teilten nicht unbedingt dieselbe Ästhetik, aber ihre Energie und Leidenschaft trieben sie an, eine neue Art von Schmuck zu kreieren, welche sie vom traditionellen Erbe befreite. In diesem Versuch entwickelten sich in Europa und Amerika in derselben Periode zwei sehr verschiedene Stile, wie die Schmucksammlerin Susan Grant Lewin klar erklärt: »Der europäische Schmuck ist im Großen und Ganzen mehr mit Problemlösungen und konzeptionellen Fragen beschäftigt. Er zeigt einen engeren Fokus und ist exklusiver als der allgemein integrative Ansatz in Bezug auf Materialien und Themen in amerikanischen Arbeiten. In den Vereinigten Staaten findet man mehr persönliche Erzählungen und emotionalen Ausdruck als in kühleren, zurückhaltenderen europäischen Arbeiten.«⁷

Aufgrund dieser Stilunterschiede in der Schmuckkunst dieser Zeit, stammen alle Beispiele für die Dematerialisierung von Schmuckkunst in dieser Studie von europäischen Künstlern*innen. Die Kunsthistorikerin Liesbeth den Besten beschreibt die niederländische Schmuckkunst der 1960er- bis 1980er-Jahre sehr genau als selbstbezogen und systematisch: »Der niederländische Schmuck war zwischen 1967 und 1980 modernistisch und abstrakt. Das Objekt war eine autonome Entität, die sich nur auf sich selbst bezog. Es gab das Material, vorzugsweise Aluminium- oder Stahlrohr, und es gab einen Eingriff in das Material, einen rationell durchdachten Schnitt oder ein Falz. Es waren keine Emotionen involviert – wenigstens wurde das so behauptet.«⁸

Dieselbe Beschreibung dehnt diese Eigenschaften korrekt auf Europa aus (das heißt aber nicht, dass dies der einzige Stil und die einzige Praktik in der europäischen Schmuckkunst dieser Zeit ist). In einigen europäischen Ländern umfassten die Zuschreibungen »modern und abstrakt« andere Bedeutungen, Materialien und Taktiken, aber der Drang, Schmuck von Traditionen zu befreien, war der gleiche. In Deutschland arbeitete Dorothea Prühl beispielsweise mit Holz, während Otto Künzli mit gefundenen Objekten, Tapeten, Schaumstoffen und Industriematerialien arbeitete.

In den 1960er- bis 1970er-Jahren wurden die einflussreichsten Schmuckkunstgalerien in Europa und der USA eröffnet: *Galerie Am Graben* (AT) eröffnete 1972, *Galerie Ra* (NL) eröffnete 1976, *Galerie Marzee* (NL) eröffnete 1978, *Galerie Mobilia* (USA) eröffnete 1978. Die Leidenschaft für Schmuckkunst spiegelte sich auch im wachsenden Interesse der Sammlern*innen wider. Dieses führte zu einigen sehr großen Sammlungen, die in den 1960er- bis 1970er-Jahren begannen, darunter auch die Sammlungen von Heidi und Karl Bollmann (AT), Hellen Drutt (USA), Ida und Rom Boelen (NL), Inge Asenbaum (AT), Lasse und Helena Pahlman (FI).⁹

In den 1980er-Jahren schrieb Liesbeth den Besten ihre Dissertation *Schmuckdesign und bildende Kunst: Die Verbindung zwischen Schmuckdesign und geometrischer abstrakter und konzeptueller Kunst in den Niederlanden, 1967–1980* als eine der ersten kunsthistorischen Analysen von Schmuckkunst und Konzeptschmuckkunst. In dieser Zeit entstanden neue Galerien in Europa für Schmuckkunst: *Galerie Spektrum* (DE) eröffnete 1981, *Galerie V&V* (AT) eröffnete 1982, *Galerie Louise Smit* (NL) eröffnete 1986, *Masterworks Gallery* (NZ) eröffnete 1986 und *Galerie Rosemarie Jäger* (DE) eröffnete 1989.

Der Zeitraum der 1960er- bis 1980er-Jahre wurde im Zusammenhang mit der Entwicklung der Schmuckkunst von Menschen geprägt, die während und nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden. Sie wuchsen auf und entwickelten sich unter

diesen Umständen zu Erwachsenen, die einen neuen Sinn für Ästhetik, ein neues Vokabular und den Wunsch für neue Materialien für Schmuckkunst schufen. Für einige Schmuckkünstler*innen war es die beste Zeit, um gegen die konservativen Richtlinien des Schmucks, sowie gegen die Bourgeoisie, etablierte Institutionen und die Politik zu rebellieren. Diese Rebellion äußerte sich bei verschiedenen Künstlern*innen in unterschiedlichen Formen, wie bei Ruudt Peters, der auf einer permanenten Suche nach einer persönlichen Religion war, wie bei Otto Künzli, der Ironie als Kommentar zu politischen und sozialen Situationen verwendete und wie bei Bernhard Schobinger, der die traditionellen Richtlinien herausforderte. Schobinger glaubt: »Der Schmuckbereich ist viel interessanter als viele andere Bereiche, da Schmuck sehr konservativ und von den Konventionen behindert wird. Es ist viel interessanter in einem konservativen Bereich zu agieren. [...] Ich arbeite gerne falsch und außerhalb der Konventionen. Ich bevorzuge den verbotenen Weg.«¹⁰

In Österreich waren die 1960er- bis 1980er-Jahre geprägt von wirtschaftlicher Entwicklung, wachsendem Wohlstand, einer Tendenz zu internationaler politischer Neutralität und kulturellem Wachstum. Österreichische Künstler*innen begrüßten die Konzeptkunst und entwickelten lokale Varianten, wie den Wiener Aktionismus, vertreten durch Künstler*innen wie Hermann Nitsch und Valie Export. Künstler*innen wie Maria Lassnig und Peter Weibel forderten auch die traditionelle Medienspezifität heraus und waren gleichzeitig mit dem internationalen Kunstdiskurs verbunden. Im Jahr 1968 hielt Hundertwasser im österreichischen Seckau eine Vorlesung mit dem Titel: *Los vom Loos, Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifesto*. Im Herzen dieses aufbrausenden Kunstkontextes, wurde die Wiener und die österreichische Schmuckkunstszene mit neuen Galerien, Sammlern*innen und einer Vielfalt von Künstler*innen wie Elisabeth Jesus Defner (1931–2017, AT), Veronika Schwarzingler (geb. 1953, AT), Peter Skubic, Fritz Maierhofer, Petr Dvorak (geb. 1954, CZE) und Manfred Nisslmüller, die sich diesem Feld verpflichtet haben, immer stärker.¹¹

In dieser sozialen Umgebung versuchten einige Schmuckkünstler*innen sich von dem Goldschmiedetisch, den traditionellen Werkzeugen und Materialien, wie Edelmetallen und Edelsteinen, dem Schmuckatelier und sogar dem Körper der Schmucktragenden als Endstation des Schmuckstücks freizusetzen. Der Körper der Schmucktragenden ähnelt dabei der Wand in einer hypothetisch fixen Wand-Rahmen-Verbindung in der Malerei oder auch dem Sockel für eine Skulptur in der Bildhauerei. Peter Dömer und Ralph Turner beschreiben dieses Gefühl sehr gut: »Heute, wie auch in den 1970ern, verweigern in den westlichen Kulturen von Europa und Amerika Schmuckkünstler*innen die Verwendung traditioneller Materialien, wie Edelmetalle und Edelsteine, auf der Suche nach frischen, neuen Herangehensweisen, um sich gegen Wohlstand, Status und Macht zu positionieren.«¹²

Schmuckkunst herzustellen, die nicht materiell ist, ist eine Art Freiheit vom Atelier, Goldschmiedetisch, Werkzeugen und traditionellen Materialien, ein Gefühl, das auch Robert Smithson 1968 in seiner künstlerischen Praxis teilte: »Die Befreiung aus den Grenzen des Studios befreit den Künstler bis zu einem gewissen Grad von den Fallen des Handwerks und der Fesselung der Kreativität.«¹³ Tatsächlich waren die Einschränkungen des Handwerks, die manchmal eine zu große Bedeutung im Bereich der Schmuckherstellung zu haben scheinen, eines der Hauptthemen, gegen die die Künstler*innen rebellierten. Dabei war *deskilling* ein sehr großer Teil des neuen visuellen Vokabulars und der künstlerischen Strategie der Künstler*innen der konzeptuellen Schmuckkunst dieser Zeit. Schmuck wurde nicht mehr exklusiv am Goldschmiedetisch hergestellt. Vermeintlich falsche Werkzeuge wurden eingesetzt, um neue Ergebnisse zu erzielen. Regeln wurden gebrochen und neue Materialien wurden verwendet. Der Schmuck von Susanna Heron aus den 1970er-Jahren wurde während des Tragens in Fotografien dargestellt und dadurch wurden diese Fotografien in einen Status von Kunst erhoben. Durch die Verwendung von billigen Materialien und einer sehr unkonventionellen Palette von Schmuckherstellungspraktiken kämpfte Heron gegen die »institutionelle Sphäre des »Handwerks«¹⁴ an. Um das alles zu erreichen, fing man mit den folgenden grundlegenden Fragen

an: ›Was ist Schmuck?‹, ›Welche Aufgabe hat Schmuck?‹, ›Was ist Wert?‹, ›Was ist Schönheit?‹. Metall war nicht mehr das einzige Material, mit dem gearbeitet werden konnte, und wenn es doch verarbeitet wurde, nahm es neue, noch nie dagewesene Formen und Funktionen an. Metall wurde nicht mehr poliert, im Gegenteil, es wurde absichtlich zerkratzt und gehämmert, deformiert und oxidiert. Was einst unsichtbar gedacht war, wie Spuren des Herstellungsprozesses, wurde nun verstärkt sichtbar und somit zum Leben erweckt. Schmuckkünstler*innen entwickelten neue Systeme und authentische ästhetische Sprachen, welche sich von der traditionellen Schmuckkunst so weit wie irgend möglich absetzten, wo die Industrie noch heute von sehr strengen Regeln und Mustern beherrscht wird. Genau wie »Moderne die Kunst dazu genutzt hat, um die Aufmerksamkeit auf die Kunst zu lenken«¹⁵, verwendet der dematerialisierte Schmuck Halsketten, Ringe, Broschen und Ohringe dazu, um auf den Schmuck aufmerksam zu machen.

Dematerialisierter Schmuck schaut den Markt mit einem kritischen Auge an, indem er den traditionellen Status der Kunstwerke/Schmuckkunst als Ware in Zweifel zieht. Der Wert wurde seit den 1960er-Jahren in der Schmuckkunst diskutiert. Dank des Zugangs zu neuen Technologien und Materialien, die in der Industrie für Designprodukte verwendet werden, war die Verwendung von Gold und Edelsteinen nicht mehr erforderlich. Parallel zu dieser technologischen Freiheit, lehnten Künstler*innen Gold aus symbolischen und politischen Gründen ab, denn Gold wurde mit der verhassten Bourgeoisie konnotiert. Zudem ging es ihnen darum, den spezifischen Traditionen des Goldschmiedens zu widersprechen. Schmuckkünstler*innen lehnten nicht nur traditionelle Materialien ab und experimentierten mit neuen Materialien, sie stellten auch die Funktion von Schmuck in Frage: Gibt es eine Funktion und ist die Funktion mancher Schmuckstücke für das heutige Leben noch relevant oder ist die Funktion veraltet? Bernhard Schobinger hat beispielsweise eine Abneigung gegen Broschen, weil diese für den heutigen Lebensstil keine Funktion mehr haben: »[...] Broschen sind perverse Kleidernadeln. Broschen stammen von der römischen Fibel ab, die einen Umhang sicherte, sodass

Broschen heutzutage keinen Sinn mehr haben.«¹⁶ Ruudt Peters dagegen sieht etwas komplett anderes in Broschen. Er erkennt in einer Brosche etwas, das ein Objekt sein könnte, wenn es keine Berührung mit dem Körper hat oder das ein Schmuckstück sein könnte, wenn es getragen wird.¹⁷

Manfred Nisslmüller: ein Ideenmacher

Einer der wichtigsten Schmuckkünstler Österreichs mit einer starken konzeptionellen Praxis ist Manfred Nisslmüller. 1940 in Wien geboren, absolvierte er eine Lehre zum Goldschmied zwischen 1954 und 1958. Danach begann er seine künstlerische Tätigkeit, die aus Zeichnungen und Gemälden bestand. Im Laufe seiner Karriere konzentrierte sich seine Arbeit manchmal auf bildende Kunst, manchmal auf Schmuckkunst. Seine Werke umfassen ein riesiges Œuvre, einschließlich Schmuck, welcher Installationen, Performances, digitaler Kunst oder Klanginstallationen ähnelt. Ein Stück Fleisch und ein Stück Brot, sowie *Ready-mades* und *Objets trouvés* darunter alter klassischer Schmuck, sind Beispiele für Materialien, die er für seine Arbeit verwendete. Nisslmüllers Schmuck ist immer ein Kommentar zu Schmuck selbst, zu Wurzeln, Mitteln, Medium, Funktionalität, Wert, Bedeutung und Symbolismus, Träger*in und Betrachter*in des Schmucks. Jedoch sind nicht alle Schmuckstücke von Manfred Nisslmüller immateriell. Er verwendet verschiedene Strategien, um seine Gedanken und Analysen generell über Schmuck auszudrücken. Einige seiner Schmuckstücke sind als etwas anderes getarnt, wie zum Beispiel seine Armbänder und Ringe aus transparenter Plastikfolie, die, wenn sie auf dem Tisch liegen, nur wie durchsichtige Plastikstücke aussehen. Sie enttarnen sich erst als Schmuck, wenn sie getragen werden. Die Beziehung von Schmuck zu Körper ist für Nisslmüller von großem Interesse. Er fertigte mehrere große minimalistische geometrische Konstruktionen aus Metall, Messing und später Aluminium, um diese sich mit dem Finger verbinden zu lassen, den Finger zu umarmen, so dass die organische Form und Textur der Hand mit ebendieser minimalistischen geometrischen Konstruktion kon-

trastiert. Die Verwendung von Aluminium in Schmuck als eine Möglichkeit, sich gegen Traditionen zu stellen, scheint heute nicht mehr so radikal zu sein, aber in den 1970er-Jahren fanden Macher*innen, Designer*innen und Schmuckkünstler*innen eine hervorragende neue Alternative in diesem Material, eine fantastische Möglichkeit, sich von Gold, Platinum oder Silber zu distanzieren. Für sie war dieses neue Material in Kombination mit Kunststoff, Plexiglas und anderen Industrieelementen *avant garde* und ein Mittel, um schmuckspezifische Grenzen zu überschreiten.

Brosche – Idee – Objekt – Schmuck

Im Jahr 1984 erschuf Nisslmüller eines seiner berühmtesten Schmuckstücke, welches grundsätzliche Merkmale der Schmuckherstellung erweitert. Nicht nur verwendete er keine für die Schmuckherstellung spezifischen Materialien, indem er sich ein gefundenes Objekt aneignete, sondern darüber hinaus war das von ihm gestaltete Artefakt nicht mal anwesend und hatte zudem auch keine schmuckspezifischen Elemente. Bei einem Blick auf das Objekt wird das Konzept als Körperschmuck nicht unmittelbar offensichtlich. Die Beschreibung im Katalog der Ausstellung *Kunst hautnah* erläutert, wie die Brosche aussieht und wie sie funktioniert, sowie Nisslmüllers Gedanken zu diesem Stück:

»Der Taschenrekorder war 1984 eine von drei Arbeiten, bei denen die Idee vom nichtobjekthaften Schmuck der Leitgedanke gewesen ist. Jene eine Arbeit war mit dem Text: ›Sehr leise hört man immer wieder das Wort Brosche aus einem Kassettenrecorder der unsichtbar am Körper getragen wird, ein ironisches Statement zum Schmuck-Stück Brosche. Die Brosche, das am stärksten strapazierte Schmuckstück in Bezug auf Inhaltlichkeit, kann das Schmücken völlig ignorieren und sich allen Neigungen hingeben. Erst mit der Nadel als Alibi wird es zum Schmuckstück. Das Statement aus 1985: ›Nicht ergänzen, nicht kontrastieren, sondern irritieren, also stören – Störung ist Schmuck, war Vorlage für eine weitere Cassette des Taschenrecorders. In der Folge etablierte sich der Taschenrekorder als akustische Schmuckarbeit. Das Hörbare trat an Stelle des Sichtbaren.«²⁸



Abb. 1 | Taschenrecorder »Brosche, Brosche«, 1984/93, Kassettenrecorder, getragen von Manfred Nisslmüller. Fotograf: Otmar Klammer.

Mit diesem Schmuckstück baut Nisslmüller drei verschiedene Diskursebenen zwischen den Elementen auf, die zudem in der Lage sind, miteinander zu agieren: Erstens gibt es das Schmuckstück, das mit sich selbst einen Kampf in Bezug auf seinen Schmuckstatus führen muss; zweitens gibt es die Beziehung zwischen Brosche und der tragenden Person, die dieses Schmuckstück in der Tasche tragen muss, wo es von niemandem gesehen wird; drittens gibt es die Beziehung zwischen Brosche und betrachtender Person, deren Sinne herausgefordert werden, weil anstatt die Brosche zu sehen, nur das Wort »Brosche« zu hören ist. Bei dieser Brosche geht es nicht um Schönheit aus ästhetischer Sicht, aus der Perspektive des Klangs, den sie erzeugt oder aus ihrer Fähigkeit, die Schönheit der tragenden Person zu verleihen oder deren Schönheit zu steigern. Trotz dessen kann man den Schmuckstatus dieses Werkstückes nicht bestreiten. Für ein solches Schmuckstück benötigen

Künstler*innen keine Goldschmiedekunst, keine Werkzeuge oder gar ein Atelier. Künstler*innen müssen nicht einmal einen guten Geschmack oder Sinn für Stil besitzen. Nisslmüllers Brosche zeigt, dass Geschicklichkeit, Handwerk und Material für die Herstellung eines Schmuckstücks nicht ausschlaggebend sind.

Betrachtet man dieses Werkstück aus der Perspektive der ersten Diskursebene, die Nisslmüller mit dieser Brosche schafft, stellt man fest, dass das Werkstück über eine sehr starke selbstbezogene Absicht verfügt, die sein Wesen und seine Existenz in Frage stellt. Wenn Nisslmüller ein traditioneller Schmuckhersteller gewesen wäre, hätte er einen Kassettenrekorder aus Gold oder Silber gestaltet und somit das Schmuckstück materialisiert. Indem er sich für ein billiges Material entscheidet, stellt er das mediumspezifische Material und seinen Wert in Frage. Die zweite Ebene des Diskurses, die Nisslmüller schafft, ist diejenige, die Broschen mit ihren Träger*innen unterhalten. Wer würde ein solches Schmuckstück tragen? Der amerikanische Kurator, Autor und Historiker Glenn Adamson ist der Ansicht, dass das Tragen eines Schmuckkunststücks eine Aussage ist, mit der sich die jeweiligen Schmuckstücktragenden identifizieren und dazu verpflichten:

»Ein Schmuckstück zu tragen, bedeutet stillschweigend das Bedürfnis nach Verzierung als Ausdruck des Charakters. Durch das Tragen eines Armbandes oder einer Brosche, bestätigt die tragende Person, dass er oder sie eine solche Person ist, die so etwas tragen würde – die Rhetorik des Schmucks ist es, dass er nichts Neues seinem Tragendem hinzufügt, sondern nur die ›echte‹ Person, die so etwas trägt, [als solche] bestätigt.«¹⁹

Liesbeth den Besten beobachtet eine neue Beziehung zwischen dem Objekt, welches diese Art von Schmuck ist, und der tragenden Person. Die tragende Person verpflichtet sich dazu, sich mit dem Schmuckstück zu identifizieren, »mit ihm einverstanden zu sein«²⁰. Daher öffnet Nisslmüller mit diesem Schmuckstück nicht nur eine Tür, um sich gegen den etablierten Status quo von Schmuck zu erheben, sondern trägt dazu bei, eine neue Kategorie von Träger*innen zu schaffen, die

ihren Körper und ihre Seele nicht immer mit denselben alten Überzeugungen und Symbolen schmücken wollen. Diese neue schmucktragende Person will sich gegen die Institution stellen: Das Tragen dieser neuen Art von Schmuck ist eine Möglichkeit, dies zu tun. Dies ist kein Schmuckstück, das für jeden oder jede zur Verfügung steht, nicht aus einer finanziellen Perspektive, sondern aus ästhetischer und idealistischer Sicht. Dieses Schmuckstück fordert die traditionellen Materialien auf zwei Arten heraus, eine direkte hinsichtlich der Wahl der verwendeten Materialien nach Aussehen und Haptik, und eine indirekte, wegen ihres geringen Geldwerts und ihrer möglichen Abwertung im Laufe der Zeit. Damit befreit Nisslmüller die Brosche aus dem Zustand der Ware und stimmt daher Arvatovs Position bezüglich der Autonomie eines Objektes zu: »In seinem Text ›Alltag und die Kultur des Dings‹, behauptet Boris Arvatov, dass das Objekt von seinem Status als kapitalistischer Artikel befreit werden sollte. Sachen sollten nicht passiv, un kreativ und tot bleiben, sondern sie müssten frei sein, um aktiv an der Verwandlung der alltäglichen Realität teilzunehmen.«²¹ Da das Schmuckstück keinen relevanten Wert hat, ist es keine Investition mehr. Genauso wie im Fall der immateriellen Konzeptkunst, wo Sammler*innen und Kunstliebhaber*innen solche Kunstwerke nicht besitzen und vorführen können, ist der immaterielle Schmuck weder etwas Vorzeigbares, noch Schmückendes oder gar zu Besitzendes.

Schmuck als Gedanke

Ein großer Teil Nisslmüllers Schmuckpraxis besteht aus Ringen, Broschen, Ohrringen und Halsketten, aber ein anderer Teil, der gleichermaßen groß ist, sind seine Texte über Schmuck. Durch dieses Werk, das in seinem Œuvre immer wieder fortgesetzt wurde und immer wieder erneut aufgetreten ist, fordert er die Existenz des Schmucks und die Art, wie dies von den Betrachtenden erlebt und verstanden wird, heraus. Anders als bei der Kassettenrekorderbrosche, gibt es keine Träger*innen für dieses Werk. Wie soll etwas aussehen, um als Schmuck bezeichnet zu werden?



Abb. 2 | Manfred Nisslmüller: »Etwas über Schmuck: Schmuck nicht anwenden«, 1978, Papier, Schreibmaschinentext. Archiv Manfred Nisslmüller.

Muss Schmuck ein Objekt sein oder ein Objekt werden, um Schmuck zu sein? Sind Bezüglichkeit, Selbstbezüglichkeit, Absicht und Handlung genug, um etwas Schmuck zu nennen? Diese Fragen kommen zusammen, um eine weitere Frage stellen zu können: Was ist dann Schmuck, wenn er nicht verziert, nicht scheint, keinen materiellen Wert hat und keine Symbole oder Bedeutungen offenbart? Sol LeWitt glaubte, dass nicht alle Ideen mit einer physischen Form versehen sein müssen, um Kunstwerke zu sein, aber ist das auch für Schmuck wahr? Können Ideen Schmuck sein?

»Ideen allein können Kunstwerke sein; sie sind eine Entwicklungskette, die eventuell eine Form finden kann. Nicht alle Ideen müssen physisch gemacht werden.«²²

In seinen sogenannten *Textstücken* schreibt Nisslmüller seine Meinungen, Beobachtungen, Erfindungen und Fragen zum Thema Schmuck auf, ohne diese Arbeit als Schmuck zu betrachten. Nachdem er 1988 sein Stück *Etwas über Schmuck – ein Schwall*²³ gemacht hatte, setzte er diese Art der Reflexion von Schmuck zwischen 1976 und 1993 in den Serien *Über Schmuck* und bis in die 2000er-Jahre in der Serie *Anonymer und Nichtanonymer Schmuck* fort. Nisslmüllers Text gibt nicht vor, Schmuck in Form oder Material zu sein und er integriert auch keinen Text in ein traditionelles Schmuckstück oder einen Kontext. Sein Text über Schmuck ist nicht tragbar und beschäftigt sich nicht mit dem Körper im Sinne von Form, Komfort oder Dekoration. Ein Körper kann nicht mit diesem Text verziert werden. Seine Texte über Schmuck handeln nicht von Fähigkeiten in der Schmuckkunst oder Malerei. Er macht das Schreiben nicht zu einem Prozess, einer Leistung oder einem Endergebnis. Seine Gedanken und Überlegungen über Schmuck sind in klaren Systemen strukturiert, welche im Ergebnis unsichtbar, aber für den ganzen Prozess unentbehrlich sind. Nisslmüller verwendet neutrale Großbuchstaben, die auf der Schreibmaschine oder auf dem Computer geschrieben sind, und manchmal ist die einzige nicht maschinelle, menschliche Berührung seine Unterschrift und wenige Neon-Highlighterstreifen, die ein paar Worte besonders hervorheben. Manchmal verwendet er keine Satzzeichen zwischen den Sätzen, die Bedeutung wird somit breiter und eröffnet damit Raum für Interpretationen. Er schreibt seine Gedanken in deutscher Sprache und verwendet dabei den umfangreichen Wortschatz, den diese Sprache bietet. Sein früheres Textwerk wird als Schreibmaschinentext auf Papier präsentiert, in neutralen, simplen, nicht verzierten, grauen Rahmen oder manchmal nur in einer Plastikhülle untergebracht. Es erfolgt keine Verwendung von speziellem Papier oder eines dekorierten Rahmens, entsprechend ist sein Textwerk nicht im herkömmlichen Sinne ästhetisiert oder optisch ansprechend gestaltet. Nisslmüller verwendet keine speziellen Grafikeffekte. Obwohl Schmuck etwas Dekoratives ist, bewegt sich sein gesamtes Werk ins Nichtdekorative. Man könnte sagen, dass eine solche materielle Form, ein Rahmen mit Papier und Text, der an einer Wand aufgehängt ist, die Wand schmücken soll. In diesem Fall aber sollen

Ästhetik und Absicht nicht die Wand verzieren und ihre Schönheit verbessern. Sie sollen nicht da sein, um den Betrachtenden eine transzendente Erfahrung zu ermöglichen. Sie sind nur da, um die Betrachtenden zu provozieren, über die Existenz, den Sinn, den Wert, die Form und den Zweck der Schmuckstücke in der Welt und in unserem Leben zu reflektieren. Im Diskurs über die Schmuckkunst verweisen wir manchmal auf halskettenartige, ringartige oder broschenartige Stücke oder Objekte, weil sie, genau wie ein Objekt oder eine Skulptur, eine objektähnliche Erfahrung in die Welt bringen können. Im Fall des Werkstücks *Texte über Schmuck*, den Nisslmüller herstellt, gibt es sehr wenig Objektähnlichkeit im Sinne einer körperlichen Existenz und Präsenz von Schmuck und eher eine Subjektähnlichkeit im Sinne einer selbstbezogenen Erfahrung.

Konklusion

Die Dematerialisierung von Kunst wird von Lucy Lippard als Phänomen, in dem Künstler*innen die Befreiung von Traditionen in Bezug auf Materialgebrauch, Konzept, Prozess und Produktionsweise, Präsentation, Urheberschaft, Handfertigkeit und dem Studio gesucht haben, gut beobachtet und erklärt. Der gleiche historische und soziale Kontext, zusammen mit ähnlichen Bedürfnissen, schuf die Dematerialisierung von Schmuck. Wie im Fall der bildenden Kunst, wo Ideen und Systeme die spezifischen Werkzeuge ersetzten, wurden in der Schmuckkunst Edelmetalle und Edelsteine ersetzt. Die Dematerialisierung von Kunst fand in den Herzen, den Köpfen und den Händen von jungen und rebellierenden Künstler*innen statt, die das, was ihnen in der Schule beigebracht wurde, nicht als selbstverständlich voraussetzen wollten. Diese jungen Träumer*innen hatten Fragen und Visionen eines Schmucks, die über die spezifischen Grenzen, wie Material, Größe oder Träger*in hinausgehen konnten. Künstler*innen und Schmuckkünstler*innen, die im Goldschmieden oder in der Schmuckherstellung sehr gut ausgebildet waren, stellten Schmuckstücke her, die keine Kunsthandfertigkeiten benötigten. Ab den 1970er-

Jahren lagen Seite an Seite in derselben Ausstellung Schmuckstücke, die aus den neuesten Materialien und mit den neuesten Technologien hergestellt wurden sowie Ideen einiger Schmuckstücke, die sich noch nicht materialisiert haben und sich wohl auch nie materialisieren würden.

Die Dematerialisierung von Schmuck und die Arbeit von Manfred Nisslmüller geben Schmuck die Möglichkeit, ein bisher grundlegendes Merkmal, das kostbare Material, nicht zu benutzen. In dieser Art von Schmuck muss das Schmuckstück nicht für sich selbst entscheiden, ein Ring, eine Brosche oder eine Halskette zu sein. Das Schmuckstück muss sich auch nicht dafür entscheiden, für Betrachtende oder Träger*innen ein transzendentes Erlebnis zu gestalten. Das dematerialisierte Schmuckstück muss sich nicht mit Themen wie Material und Herstellungstechniken auseinandersetzen. Der Fokus liegt nicht mehr auf der Qualität des Steines, dem Glanz des Materials, dem unglaublichen Handwerk, der Kunsthandfertigkeit oder auf der Schönheit der Geschichte, die erzählt wird. Der dematerialisierte Schmuck hat zum Ziel, neue Wege zu finden, um die tiefsten Ecken von Existenz, Rolle, Form, Material, Funktion, Wert und Idee von Schmuck in Frage zu stellen.

Anmerkungen

- 1 | Schmuckkunst – der Name und seine ganze Natur stellen ein sehr unscharfes Konzept mit verschiedenen Meinungen und Richtungen dar. Für eine Perspektive und einen Überblick über diese Situation vgl. **Besten** 2011, S. 6–16 und S. 29.
- 2 | **Hudek** 2014, S. 1, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »The study of objects through the prism of art, and through the words of artists, allow one to see how complex the world of ordinary and less ordinary objects and things truly is.«
- 3 | **Lippard** 1973.
- 4 | Ebenda, S. VII–XXII.
- 5 | Ebenda, S. VII.
- 6 | In den 1970er- und 1980er-Jahren fertigte Ruudt Peters geometrische und minimalistische Schmuckstücke, große aufblasbare Teile, die Schmuck und Kleidung ähnelten. Später begann, er vermehrt dekonstruierte Stücke zu erschaffen und reflektierte hier Religion und Ritual. In den 1960er- und 1980er-Jahren wurde Emmy van Leersum zusammen mit Gijs Bakker berühmt für große skulpturale, futuristische und weniger tragbare Schmuckstücke und erregte internationale Aufmerksamkeit in Galerien und Museen in England und Deutschland. Sie stellten große Halsstücke aus Aluminium her, die nicht für den täglichen Gebrauch geeignet waren. Sie bauten Schmuck unter Verwendung von Systemen und nicht mit emotionalem Input. Sie bemühten sich, Gold und traditionelles Schmuckmaterial zu meiden. Paul Derrez stellte minimale und industrielle austauschbare Ringe mit Metall und buntem Plexiglas her und kommentierte geschlechtsspezifische, soziale und politische Fragen. Manfred Bischoff entwarf Stücke, die mit Gold überzogen waren und oft auf humorvolle Weise Zeichnungen ähnelten. Sein Schmuck wurde immer von Zeichnungen und Skizzen, Kommentaren und Gedanken begleitet. Anton Cepka baute industriell aussehende Systeme, die als Schmuckstücke funktionierten. Otto Künzli stellte seine eigenen Grenzen in Frage und stellte Schmuck aus Schaumstoff und Tapeten her, versteckte eine Goldkugel in einer Silikonbroche und machte durch seine Arbeit politische Kommentare. Fritz Maierhofer und Giampaolo Babetto bauten jeweils kleine, minimale Skulpturen mit unterschiedlichen futuristischen und farbenfrohen Visionen. Dorothea Prühl stellte abstrakte poetische Holzketten her, und Peter Skubic forderte Schmuck heraus, indem er eine Platinkugel unter seine Vorderarmhaut implantierte. Bruno Martinazzi entwickelte seine geometrischen Metallkonstruktionen aus Gold, die er bis heute gestaltet.
- 7 | **Besten** 2011, S. 8.

- 8 | **Besten** 2011, S. 61.
- 9 | Ebenda, S. 158–164.
- 10 | **Bernabei** 2011, S. 194, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »The field of jewellery is more interesting than a lot of other fields because jewellery is very conservative and blockaded by conventions. It's more interesting to operate in a conservative field. [...] I like to work in a wrong way, outside of the conventions. I prefer the forbidden way.«
- 11 | Veronika Schwarzingler stellte Schmuck aus Glas und Stahl her und folgte einer poetischen Minimallinie, als sie zusammen mit Verena Formanek die Galerie V & V eröffnete. Peter Skubic formulierte seine Implantatstücke, während Fritz Maierhofer komplizierte, futuristische Miniaturmaschinen zum Tragen herstellte. Petr Dvorak zog nach Wien und fertigte Schmuck auf organische Weise, indem er Körperteile und Alltagsgegenstände abgoss. Elisabeth Jesus Defner arbeitete mit Hipper-Realismus zusammen, um die Strukturen natürlicher Elemente wie Mineralien, Pflanzen und Tierbestandteile zu erweitern. Schon bald faszinierten sie Magnete und sie begann, diese in ihre Arbeit zu integrieren, während sie deren Interaktion mit dem Körper weiter erforschte.
- 12 | **Domer/Turner** 1985, S. 11.
- 13 | **Wouter/Paice** 2009, S. 2.
- 14 | **Adamson** 2007, S. 27.
- 15 | Ebenda.
- 16 | **Bernabei** 2011, S. 194, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »[...] brooches are perverted clothes' needles. Brooches are derived from the Roman fibula used to secure a cloak, so brooches nowadays make no sense.«
- 17 | Ebenda, S. 158.
- 18 | **Kat. Wien** 2000, S. 93.
- 19 | **Adamson** 2007, S. 21, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »To wear a piece of jewelry is to tacitly admit a need for ornamentation as a means of expressing character. By wearing a bracelet or a brooch, one announces oneself merely to be the sort of person that would wear such a thing – the rhetoric of jewelry is that it adds nothing new but only confirms the »real« person who wears it.«
- 20 | **Besten** 2011, S. 61.
- 21 | **Hudek** 2014, S. 49.
- 22 | **Lippard** 1973, S. XIII.
- 23 | Dies bestätigte Nisslmüller auch im Interview. Er erklärt eindeutig, dass Schmuck eine Verbindung zum Körper haben muss, und dass es in seiner Textarbeit um Schmuck geht, ohne selbst Schmuck zu sein. Vgl. **Petrut/Nisslmüller (2018)**.

Liste der Abbildungen

Abb. 1 | *Taschenrecorder »Brosche, Brosche«, 1984/93. Kassettenrecorder, getragen von Manfred Nisslmüller. Foto: Otmar Klammer, Mehr Licht, Graz. /Archiv von Manfred Nisslmüller.*

Abb. 2 | *Manfred Nisslmüller: »Etwas über Schmuck: Schmuck nicht anwenden«, 1978, Papier, Schreibmaschinentext. Foto: Izabella Petrut aus dem Archiv von Manfred Nisslmüller, aufgenommen während eines Interviews am 14. November 2018 in Wien.*

Quellen

Das Interview wurde von der Autorin mit Manfred Nisslmüller geführt. Es handelt sich um ein unveröffentlichtes Audioarchiv und handschriftliche Aufzeichnungen.

| **Petrut/Nisslmüller (2018)** *Interview with Manfred Nisslmüller 14th of November 2018*, (Manuscript), Wien 2018.

Literaturverzeichnis

- | **Adamson, Glenn:** *Thinking Through Craft*, Oxford/New York 2007.
- | **Bernabei, Roberta:** *Contemporary Jewellers, Interviews with European Artists*, Oxford/New York 2011.
- | **Besten, Liesbeth den:** *On Jewellery, A compendium on international contemporary jewellery*, Stuttgart 2011.
- | **Davidts, Wouter/Paice, Kimberly:** *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam 2009.
- | **Dormer, Peter/Turner, Ralph:** *The New Jewelry, Trends and Traditions*, London 1985.
- | **Greenberg, Clement:** *Essay Modernist Painting*, 1961.
- | **Schwarzinger, Veronika (Hrsg.):** *Kunst hautnah, Kat. Wien*, Künstlerhaus, Wien 2000.
- | **Lippard, Lucy R. (Hrsg.):** *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual and information or idea art with mentions of such vaguely designates area as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in*

the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), Berkeley/Los Angeles/London 1973, 2. Aufl., 2001.

| **Hudek, Antony:** *Introduction // Detours of Objects*, in: *The Object. Documents of Contemporary Art*, hrsg. von **Antony Hudek**, London/Cambridge (Mass.) 2014, S. 14–27.



Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Biografien der Autorinnen

Nathalie Dimic | ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Seminar für *Kulturanthropologie des Textilen* der *Technischen Universität Dortmund*. In ihrem Dissertationsprojekt *Biografie, Blick und Bild. Eine Professionsgeschichte der Fotografin (1890–1940)* setzt sie sich mit der Kulturgeschichte der Fotografin auseinander, wobei insbesondere die geschlechtsspezifischen Bedingungen in der Ausbildung und der Ausübung des Berufes Beachtung finden. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Fotografie- und Geschlechtergeschichte sowie der visuellen, materiellen und vestimentären Kultur.

| nathalie.dimic@tu-dortmund.de

Titia Hensel | ist seit 2018 Mitarbeiterin des *House of Young Talents, Universität Siegen*. Ihre Doktorarbeit zu *Franz Xaver Winterhalter und dem Porträt der Monarchin im politischen Kommunikationsraum des 19. Jahrhunderts* hat sie 2020 im Fach Kunstgeschichte an der *Universität Hamburg* eingereicht. Sie war von 2012 bis 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin des *Internationalen Warburg-Kollegs, Universität Hamburg*; 2014 Lehrbeauftragte, *Ruhr-Universität Bochum*; 2018 Stipendiatin, *DFK in Paris*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Porträtgeschichte, kulturhistorische Medienforschung, Verbindung von Mode und Politik.

| titia.hensel@gmail.com

Sabine Hirzer | promoviert zum Thema *How to dress an Amazon? Die Darstellung und Selbstdarstellung der bewaffneten Frau in der europäischen Kunst anhand signifikanter Beispiele* am Kunsthistorischen Institut der *Universität Graz*. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Kulturgeschichte der Kleidung und Mode, die Sozialgeschichte der Kunst sowie Frauen- und Geschlechtergeschichte. Darüber hinaus arbeitet sie als Kulturvermittlerin am *Universalmuseum Joanneum* (Zeughaus), als Lehrerin für Bildnerische Erziehung und Technisches Werken und ist außerdem als Schmuckkünstlerin tätig.

| sabine.hirzer@edu.uni-graz.at

Monika Keller | studierte Kunstwissenschaften und Philosophie an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaften der *Katholischen Privat-Universität Linz*. Ihre Dissertation *Edda Seidl-Reiter – Kunst im Zeichen des Fadens* schloss sie 2017 ab. Zusätzlich schloss sie 1985 ein Studium in Mode- und Bekleidungstechnik an der *Berufspädagogischen Akademie* in Wien ab. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Textil in der bildenden Kunst. Sie veröffentlichte *TEXTIL. Zur Sprache des Textilen bei Christine und Irene Hohenbühler* (2012) und *In Falten geborgen* (in: *Kulturinitiative Narrenschyff* (Hrsg.), Linz 2015/16).

Blog: <https://textileanschlage.wordpress.com>

| keller.m@aon.at

Bianca Koczan | ist künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin* im Fachbereich *Gestaltung und Kultur*. Sie promoviert seit 2017 am Institut für Künstlerisches Lehramt im Department *Moden & Styles* an der *Akademie der bildenden Künste Wien* bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Elke Gaugele. Ihre Dissertation setzt sich mit Wechselwirkungen zwischen Social Media und gestalterischen Prozessen im Modedesign auseinander. Vor dem Hintergrund einer 15-jährigen Praxis im Modedesign lehrt sie derzeit practice-led Designtheorie an der *Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle*, der *Hochschule für Künste Bremen*, der *HTW Berlin* und der *German International University* in Kairo. Beitrag zu *Mittelpunkt Mensch* in der Reihe *Deutscher Studienpreis* im *Verlag für Sozialwissenschaft* 2008.

| bk@biancakoczan.com

Alrun Kompa-Elxnat | Studium der Kunstgeschichte, Italianistik, Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaften an der *Philipps-Universität Marburg* und an der *Universität Köln*. 2007–2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsprojekt *REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit* an der *Humboldt-Universität zu Berlin*. Von 2011 bis 2013 Promotionsstipendiatin an der *Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte* in Rom.

Dissertationsprojekt: *Die Selbstdarstellung der Familie Barberini in postpontificaler Zeit (1644–1738)* bei Prof. Philipp Zitzlsperger und Prof. Horst Bredekamp an der *Humboldt-Universität zu Berlin*.

| alrunkompa@gmx.de

Anna Lukasek | studierte Modedesign (B.A.) und Produktdesign (M.A.) an der *Universität der Künste Berlin*. Danach arbeitete sie im Accessoirebereich bei *Alexander McQueen* in London. Gegenwärtig promoviert sie zum Thema *Das Kuschtier im Zeichen des Animal Turn* an der *Bauhaus-Universität Weimar* im Promotionsstudiengang **Kunst und Design** an der **Fakultät Gestaltung**. Der PhD ist practice-based und wird von Prof. Dr. Michael Lüthy (*Bauhaus-Universität Weimar*) und Prof. Axel Kufus (*Universität der Künste Berlin*) betreut. Sie ist derzeit Gastwissenschaftlerin am *Museum für Naturkunde* in Berlin.

| anna.magdalena.lukasek@uni-weimar.de

Linda Olenburg-Cava | promoviert an der *Freien Universität Berlin* bei Prof. Dr. Wolf-Dietrich Löhr. In ihrem Dissertationsprojekt *Le Bellezze di Artimino – das weibliche soziale Netzwerk in Florenz um 1600* wird die Rolle der Frau in Florenz um 1600 und das soziale Netzwerk nobler Florentiner Familien, insbesondere deren Bezug zu den Medici, anhand einer Reihe von Frauenporträts analysiert. 2015–2018 war sie wissenschaftliche Hilfskraft in der Abteilung von Alessandro Nova am *Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut*. *Eva Schler Fellow* 2018 am *Medici Archive Project* in Florenz. Seit Juli 2018 ist sie Stipendiatin des *Evangelischen Studienwerks Villigst*.

| linda.olenburg@gmx.de

Ursula Oswald-Graf | Studium der Kunstgeschichte an der *Universität Wien*. Seit 2013 Dissertationsstudium an der *Akademie der bildenden Künste Wien* am Institut für das künstlerische Lehramt im Department für *Moden & Styles* bei Prof. Dr. Elke Gaugele. Zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich Architektur,

Design, Mode und Kunst in Fachzeitschriften und Magazinen (u.a. *architektur aktuell*, *archithese/CH*, *Baumeister/D*, *Der Standard*, *Wiener Zeitung*, *Die Presse*, +81/ Japan, *pop-zeitschrift.de*). Seit 2015 von Dr. Louise Kiesling mit der Aufarbeitung des *Backhausen Archivs* betraut.

| graf@backhausen.com

Izabella Petrut | ist Doktorandin an der *Akademie der bildenden Künste Wien*. Der Titel ihrer Dissertation lautet *Konzeptualismus in der Schmuckkunst: Eine Parallele zur Konzeptkunst*. Ihr Forschungsinteresse gilt der Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Praktiken der Schmuckkunst und anderen Kunstdisziplinen angefangen bei den 1960er-Jahren bis heute, wobei der konzeptionelle Ansatz gegenüber den verschiedenen Disziplinen des künstlerischen Schaffens im Vordergrund steht.

| izbellapetrut@gmail.com



Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Abstracts

Nathalie Dimic | Stage of Fashion. The Portrait Photography of Annelise Kretschmer

»As far as my fashion shots are concerned, fashion in itself was secondary to me – they were all, basically, portrait photos, where I was able to play with fabrics and accessories.« In 1929, Annelise Kretschmer opened a photographic studio on the upper floor of her parent's business establishment, the elegant Max Weser apparel store in downtown Dortmund. Annelise's mother occasionally had her shoot fashion photos for the store, in which Annelise's friends, or her sister, would pose as models. With an extraordinary flair for the models chosen to serve as subjects and for the fabrics involved, she succeeded in orchestrating the most diverse structures, stylish patterns, and details to create an intriguing photographic composition, in which the model wearing the garments holds her own in the captivating setting. In the course of this essay, I will explore to what extent Annelise Kretschmer's ›stylish portraits‹ differed from the fashion shots of her time. To this end, salient features of the two genres in question, portrait and fashion photography, shall be highlighted, to see where these genres overlap with and diverge from each other.

Ulrike Ettinger | Various Perspectives on Folklore Fashion in Socialist Romania

In the Ph.D. project on the cultural-political and economic exploitation of folk costumes during the Socialist era in Romania, the state-sponsored Romanian folklore fashion is also explored. The decidedly urban clothing was a consumer product that ideally combined cultural-political and economic interests. It should not only contribute to community building but also locate traditional crafts and clothing in the modern age. Subsequently, the article will examine further aspects of Romanian folklore fashion. Aspects that relate to its wearing, consumption, or production (between party guidelines, individual preferences, reproduction, or détournement), in accordance or demarcation with other fashions and lifestyles of the time (hippie, punk, new wave, DIY practices).

Titia Hensel | Fashion Competence as a Legitimation Factor. On the Political Relevance of Clothing in Franz Xaver Winterhalter's Portraits of the French Empress Eugénie

The German artist Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) painted portraits for nearly all European Monarchies over a period spanning almost five decades. He is considered to be one of the most successful and productive court painters of the 19th century. Already during his lifetime, he received the title *peintre à la mode*. His strategy to focus on clothes in his portraits, which were mostly used for public-political representation, led to major success with clients and salon audiences and, at the same time, negative comments from art critics. To what extent was a female ruler allowed to follow trends and put her appearance in the foreground? Did society even expect her to be competent in terms of fashion? Based on the assumption that clothes in portraits contribute significantly to their decoding, Winterhalter's portraits of the French Empress Eugénie during the Second Empire will be re-discussed.

Sabine Hirzer | Mrs. Biedermeier's new clothes. The Clothing of Women in the Revolution of 1848 in Austria – Examining Caricatures and Fashion Plates

Women of different social spheres participated in the events of the revolution of 1848 in Austria. While noble ladies showed their patriotism in the form of donating goods, bourgeois women supported the revolutionaries with direct aid such as food and homemade flags and cockades. However, it was the working women, accustomed to physical labor and most directly affected by austerity measures, who participated in the direct uprising against the repressions, building and defending barricades, and participating in the fighting.

This article examines the presentations and representations of women in contemporary sources based on their clothing, in order to demonstrate the instrumentalization of the image of the female body for political purposes. Since, above all, the

behavioral repertoire of the female workers – of these active and self-empowering women – is reflected by the differently-oriented contemporary recipients, they form the core of this investigation. The examination of these images enables the study of a particular facet of the clothing in the images of women: their usage as a venue for social feuds.

Monika Keller | From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters
Textile ART COMMUN-ication

In 1979 textile artist Edda Seidl-Reiter draw attention to her art by introducing ›Textile Performance Art‹. Her demand for ›Art Commun‹ was connected to this new type of performance, which was supposed to turn spectators into participants. Despite this new perspective on textile art, the traditional separation of artist and audience – art production and art reception – continued. With Seidl-Reiter's idea of art – based on communication and conceptualization –, she approached more avant-garde art trends, such as Fluxus or Happening, which tried to change the traditional relationship between artist, artwork, and audience.

In contrast to these actionist art trends, Seidl-Reiter uses materials that are both extraordinary and unusual. She treats the textile as a communicative medium per se, more so than any text: it is the origin of networked thinking, writing, and social get-togethers. The resulting work of art, which might or might not result from it, becomes a byproduct, a relict, or a witness of the process.

Alrun Kompa-Elxnat | The Barberini Family and the Prefect's Robe. Vestimentary Strategies of Legitimation and Self-Fashioning in Early Modern Rome

Analyzing the vestimentary presentation of the office of the Prefect of Rome both in texts and images the paper examines how the Barberini family employed dress to secure and to display social status, once they had arrived at the critical position in Roman society with the election of Urban VIII to the papacy in 1623. For the first

time, attention will be drawn to the visual perpetuation of the family links with the prefect title. Beyond investigating the artworks which tend to address the symbolic value of dress indirectly, the physical presence of the prefect robe will be observed within the family inventories. The careful consideration of these archival sources documenting the transmission of dress from one generation to another generates essential knowledge about the status of vestimentary artifacts.

Anna Lukasek | A Dialogue between the Art of Pattern Making and Taxidermy: a Miniature of how stuffed Animals came into Life

This article deals with the question of how pattern making as a cultural practice is related to the animal body and how it is intertwined with the cultural technique of taxidermy. The human-animal relationship is examined as well as material-technical aspects, which led to the emergence of the stuffed animal as a soft toy at the end of the 19th century.

The analysis unfolds through a speculative narration as an encounter of two imagined female characters based on historical persons. In 1879 in New York City, the reader meets the only daughter of the successful American entrepreneurial couple Ellen and Ebenezer Butterick, the inventors and manufacturers of graded sewing patterns, promoted in their women's magazine for fashion and needlework *The Delineator*. Then there is the second character Sarah, a fictive descendant of Sarah Bowdich Lee, who had already made a name for herself in England at the beginning of the 19th century with a publication on taxidermy and memoirs of Baron George Cuvier, the founder of comparative anatomy in zoology.

Linda Olenburg-Cava | Le Gentildonne Fiorentina di Artimino. A Portrait of the Network of the Florentine Female Elite around 1600

Based on the female portrait series known as the *Bellezze di Artimino* this paper aims to show the importance of the depicted costumes for the identity of the ladies

as part of a specific social group. Therefore the analyzed paintings help understand the festive costume of the female elite in Florence around 1600.

This is done with the introduction of the inventory of Villa *La Ferdinanda* from 1609 and the display of the paintings in Artimino. A closer look at the depicted costumes and their construction help to understand the value of the garments. The uniformity of the costumes and the vast number of still existing portraits can be seen as a society portrait.

Ursula Oswald-Graf | The Rose Motif as a National Sentiment of Viennese Modernism. Fabric Designs from the Backhausen Archive by Josef Hoffmann, Koloman Moser and Otto Wagner

The rose motif can be used paradigmatically for the complex ambivalence of Viennese Modernism in the ›Flächenornament‹ around 1900. The motif of the rose per se became an autonomous pictorial object in the Dutch still life and a medium of meaningful messages. A recourse to this pictorial policy, shaped in the Jesuit spirit, in the sign of the Counter-Reformation, can be shown, especially in textile design.

Using fabric designs from the archives of the Austrian textile company *Backhausen* (founded in 1849), I would like to show the traditional and modern movements in the Habsburg Empire, which mutually enrich each other, and highlight their symbiotic effectiveness. Here I will present three pioneers of Viennese Modernism – Otto Wagner, Koloman Moser, and Josef Hoffmann. Their designs reflect in different ways a dualistic principle, which goes back to two contrasting values significant for Austria – Baroque and Enlightenment.

Izabella Petrut | Can Ideas be Jewelry? The Dematerialisation of Jewelry in the Work of Manfred Nisslmüller

Art-Jewelry, in its many forms, challenges various aspects of life, art, adornment, and materials, sometimes going as far as to reject all aspects of traditional jewelry,

such as material, techniques, the goldsmithing bench, the capacity to decorate, or the need for the human body as a frame or pedestal.

This research analyses the dematerialization process of jewelry through similarities and differences in the practice and theoretical discourse of the dematerialization of arts, which happened during the 1960s–1980s.

Through his work, the Austrian artist and jewelry maker Manfred Nisslmüller is actively participating in the dematerialization of jewelry, reevaluating the role the body has in relation to jewelry and for jewelry's existence, the role of the adornment of the body, of the material value, durability and ephemerality, the shape and function of jewelry, the production means and the skills needed.