

»standesgemäß«

Mode in Porträts von
Barock bis Biedermeier

Impressum

Herausgeber Dr. Andreas Neuwöhner im Auftrag der Stadt Paderborn

Autoren Dr. Andreas Neuwöhner
Dr. Silke Köhn
Dr. Regina Lösel
Roland Linde

Fotos Katalogteil Ansgar Hoffmann · Silke Köhn · Andreas Neuwöhner · Gisela Tilly · Kalle Noltenhans
Layout onebreaker.de

ISBN 978-3-00-066471-7

Abbildung Titelseite

Margarethe Sophie Elisabeth Malberg,
geb. Kosteri (1725–1801, um 1765, Ausschnitt)



Residenzmuseum
Schloß Neuhaus



»standesgemäß«

Mode in Porträts von
Barock bis Biedermeier

16.8.2020 bis 2.5.2021

Residenzmuseum Schloß Neuhaus

Einführung

Andreas Neuwöhner

Das Residenzmuseum Schloß Neuhaus präsentiert in den Fürstenzimmern des Schlosses von Neuhaus Porträtgemälde der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen, ergänzt durch private Leihgaben und Bilder aus den Beständen der Städtischen Museen Paderborn. Die Porträtgemälde zeigen Standespersonen – adelige Herren, Damen und Kinder, ein bürgerliches Ehepaar, Geistliche und Menschen vom Lande. Ihre Zugehörigkeit zu einem Stand ist im Bild oftmals durch Accessoires eindeutig gekennzeichnet. Der adelige Ritter ist durch seine glänzende Rüstung auf den ersten Blick als Soldat eines Paderborner Bataillon kenntlich gemacht. Die Stiftsdame Elisabeth von Hörde trägt schwarze Schleifen auf ihrem dunklen, mit weißen Spitzen abgesetzten Kleid. Ein Zeichen dafür, dass sie Witwe ist. Pieter Breughel zieht den Frauen, die von einem Dorf auf den Jahrmarkt gehen, bunte Schürzen an – auch wenn diese wohl eher im Haushalt getragen wurden. Ein geistlicher Herr gibt sich durch das sogenannte Bäffchen, einem schwarz-weißen Kragen, als solcher zu erkennen.

Weniger eindeutig ist der Stand des Ehepaars Malberg ersichtlich, verzichtet der Maler doch auf eindeutige Hinweise auf den Beruf des Kaufmanns und Paderborner Bürgermeisters. Vielmehr offenbart das kostbare blaue Kleid von Margarethe Sophie Elisabeth Malberg, dass sie sich an der französischen Mode orientiert, wie sie an den großen Höfen Europas getragen wurde und von dort aus sich rasch bis in die Provinz verbreitete. Auf Hinweise auf die bürgerliche Herkunft und den Beruf wurde deshalb wohl bewusst verzichtet. Wie sich eine adelige Gesellschaft kleidete und verhielt, kann man am Gemälde „Festgesellschaft“ genau beobachten.

Auch am fürstbischöflichen Hof in Neuhaus galt bis in das 18. Jahrhundert hinein das französische Zeremoniell. Das alltägliche Speisen können wir uns ganz ähnlich vorstellen, nur dass in Neuhaus der Fürstbischof der Tafel vorsah.

Der Fokus dieser Ausstellung liegt also weniger auf den Personen und Biografien als vielmehr auf ihrer Kleidung, ihren Perücken und Accessoires. Sie ist damit Teil des Kooperationsprojektes „Get Dressed“ der städtischen Museen Paderborn. Das Projekt wirft einen multiperspektivischen Blick auf das Kleid, nicht nur in Kunst und Mode, sondern in Gesellschaft, Geschichte und Natur. Kleidung als gesellschaftliches Phänomen, als Bestandteil der Individualität aber auch als evolutionäre Entwicklung der Tiere. So werden überraschende Einblicke und Verbindungen möglich.

Aus dem Bestand der Stiftung heraus ist die Ausstellung „Standesgemäß“ von Silke Köhn zusammengestellt worden. In ihrem Essay stellt sie uns die Porträtgemälde vor und gibt einen tiefen Einblick in die Mode der Zeit. Meinen besten Dank für die Zusammenarbeit an dieser Ausstellung und der Publikation. Drei Beiträge in diesem Begleitband erweitern den Blick auf die Kleidung. Roland Linde schreibt über die Kleidung der einfachen Leute und die Versuche des Landesherrn, durch Verordnungen die Kleidung der Untertanen zu regeln. Mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg. Und Barbara Lösel untersucht die Kleidung im Hinblick auf ihre Träger, auf die Bewegung und die Haltung, die von den jeweiligen Kleidern gefordert werden. Besten Dank für diese Einblicke in die Kulturgeschichte. Ein kurzer dritter Beitrag nimmt die verschlungene Objektgeschichte der Malberg-Porträts in den Blick.

Für die Präsentation im Residenzmuseum wurden einige Gemälde von Gisela Tilly sorgsam restauriert und von Ludger Fromme gerahmt. Sie offenbaren nun wieder ihre hohe malerische Qualität. Mit den passenden Rahmen können sie ihre Wirkung voll entfalten. Herzlichen Dank für diese Arbeit. Mein besonderer Dank gilt der von Monsignore Dr. Michael Freiherr von Fürstenberg gegründeten Stiftung. Sie bewahrt die Kunstschätze aus Familienbesitz und stellt sie Ausstellungen wie diesen zur Verfügung. Die hohe Qualität der Kunstgegenstände und die Provenienz aus westfälischem Adelsbesitz ermöglicht es, die Lebenswelten des westfälischen Adels aus unterschiedlichen Perspektiven zu erforschen. Mein Dank gilt der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen, die einen großen Teil ihrer Sammlung dem Residenzmuseum anvertraut hat sowie den privaten Leihgebern. Herzlichen Dank für das Vertrauen.



„standesgemäß“

Facetten der Mode in der Malerei von Barock bis Biedermeier

Dr. Silke Köhn

Nichts ist so kurzlebig wie die Kleidermode unserer Zeit. Modifarben, Rocklängen und Frisuren wechseln nach jeder Saison und sind so international wie ihre Konsumenten und Produzenten. Wer aber denkt, dies sei nur eine Entwicklung unserer schnelllebigen Zeit, der sei mit einem Blick in die Kostümgeschichte eines Besseren belehrt. Im Unterschied zu heute vollzog sich der Wechsel der Modetrends zwar langsamer, bedingt durch längere Herstellungszeiten und eine bessere Haltbarkeit, aber das Modebewusstsein der höfischen und bürgerlichen Standesgesellschaften war nicht weniger ausgeprägt. Es stellt sich auch ganz grundsätzlich die Frage, warum hat der Mensch seit jeher so viel Zeit, Mühen und Kosten für die Herstellung und Gestaltung von Kleidung aufgewendet, die eigentlich nur gegen Kälte und Verletzungen schützen muss? Eine wesentliche Triebfeder ist das menschliche Bedürfnis, sich durch Kostümierung zu schmücken und gesellschaftlich zu integrieren oder auch zu exponieren, z.B. durch schrille Outfits. Kleidung, Frisur und Schmuck sind seit jeher Ausdruck der Persönlichkeit und oft auch ein Alleinstellungsmerkmal, da sie Menschen voneinander unterscheidbar und seine Stellung innerhalb der Gesellschaft sichtbar machen.

Kleidung ist seit jeher eine gesamtgesellschaftliche Erscheinung, die sich über die Jahrtausende in der Gestaltung von Regenten- und Adelsgewändern über bürgerliche Moden bis hin zu kleinstädtischer und ländlicher Kleidung auswirkte. Darüber hinaus spielen kulturhistorische und wirtschaftliche Belange ebenso eine Rolle wie Abstammung, Religion, Alter

und Geschlecht. „In der Klassengesellschaft bestimmen die jeweils privilegierten Schichten die Entwicklung der Mode, so daß die herrschende Mode im Grunde die Mode der Herrschenden war. Die Kleidung wurde zur Standestracht und die Mode zu einem Standesprivileg.“¹ Die Unterscheidung zwischen Mode und Tracht, die regionale Besonderheiten spiegelt, ist allerdings wenig zielführend, da die Volkstracht keine von der Mode losgelöste Erscheinung ist, sondern mit ihr in wechselseitiger Beziehung steht.²

Spanische Grandezza

Politische Veränderungen und Vormachtstellungen einzelner europäischer Länder haben in früheren Jahrhunderten sogar zu gravierenden Modetrends geführt. Als im 16. Jahrhundert Spanien nach der Eroberung Amerikas zu einer kolonialen Großmacht aufstieg, übernahm es auch die Rolle des Trendsetters in Bekleidung und Frisur. Es löste damit Italien ab, das aber weiterhin wertvolles Tuch, Brokat- und Samtstoffe herstellte, Muster entwarf und fleißig exportierte. Das Bündnis von Adel und Geistlichkeit begünstigte das Vordringen der spanischen Inquisition, die in absolutistischer Manier Wissenschaft, Kultur und Mode in den Dienst von Kirche und Hof stellte. Durch vielfältige dynastische Verbindungen und den wachsenden politischen Einfluss auf Italien und das Habsburger Reich gelangte der spanische Modestil sukzessive an die Höfe in ganz Europa. Die Geschichte der Mode belegt, dass in Machtzentren durch Wohlstand auch Mode entsteht. Das spanische Hofzeremoniell, das

1 Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Berlin 8. Auflage 2004, S. 7ff

2 Johannes Pietsch in: Meike Bianchi-Königstein: Kleidungswirklichkeiten: Mode und Tracht zwischen 1780 und 1910 in Oberfranken. Regensburg 2019, S. 7

aus dem burgundischen hervorgegangen war, schuf eine künstliche gewollte Steifheit und deutliche Abgrenzung und Distanz zwischen Adel und Volk. Die täglichen Verrichtungen wie Aufstehen, Ankleiden, Speisen, Feiern usw. wurden zu einer Theateraufführung aufgebauscht. In den Händen eines absolutistischen Fürsten war das höfische Zeremoniell ein gezielt eingesetztes Instrumentarium von Herrschaft und Macht über den Hofstaat. Durch eine restriktive Kleiderordnung und Unterschiede in Stoffqualität und Zuschnitt wurden die Höflinge in hierarchische Strukturen gezwungen. Das Zeremoniell und seine Vorschriften dienten somit nicht nur der Verherrlichung und Erhöhung des Fürsten und seines Hauses. Wichtig war für den Regenten, die große Anzahl der politisch funktionslosen Adligen so zu organisieren, dass sie beschäftigt, kontrolliert und bei Laune gehalten wurden.

Einen kleinen Einblick in die Kleidermode der Festtagskultur aus dem frühen 17. Jahrhundert ermöglicht uns ein Gemälde, das seit einiger Zeit als Dauerleihgabe aus westfälischem Privatbesitz in Schloss Neuhaus zu besichtigen ist. Das auf Eichenholz gemalte Tafelbild des flämischen Barockmalers Louis de Caullery eröffnet einen weitgespannten Blick in einen hohen Festsaal mit Empore und barocker Enfilade (Raumflucht). An einer langen Tafel hat sich eine elegant gekleidete Adelsgesellschaft zum festlichen Mahl versammelt. Ein achtköpfiges Barockorchester mit Lauten und Flöten spielt auf einer Empore die feierliche Unterhaltungsmusik dazu. Die vierzehn Adligen sind in der spanischen Mode des frühen 17. Jahrhunderts gekleidet, die sich durch steife Samtgewänder, große Spitzenkragen, Puffärmel und reichlich Schmuck hervorhob. Die sechs Adelsdamen tragen hochgeschlossene Kleider, die am Hals entweder mit aufgestellten Spitzenkragen (sogenannter Tudorkragen) oder fein gefalteter Mühlsteinkrause abschließen. Die bodenlangen Reifröcke sind in konischer Form geschnitten und bedecken die Schuhe. Das höfische Modediktat zwang die Dame zu einer



Louis de Caullery (1580 Cambrai – 1621 Antwerpen)
Höfisches Festmahl, um 1610

erhabenen Grazie, doch der Preis dafür war eine wenig flexible und ungesunde Starrheit, die durch das Korsett hervorgerufen wurde. Abgesteift wurde es vorn durch einen Stab aus Fischbein, Holz oder Stahlschienen, der sogenannten Planchette (franz.: Brettchen) oder auch Blankscheit. Der strenge spanische Schnitt und die dunklen Gewandstoffe verlangten nach reichlich Dekor in der Form von Manschetten, Perlenschmuck und wie im Gemälde großen edelsteinbesetzten Kreuzanhängern. Wegen der hohen Halskrausen trugen die Damen hochgekämmte, birnenförmige Haarfrisuren, die über der Stirn hochtoupiert und über ein Polster gelegt sind. In stolzer Körperhaltung und steifer Eleganz besitzen die Edeldamen eine unnahbare, gravitatische Ausstrahlung. Die Herren dieser Tafelrunde haben ihre hohen, z.T. mit Straußenfedern besetzten Hüte nicht abgelegt. Ihre Bärte sind am Kinn spitz zulaufend und über der Lippe kunstvoll nach außen gewirbelt. Einige von ihnen tragen steife Mühlsteinkrausen, andere Tudorkragen. Bei dem einzigen Mann an der Tafel ohne Hut in Rückenansicht handelt es sich vermutlich um einen Geistlichen.

Die Kammerdiener bewegen sich grazil im Bildvordergrund. Sie sind in lasierender Malerei ausgeführt – typisch für den flämischen Maler Louis de Caullery, der Bankette und Tanzsaalbilder mit aufwendig geschilderten Architekturmotiven und Wandfresken darstellte. Das Gastmahlgenre diente der Zurschaustellung von eleganter Mode und vollendeter Tafelkultur. Dazu gehörte gleichermaßen angemessen eingekleidetes Personal. So sind die fünf auf das Bild verteilten Kammerdiener mit seidenchangierenden Jacken mit aufgestellten Kragen und roten oder grauen Kniebundhosen mit Schleifen unterhalb des Knies in kostbare Materialien gekleidet. Eiligen Schrittes tragen die Jugendlichen prachtvolles Geschirr von einem großen Buffet rechts im Bild zur Tafelrunde. Das Adelstreffen nach den Regeln des spanischen Hofzeremoniells spiegelt eine auf Repräsentation und elegante Mode setzende, etwas hochmütige Grandezza.

Noch in Barock und Rokoko herrschte die Vorstellung, „vornehm“ sei gleichbedeutend mit „nicht arbeitend“, was vor allem in der wenig zweckmäßigen Kleidung und Frisuren des Adels und besonders in der Damenmode festzustellen ist. Breite Reifröcke, enge mit Fischbein verstärkte Korsagen und zu Wespentaillen geschnürte Taillen erlaubten es den höfischen Edelfrauen nicht einmal, sich selbst anzukleiden. Auch die mit großem Aufwand frisierten und gepuderten Haare mussten in qualvollen Sitzungen von Coiffeuren in Form gebracht werden. So wurde die Zeit des allmorgendlichen Levers und ebenso des Couchers am Abend in den privaten Schlafgemächern auch zu privaten Audienzen genutzt. Die Hauptbetätigung vieler Adliger bestand neben der mehrstündigen Korrespondenz in gesellschaftlichen und kulturellen Vergnügungen sowie der Jagd. Durch eine breite höfische Gesellschaftsstruktur war ein Austausch zwischen den politischen, wirtschaftlichen, juristischen und kirchlichen Eliten erleichtert. Von jeher zählten die kirchlichen Würdenträger zur höfischen Gesellschaft dazu und passten sich in ihrer Prachtentfaltung der weltlichen Macht an, hoben sich äußerlich durch eigenständige, oft extravagante Kostümierung hervor.



Charles und Henri Beaubrun: Anne von Österreich, Königin von Frankreich (1601–1666), um 1659, Öl auf Leinwand 109 x 87 cm, Prado, Madrid. Abbildung: Wikipedia

Zwar hat es Liebeshochzeiten zu allen Zeiten gegeben, doch waren sie in Adelskreisen eher die Ausnahme. Adlige Ehen wurden oft erst nach langwierigen Verhandlungen und mit einem Ehevertrag beschlossen, mitunter ohne dass sich das zukünftige Paar vorher kennenlernen konnte. Um sich ein Bild vom Anderen machen zu können oder bis zum Hochzeitstermin in Erinnerung zu bleiben, wurden vorteilhafte Porträts gemalt und verschickt, was manchmal zu bösen Überraschungen führte. Oft war der Bräutigam viel älter, denn die meisten Frauen starben vor dem 40. Lebensjahr nach der Geburt eines Kindes, so dass die Witwer erneut heirateten. Wenn aber die junge Ehefrau ihren Gemahl überlebte³, waren viele Witwen gezwungen, für ihren Versorgungsanspruch zu kämpfen und hatten nur selten die Chance, eine zweite Ehe einzugehen. Geradezu gebrandmarkt waren Witwen schon durch ihre Kleidung, denn

3 Britta-Juliane Kruse: Witwen: Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Berlin 2007

auch noch nach Jahren trugen sie schwarze Schleifen, Schleier und Schmuck als Zeichen der Trauer und Unberührbarkeit, so wie im Porträt der französischen Königin Anne von Österreich, der Mutter des Sonnenkönigs Ludwig XIV. (1638–1715). Das Gemälde im Madrider Prado zeigt sie als Witwe immerhin fünfzehn Jahre nach dem Tod ihres Gemahls in ein dunkelgrünes Kleid mit schwarzem Mantel, schwarzem Spitzenschleier und schwarzen Armbändern.

Ziemlich genau aus der gleichen Zeit und in ähnlicher Sitzposition stammt das Damenporträt mit einem Schoßhündchen aus der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen. Aus der Inschrift unterhalb des gekrönten Wappens links oben im Bild erfahren wir ihren Namen und interessanterweise ihr Alter: Elisabeth Catharina von Hörde im Alter von 62 im Jahr 1657. Das etwas schonungslose Halbfigurenporträt zeigt sie mit natürlichem Doppelkinn mit ernstem, auf den Betrachter gerichteten Blick. Über ihrem tief schwarzen Kleid trägt sie einen breiten weißen bis zum Hals reichenden Kragen, der ebenso wie die weißen Manschetten mit neun schwarzen Schleifen besetzt ist. Um den Hals und an beiden Handgelenken hängen schwarze Ketten, die vermutlich aus Eisen gearbeitet und als Trauerschmuck anzusehen sind. Auf den lockigen braunen Haaren trägt sie statt eines Schleiers eine schwarze Mütze. Die rechte Hand liegt auf dem Rücken eines mopsartigen Hündchens, ob die Freifrau von Hörde ein solches Schoßhündchen besaß ist fraglich, denn in Porträts fügten Maler kleine Hunde als Treuesymbole ein. Mit ihrer Linken streicht sie über ein Schriftstück mit schwarzer Schleife, bei dem es sich gewiss um einen beigelegten Rechtsstreit handelt.

Leider ist wenig über Elisabeth von Hörde bekannt. 1655 ist sie als Stiftsdame im 1140 gegründeten Kloster Cappel bei Lippstadt nachgewiesen.⁴ Für Adelsdamen war die standesgemäße Unterbringung oft bereits im Ehevertrag geregelt, damit sie als



Elisabeth Catharina von Hörde (1590–1661)
im Alter von 62 Jahren, 1667

Ledige oder Witwe „niemanden zur Last fielen“⁵. Das Leben in einem Damenstift bedeutete allerdings nicht, auch klösterlich zu leben und ein Ordensgelübde abzulegen, wenngleich den Weisungen der Äbtissin bzw. Propstin zu folgen war. In ihrem notariellen Testament vom Mai 1659⁶ wird die bereits bettlägerige Elisabeth Catharina von Hörde als „Stiftsjungfrau“ bezeichnet, die zusammen mit ihrer Nichte, ebenfalls Stiftsjungfer, und einer Magd in einem Haus im evangelischen Stift Cappel lebte und all ihr Hab und Gut Nichten und Neffen vermachen wollte. Demnach trug sie anlässlich der Porträtsitzung zwei Jahre zuvor weltliche Kleidung in Schwarz und Weiß ohne religiöse Attribute.

4 NRW-ARCHIVE: 1654–1655 Altsignatur: L 35 Stift Cappel, Amt Lipperode F Num. 8
Das Kloster Cappel wurde ab 1588 reformiert und sukzessive in ein protestantisch freiweltliches Damenstift umgewandelt, um die „päpstlichen Greuel“ abzuschaffen, was sich aber über 50 Jahre hinzog. Im Zuge dieses Prozesses gab es u.a. eine „Befragung der Stiftsdame(n) Elisabeth Catharina von Hörde“.
www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/urkunden_datenbank/suche/vollansicht_archiv.php?id=277

5 Kruse 2007, S. 2017

6 Ich danke Gisela Tilly für den Hinweis auf das Testament.

La Mode à la française

Nachdem Ludwig XIV. 1661 die politische und kulturelle Führung übernommen hatte, vergingen kaum zehn Jahre und alle europäischen Adelshöfe unterwarfen sich dem Modediktat des Sonnenkönigs, so dass selbst nationale Unterschiede verloren gingen. Bis ins 19. Jahrhundert galt Frankreich als kulturelles Leitbild und Französisch war die Sprache, die an allen europäischen Höfen gesprochen wurde. Nicht nur im Bereich der Kleidermode wurden die Franzosen zu den Trendsettern, auch aufgetürmte Haarfrisuren bzw. das Tragen von aufwendig gestalteten, nach 1700 gepuderten Perücken wurde für Männer und Frauen, Staatsdiener und Künstler gleichermaßen verpflichtend. Adlige Herren ließen sich gerne in blinkender Rüstung porträtieren und als modisches Accessoire fiel über das blanke Eisen vorne ein Spitzenhalstuch und über die Schultern das lockige Haar bzw. die Allongeperücke. Dass diese Trends sich schnell bis nach Westfalen verbreiteten konnten, verdeutlicht ein Soldatenporträt aus der Fürstenberg Stiftung Egge-

ringhausen. Der kaum 30jährige Hauptmann Bernhard Wilhelm von Cappel zu Wallenbrück zeigt sich selbstbewusst mit blinkendem Harnisch und Schärpe, barocker Langhaarfrisur und dem Spitzenkragen (Jabot) mit roter Schleife. Für die Bildfindung des 1679 zum Hauptmann ernannten Bernhard Wilhelm diente dem Künstler J. E. Piscator⁷ ein Kupferstich von Robert Nanteuil, der den Sonnenkönig als obersten Heerführer mit Harnisch, Lockenperücke und Jabot fast androgyn erscheinen lässt. Als junger Mann hatte Ludwig XIV. künstlichen Haarersatz abgelehnt, doch als seine Haarpracht lichter wurde, änderte er seine Meinung und ließ 1656 bereits 48 königliche Perückenmacher nach Paris kommen.⁸ Noch 1662 war das Tragen von Perücken am Dresdener Hof verboten, während in Brandenburg Kurfürst Friedrich Wilhelm einen französischen „Hofperukier“ engagierte, der besser entlohnt wurde als sein Leibarzt. Perücken aus Echthaar bzw. Pferde- oder Ziegenhaar waren ein teurer Luxus und als gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine Perückensteuer eingeführt wurde, stiegen die Preise nochmals.



Robert Nanteuil (1623–1678): Louis XIV. König von Frankreich, 1670. Kupferstich. Yale University Art Gallery, Abbildung: Wikipedia



J. E. Piscator: Bernhard Wilhelm von Cappel zu Wallenbrück (vor 1655/65–1702), 1683



Maria Mancini (1639–1715), Ausschnitt nach dem Berliner Gemälde von Jacob Ferdinand Voet (Antwerpen 1639–1700 Paris)

⁷ Ein Maler namens *J.E. Piscator* konnte nicht nachgewiesen werden, vermutlich handelt es sich um einen Kriegsmaler, der sich auf Soldatenporträts spezialisiert hatte.

⁸ Jedding-Gesterling, Maria (Hrsg.): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Hamburg 1988, S.104ff.

Wie schnell sich Modetrends innerhalb kürzester Zeit von Versailles aus in ganz Europa verbreiteten, zeigt der Hurluberlu (Kohlkopffrisur), der bald nach seiner Erfindung von Kopenhagen bis Rom die weiblichen Köpfe schmückte. „Die Herzogin von Nevers war einfach lächerlich frisiert. Die Martin hat ihr das Haar auf dem Kopf abgeschnitten und durch hundert Papilloten natürlich gekräuselt, so dass sie wie ein kleiner, runder Kohlkopf aussieht, während die Seiten vollständig kahl sind; der König und alle vernünftigen Damen starben vor Lachen.“⁹ Das schrieb aus Versailles die Hofberichterstatlerin Madame de Sévigné (1626–1696) an ihre Tochter nach Marseille in einem Brief am 18. März 1671 und rät ihr eindringlich, ihre alte Frisur beizubehalten. Aber schon ein paar Tage später hat sie ihre Meinung überdacht, schickte ihrer Tochter eine Puppe mit der neuartigen Frisur als Anschauungsobjekt und riet, sich von ihrem geschickten Kammerdiener einen Hurluberlu frisieren zu lassen. Etwa zur gleichen Zeit erfuhr die italienische Principessa Maria Mancini, eine Nichte von Kardinal Mazarin und erste Geliebte Ludwigs XIV., offenbar in Rom von dieser Trendfrisur. Denn noch im selben Jahr malte der aus Antwerpen stammende Jacob Ferdinand Voet Maria Mancini, verheiratete Colonna, für die Galleria delle Belle (Galerie der Schönheiten) im Palazzo Chigi in Arricia.¹⁰ Das kleine etwas anzügliche Medaillon zeigt einen Ausschnitt dieses Gemäldes und wurde vielleicht vom Künstler für die Porträtierte oder ihren Gemahl gemalt.



Rückkehr von der Kirmes, Pieter Bruegel der Jüngere (1564–1637), um 1620

Kinder als kleine Erwachsene gekleidet

Über viele Jahrhunderte gab es keine spezielle Kinderkleidung, so dass Kinder und Jugendliche in Gemälden bis ins 19. Jahrhundert hinein wie kleine Erwachsene in etwas zu groß geratenen Kleidern aussehen. An bequeme Passform oder praktischen Nutzen beim Design von Kleidung wurde weder bei Erwachsenen noch bei Kindern gedacht, ganz das Gegenteil war der Fall.

Die Gewänder des Adels und der wohlhabenden bürgerlichen Schichten bestand aus weichen Materialien wie Seide, Samt oder Brokat. Die Kleidung ärmerer Schichten wurde aus Webstoffen genäht, die aus Leinen oder gesponnener Wolle gefertigt wurden. Hüte und Mützen bestanden aus gewalkter Wolle, die besonders gegen Kälte und Feuchtigkeit schützte. Vermutlich waren viele Kleidungsstücke kratzig, aber dafür konnten sie

⁹ Erika Thiel 1988, S. 106ff. Vgl. Silke Köhn: Vom Zauber einer Legende: Die Braut von Fikensolt. Das Porträt der Prinzessin Charlotte Amélie de la Trémoille, Gräfin von Aldenburg (1652–1732). Oldenburg 2005, S. 40f.

¹⁰ Voet malte sie und noch 36 andere Römerinnen für den Kardinal Flavio Chigi im lasziven Rollenporträt einer Cleopatra tief dekolletiert. 1678 ließ Papst Innozenz XI. Voet aus Rom wegen der unschicklichen Dekolletés verbannen. Die Cleopatra fand 1779 Eingang in Königliche Sammlung in Berlin. Aus welcher Zeit das Medaillon auf Schaffell/ Pergament stammt ist unklar, vieles deutet auf eine frühe Entstehungszeit.

erheblich länger getragen und z.B. an jüngere Geschwister weitergegeben werden, wenn sie nicht mehr passten. Zudem ließ sich diese strapazierfähige Oberbekleidung aus reinen Naturmaterialien mehrere Wochen ohne zu waschen tragen.

Mädchen trugen vom 15. Jahrhundert an bis zur Aufklärung wie ihre Mütter Schnürmieder, verstärkt mit Wal- und Fischbein, um den Oberkörper vornehm gerade zu halten und um sie schon früh an diese Tortur zu gewöhnen. Darunter trugen sie wie alle Erwachsenen ein weitgeschnittenes Untergewand mit Ärmeln aus Leinen, das nicht selten auch nachts anbehalten wurde. Über den bodenlangen Rock trugen Mädchen Schürzen oder Hängekleidchen. Pieter Brueghel zog Bauersfrauen in seinen Genrebildern durchweg helle oder farbige Schürzen an, und zwar auch außerhalb des Hauses wie im Fürstenberger Bild beim Besuch einer Kirmes zu sehen. Diese hellen Farbsetzungen auf der ansonsten dunklen Kleidung ist bildkünstlerischen Erwägungen geschuldet, denn es ist unwahrscheinlich, dass häusliche Arbeitsschürzen auch außerhalb des Hauses „öffentlich“ getragen wurden. Bei dem in Erwachsenenkleidung steckenden Kind an der Hand einer offenkundig schwangeren Mutter im Bildvordergrund könnte der Betrachter fast denken, es handele sich um einen kleinwüchsigen Erwachsenen, aber das unter den Arm geklemmte Steckenpferd weist es eindeutig als Kleinkind in weiten Gewändern aus.

Bei der Kleidung der Kinder wurde in den ersten sieben Jahren kaum nach Geschlecht unterschieden und zumeist können auch die Accessoires in den Bildnissen das Rätsel des Geschlechts nicht lösen. Adelskinder wurden für Porträts gern auf ein rotes Samtkissen mit goldenen Tressen neben einen Samtvorhang als Würdeformel gesetzt.¹¹ Aus der Zeit um 1700 stammt das Porträt eines etwa dreijährigen Kindes mit einem einfach geschnittenen weißen Unterleidchen mit roter Schleife. Das etwas pausbäckige Antlitz mit blauen Augen überzeugt durch seinen kindlichen Ausdruck, der durch das erhobene Kinn Stolz und Würde zum Ausdruck bringt. Ein besonderes modisches

Accessoire stellt die Haube mit dreifach aufgetürmten, von Drähten gehaltenen Spitzenbordüren dar.

Diese Fontange, benannt nach Madame de Fontange, einer Maitresse Ludwigs XIV.¹², war um 1700 in der Frauenmode überall in Europa beliebt. Somit kann es sich im Fürstenberger Bild nur um eine Mädchendarstellung handeln. In der einen Hand hält das Freifräulein von Hörde vermutlich eine Orange und mit der anderen zeigt es auf eine braune Katze mit gelben Augen.

In der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen haben sich etwa ein Dutzend Kinderporträts mit dem Wappen der Familie von Hörde erhalten. Dieses urwestfälische Adelsgeschlecht hatte seinen Stammsitz seit 1198 in Dortmund. Über die Jahrhunderte bauten oder übernahmen die Freiherrn von Hörde u.a. das Gut Störmede, Schloss Eringerfeld, Schloss Schwarzenraben und Haus Erwitte. Die beiden Kinderporträts waren vermutlich Teil einer Ahnengalerie in einem der Hörde-Schlösser.

Doch verbarg sich hinter Kinderbildern oft mehr als die Idee, die Kindheit im niedlichen Bild festzuhalten. Adelskinder wurden nicht selten im Kleinkindalter von ihren Eltern entfernt, denn elterliche Bindung galt als verweichlichend für spätere Oberhäupter und Würdenträger. Für die Kinder war eine solch gefühllose Erziehungsmethode bitter, zog sie doch oft eine freudlose Kindheit und Jugend nach sich. In ihren Memoiren schrieb die Tochter des Winterkönigs Sophie von Braunschweig-Lüneburg (Den Haag 1630–1701 Herrenhausen) lakonisch, ihrer Mutter Elisabeth Stuart sei der Anblick von Hunden und Affen angenehmer gewesen als der ihrer eigenen Kinder.¹³ Das von Beginn an distanzierte und wenig gefühlvolle Verhältnis erleichterte es Eltern, ihre Kinder nicht nach Neigungen, sondern politischem Kalkül zu verheiraten. Am schlimmsten traf es Prinzessinnen, die manchmal noch im Kindesalter verlobt und dann mit 16 oder 18 Jahren verheiratet wurden. Ihren Gemahl kannten sie vor der Ehe zumeist nur von sehr vorteilhaften Porträtgemälden in prachtvoller Kleidung. Nach der Hochzeit wurden die jungen

11 Kleine Prinzen. Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundacion Yannick y Ben Jakober. Bonn 2003, S. 56f.

12 Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 2004, S. 243.

13 Heike Talkenberger: Selbstverständnis und bildliche Repräsentation bei Sophie von Hannover und Wilhelmine von Bayreuth. In: Baumbach/Bischoff: Frau und Bildnis 1600–1750. S. 135.



Baroness von Hörde auf rotem Samtkissen sitzend, um 1700

Wappen der Adelsfamilie von Hörde. Max von Spießen:
Wappenbuch des Westfälischen Adels, Görlitz 1901-1903/
Band 2/Tafel 171-5. Abbildung: Wikipedia



Damen dem Bräutigam übergeben und sahen Familie und Heimat nur selten wieder. Damit sich Eltern und Geschwister ein Bild machen konnten, wurden Porträtmalereien, Rollenporträts oder öfter noch Porträtmedaillons als Erinnerung verschickt. Garderobe und Frisur sind dann immer up to date, wobei sich die Maler künstlerische Freiheiten im Hinzufügen und Auslassen einräumten.

Um Kinder in der Malerei nicht nur wie herausgeputzte Anziehpuppen aussehen zu lassen, gaben Maler gern Attribute und Spielzeug in die Kinderhände, mit denen aber zumeist nicht gerade freudvoll und ausgelassen gespielt wurde. Die oft vornehm-steife Kleidung und ein aufgetürmter Kopfputz dürfte sie zudem daran gehindert haben – so zu sehen in einem weiteren, recht erzählfreudigen Kinderbildnis mit Hörde-Wappen aus dem Spätbarock. Fast das ganze Bildfeld nimmt ein etwa vierjähriges Kind in einem leuchtend zinnoberroten, fast bodenlangen Justaucorps (Herrenmantel) ein, der mit Goldtressen besetzt und einem Indigoblauen Gürtel zugebunden ist. Bei dem Spitzenkragen handelt es sich vermutlich um eine Näharbeit aus Venedig.¹⁴ Auf dem Kopf trägt der Junge eine zinnoberrote Kappe mit Brokat und Straußenfedern. Nicht auf dem Steintisch im Hintergrund, sondern in einer Nische ist ein prall gefüllter Fruchtkorb mit Trauben, Pfirsichen und Äpfeln platziert. In den Händen hält der kleine Baron eine blauweiße Fayenceschale mit Seifenlauge und einen Strohalm, an dem noch eine Seifenblase hängt, als hätte er gerade das Spiel unterbrochen.

Vorbildlich für diese Bildfindung war ein berühmt gewordenes Kinderbildnis von Caspar Netscher (1639-1684), das später als Kupferstich von Johann Georg Wille unter dem Titel „Le physicien“ weite Verbreitung fand. In der Ikonographie, also der Sprache der Bilder, wurden Seifenblasen und ein seifenblasendes Kind als Allegorie der Vanitas (Vergänglichkeit) gedeutet. In der Ahnengalerie der Kinder- und Jugendbilder der Adelsfamilie von Hörde ist bei den wenigsten Porträts ein allegorisches Attribut hinzugefügt, was darauf hindeutet, dass die Seifenblasen hier eine tiefere Bedeutung haben. Es könnte sich um ein Memorialbild für ein frühverstorbenes Kind handeln.

¹⁴ Vgl. Thiel 2004, S. 234, Abb. 413.



Tempus fugit - Kleiner Baron von Hörde
in rotem Mantel beim Seifenblasenspiel, um 1700



Johann Georg Wille (1715–1808): Le petit physicien, 1761 Kupferstich
nach einem Gemälde von Caspar Netscher (1639–1684)

Die Kleiderordnung des Klerus

Seit dem 13. Jahrhundert gab es einen festgelegten Kanon der liturgischen Farben, die auf Rot, Weiß, Grün und Schwarz beschränkt waren. Nach dem Konzil von Trient 1570 kam als fünfte Farbe Violett hinzu.¹⁵ Der Farbkanon gilt für die bei der Liturgie und im Kirchenraum verwendeten Paramente/ Textilien und wechselt im Laufe des Kirchenjahres. Zu Ostern trägt der Papst bei der Ausrufung des Urbi et Orbi eine weiße Soutane mit 33 Knöpfen (33 Lebensjahre Jesu), während er sich in der Fastenzeit in violetter Ornat, der Farbe der Trauer und Buße, kleidet. Über Jahrhunderte hinweg war die Farbgewinnung eine

kostspielige Angelegenheit. Der teuerste Farbstoff war Purpur, die Nuance zwischen Rot und Blau, die bis zur Erfindung der synthetischen Farben aus Purpurschnecken bzw. Farbläusen (Cochenille) gewonnen wurde und nur den höchsten kirchlichen Würdenträgern vorbehalten war. In der Renaissance führte Papst Paul II. für Kardinäle, die im Konzil den Papst wählen und ihn beraten, die purpurrote Tracht ein, die nur ihnen vorbehalten war. Im Zeitalter der Aufklärung wurde der Purpur der Soutanen vermutlich aus Kostengründen gegen ein Scharlachrot ausgetauscht. Während die liturgischen Gewänder der hohen Würdenträger und Stellvertreter Gottes auf Erden auf-

¹⁵ Marita Bombek: Kleider der Vernunft. Die Vorgeschichte bürgerlicher Präsentation und Repräsentation in der Kleidung. 2005, S. 31.



Äbtissin von Hörde in Augustinerinnentracht
Mitte des 18. Jahrhunderts



Peter Paul Rubens (Siegen 1577–Antwerpen 1640): Ana Dorotea (1612–1694),
Tochter Rudolph II. als Nonne, 1628, Öl auf Leinwand 73 x 65,4 cm, Apsley House,
London. Abbildung: Wikipedia

fällig bunt gehalten sind, zeigt der Habit der Priester und Pfarrer und aller Ordensgemeinschaften in den Klöstern nur gedeckte Farben. Schwarz, Braun, Grau, Weiß und Dunkelblau sollen Einfachheit und Demut zum Ausdruck bringen. Da man sich an den Ordensregeln orientierte, z. B. an der Regel des Heiligen Benedikts, sind die verwendeten Stoffe nicht teuer, zumeist handelt es sich um einfache, ungefärbte Wollstoffe von braunen, hellen und schwarzen Schafen. Der Zuschnitt ihrer Tracht und die Farbaufteilung von Tunica, Kutte, Zingulum (Gürtel), Mozetta (Chorgewand) oder Kapuze ist je nach Orden unterschiedlich. So tragen z.B. Franziskaner graues oder brau-

nes Habit, Dominikaner einen weißen Habit, der für die Reinheit des Lebens Jesu steht. Männer und Frauen unterscheiden sich wie bei den meisten Orden durch die Kopfbedeckung: Mönche tragen eine Kapuze, während die Dominikaner Nonnen eine weiße Haube und darüber einen schwarzen Schleier tragen wie in einem ovalen Nonnenporträt aus der Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen. Das Nonnenporträt stammt laut Überlieferung aus dem Kloster Störmede bei Geseke, das von 1483 bis zur Aufhebung 1804 im Zuge der Säkularisation im Herzogtum Westfalen angehörte. Bei der Dargestellten handelt es sich der Kleidung und dem Attribut Buch nach um eine Äbtis-

sin, die nach den Regeln des Augustinerordens lebte.¹⁶ Der rechte Zeigefinger steckt in einem in braunes Leder gebundenen Buch mit Goldschnitt und Bronzeschließen.¹⁷ Bei dieser Lektüre dürfte es sich um religiöse Erbauungsliteratur mit Bibelstellen, Gebeten und Fürbitten gehandelt haben. Es ist wie so oft in Porträts eine sorgfältig arrangierte Inszenierung, die in einer Darstellungstradition dieses Themas steht und eventuell auf ein Nonnenporträt von Peter Paul Rubens zurückgeht, das die illegitime Tochter Rudolfs II. darstellt, die in einem Kloster nahe Madrid lebte.

Etwa zur gleichen Zeit wie die Äbtissin ließ sich der Kurfürst von Köln und Fürstbischof von Paderborn Clemens August (Brüssel 1700–1761 Koblenz) in einem königlich inszenierten Standesporträt darstellen. Es zeigt den Wittelsbacher mit graumelierter Perücke, roter Soutane, Beffchen, spitzenbesetzten Manschetten und rotem Kurfürstenmantel, üppig verbrämt mit Hermelfellen. Eine Hand weist in einer Pathosgeste auf das Bischofskreuz (Pektorale) und die andere auf das mit Hermelin und Perlen besetzte rote Birett. In dem überlebensgroßen Repräsentationsbildnis posiert der Fürstbischof in einem idealen, von Säulen getragenen Raum. Pompöses Ornat, reich verzierter Herrschersessel und Säule symbolisieren Gerechtigkeit und Stärke, die ideellen Stützen seiner Herrschaft. Tugend und Weisheit des Alters symbolisieren seine unangefochtene politische Funktion und dienen der Nobilitierung des Dargestellten. Das mit Diamanten besetzte Pektoralkreuz symbolisiert als Insignie den göttlichen Schutz.

1700 in Brüssel als Sohn der Tochter des polnischen Königs und des Kurfürsten von Bayern geboren, wuchs Clemens August in Klagenfurt auf und erhielt u.a. in Graz eine standesgemäße Ausbildung. Wie drei seiner Brüder wurde Clemens für den geistlichen Stand bestimmt, obgleich er andere Interessen hatte. Mit 15 Jahren erhielt er erstmals die Tonsur. Nach einem

längeren Aufenthalt in Rom wurde der Wittelsbacher 1719 überraschend zum Bischof von Paderborn und Münster gewählt und 1723 zum Kurfürst-Erzbischof von Köln, später kamen vier weitere Bistümer hinzu. Im Porträt, das vor 1760 für den Speisesaal in Schloss Neuhaus gemalt wurde, weist der scheinbar achtlos über den Tisch gelegte weiße Mantel mit dem schwarzen Kreuz auf sein Amt als Hochmeister des Deutschen Ordens, das ihm im Alter von 32 Jahren angetragen wurde. Das Motiv des Hermelinmantels und raumbildende Elemente wie der über dem Fürstbischof schwebende purpurfarbene Vorhang und die antike Säule sind Pathosformeln, denn ikonografisch sind sie explizit monarchischen Porträts vorbehalten.

Im Mantel und Birett sind mindestens 60 Hermelfelle und -schwänze verarbeitet. Das Fell des Hermelins, der zur Familie der Marder zählt, ist nur in den Wintermonaten weiß, um sich im Schnee zu tarnen, während der Schweif immer schwarz bleibt.¹⁸ Ob der Hermelinmantel tatsächlich Clemens August gehörte oder seinem bayerischen Vorgänger Fürstbischof Ferdinand I. von Bayern (1618–1650) und später seinen Nachfolgern im Amt des Fürstbischofs nur zur Verfügung gestellt wurde, oder ob er überhaupt existiert hat, ist unbekannt. Ferdinand I. ist im Porträt mit Hermelinmantel dargestellt, während Hermann und Franz Anton von Wolff-Metternich, die Vorgänger von Clemens August in Paderborn, keinen trugen. Wilhelm Anton von der Asseburg und Friedrich Wilhelm von Westphalen, seine Nachfolger in Paderborn, sind hingegen mit einem halblangen Cape (Cappa) aus Hermelin zu sehen. Daraus ist zu schließen, dass das Tragen eines Hermelinmantels nur Kurfürsten und Königen vorbehalten war.

Lange war man davon ausgegangen, das Porträt von Clemens August im Speisesaal von Schloss Neuhaus sei eine Kopie nach einem Gemälde von Georg Desmarées (1697–1776), der als Hofmaler der Wittelsbacher die Nachfolge von Peter Jacob

16 Vermutlich handelt es sich um die kaum erforschte Schwester von Johann Friedrich Adolf von Hörde (1688–1761), der zum Weihbischof von Osnabrück und apostolischer Vikar des Nordens aufstieg. Vgl. Archivalien aus dem Gut Schönholthausen im Landesarchiv NRW.

17 Ulrich Johannes Schneider: Der Finger im Buch. Die unterbrochene Lektüre. Bern/ Wien 2020.

18 Zum Vergleich waren im Krönungsumhang von Queen Elisabeth II. 1953 über 500 kanadische Hermelinschwänze und -felle vernäht, allerdings hat sie diesen Mantel wohl aus ethischen Gründen später nicht mehr getragen und sich stattdessen nur noch Kleidung aus Stoff arbeiten lassen.



Peter Jacob Horemans (Antwerpen 1700–1776 München): Kurfürst Clemens August von Bayern, 1743, Öl/Leinwand, 50 x 39 cm, signiert und datiert, Emslandmuseum, Schloss Clemenswerth.
Abbildung: ©NEUMEISTER Münchener Kunstauktionshaus



Kurfürst Clemens August (1700–1761), vor 1760

Horemans (1700–1776)¹⁹ in München antrat. Als Maler der Kopie nahm man den Münsteraner Maler Johann Anton Kappers (1707–1762) an, was nahe zu liegen schien, da dieser auch die Stillleben im Neuhäuser Speisesaal gemalt hat. Nun wirft ein

kleines, 1743 signiertes Standesporträt von Clemens August von Horemans in Schloss Clemenswerth ein neues Licht auf die Zuschreibungsfrage. Es weist nämlich in Komposition, Raumausstattung, Kleiderfalten und pathetischer Gestik eine enge

¹⁹ Horemans hatte 1743 u.a. auch Clemens Mutter und Bruder, Kaiser Karl VII. porträtiert.

Beziehung zu dem Gemälde in Neuhaus auf, ganz im Gegensatz zu den Werken Desmarées, so dass dieses Clemenswerther Bild als Vorbild für das Neuhäuser Gemälde deutlich besser in Betracht kommt. Aufgrund stilistischer und motivischer Analogien soll hier der Paderborner Porträtmaler Anton Joseph Stratmann als Verfertiger des Bildes in Neuhaus vorgeschlagen werden. Bislang übersehen wurde, dass Stratmann mehrfach beauftragt wurde, Standesporträts der Fürstbischöfe für das Schloss in Münster zu malen, die sämtlich im letzten Krieg zerstört wurden. Stratmann orientierte sich bei solchen „Staatsaufträgen“ stets an Vorbildern anderer Maler, soweit vorhanden. In diesem Fall ist es das Clemens-August-Porträt von Horemans in Clemenswerth gewesen. Die gestalterische Freiheit des Künstlers war somit stark eingeschränkt und ließ ihm nur in der Illustration von Stofflichkeit gewisse Spielräume. Auffällig ist, dass Stratmann den Hermelinschweif in allen Bildern immer einen Schatten und damit eine geradezu haptische Stofflichkeit verlieh, was ihn eindeutig von Vorgängern unterschied. Des Weiteren ist Stratmann bei der Gestaltung von Händen eine gewisse Manieriertheit eigen (vgl. Porträt Mahlberg), die z.B. von dem Kasseler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein (1722–1789) übernommen zu sein scheint.²⁰ Der geringe, nach heutigem Verständnis unrealistische Abbildcharakter ist ein generelles Phänomen in der Porträtkunst bis 1800, der gemeinhin weit unterschätzt wird. Die Vernachlässigung eigentümlicher Züge zugunsten ideal-typischer Prägung tritt besonders bei Standesporträts hervor, weswegen ein und dieselbe Person je nach Maler recht unterschiedlich aussehen konnte und mehr über den Malduktus des Künstlers preisgibt als der Ähnlichkeit mit dem Porträtierten.

Bürgertum – Kleider machen Leute

Nach dem Tod Ludwigs XIV. 1715 hatte der Adel Versailles schnell verlassen und war in die Stadtschlösser von Paris zurückgekehrt, doch je weiter das Jahrhundert voranschritt, desto mehr verlor die feudale Gesellschaft ihre Funktion und Macht. Überspielt wurde dies durch ein noch stärker ausgeprägtes affektiertes Auftreten und eine raffiniertere Mode. Um den großen Bedarf auch in Deutschland abzudecken, hatte schon der Große Kurfürst vor 1700 in Frankreich verfolgte Hugenotten nach Brandenburg und Berlin eingeladen, um eine eigene Textilwirtschaft aufzubauen, die in der Lage war, die Must-haves der Modewelt selbst zu produzieren. Es kamen Tuchmacher, Färber, Seidenweber, Handschuh- und Strumpfweber, Hutmacher, Perückenmacher, Uhrmacher und viele weitere spezialisierte Handwerker aus Frankreich.

Nach den hoch aufgetürmten Fontangen wurden nun Ohren und Hals freigelegt und das grau gepuderte Haar wenig sichtbar an den Kopf frisiert, gepudert und mit Kunstblumen und Schleife dekoriert.²¹ Äußert beliebt bei den Damen war nach 1740 das Tragen eines Halsbands aus schwarzem Tüll oder aus Seide in der Farbe des Kleides. Das Decoltée wird freizügiger und im stark gepuderten Gesicht wird ein Schönheitsfleck aufgeklebt. Die Robe à la française ist ein zweiteiliges Kleid bestehend aus Rock (jupe) und Mieder, worüber ein vorne offenes Überkleid (manteau) getragen wurde. Alles war übersät von Spitzenborten, Rüschen, Volants und Schleifen. Aus den Ärmeln quollen mehrreihige Manschetten aus feinsten Spitze. Je nach Finanzkraft der Trägerin bestanden Spitzen aus geklöppeltem Batist oder aus besticktem Tüll. Die Oberstoffe waren aus Seide oder Samt in den Pastelltönen Himmelblau, Türkis, Rosa, Aprikot oder Hellgrau.

²⁰ Der seit dem 19. Jahrhundert verwendete kunsthistorische Begriff der Händescheidung erklärt, dass ein Künstler für die Gestaltung von Ohren, Augen, Mündern und Händen ganz bestimmte Formen entwickelt. Individuell sind sie aber nur insofern, als sich in ihnen der individuelle Stil des Künstlers äußert. Deshalb ist es in vielen Fällen möglich, anhand dieser sekundären Merkmale Künstler zu erkennen.

²¹ Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. Maria Jedding-Gesterling u. Georg Brutscher, Hamburg 1988, S. 119ff.



Paderborner Bürgermeister Joseph Malberg (1703–1777), um 1760, wohl Anton Josef Stratmann (1732–1807)



Margarethe Sophie Elisabeth Malberg, geb. Kosteri (1725–1801), um 1765, Anton Josef Stratmann (1732–1807)

Eine solche *Robe à la française* trug in Paderborn Margarethe Sophie Elisabeth Malberg als sie sich von ihrem Nachbarn Anton Josef Stratmann porträtieren ließ. Wie Madame de Pompadour trägt sie als modisches Accessoire ein hellblaues Seidenhalsband, das mit einer chiffonartigen Schleife hinten zusammengebunden und vorn mit einer kunstvollen Agraße besetzt ist. Dazu passend ausgesucht ist der perlenbesetzte Ohrschmuck. Unter einem himmelblauen, mit Spitzentüll reich geschmückten Samtmieder trägt die Porträtierte einen seidig schimmernden, azurblauen Reifrock und in gleicher Farbe einen Manteau. Die

Ärmel enden am Ellenbogen in einer Manschette mit Spitzenbordüren, sogenannte Engageantes (=Einmischerinnen). Vom Rock ist auf dem Damenporträt nicht viel zu sehen, es ist aber davon auszugehen, dass unter dem blauen Seidenstoff ein Reifrock aus Leinen mit Verstärkungen aus Walknochen eingearbeitet war. Der Reifrock (Petticoat) formte die Kontur, die zu verschiedenen Zeiten im 18. Jahrhundert variierte: die Silhouette konnte rund, quadratisch und flach oder fächerförmig ausfallen. Auf alle Fälle sollte der Reifrock, der ein ebenso starres Profil hatte, den Oberkörper in die modisch gewollte Form brin-



Francois Boucher: Madame de Pompadour, 1756, 201 x 157 cm, Pinakothek München. Abbildung: Wikipedia

gen.²² Er hatte auch die Funktion, die Kleidung vom Körper fernzuhalten. Das tägliche Baden war nicht nur nicht möglich, sondern viele Menschen fürchteten, sicherlich nicht unbegründet, dass Keime aus dem Wasser in den Körper gelangten und Erkrankungen verursachten.

Der von Anton Joseph Stratmann gewählte monochrome Hintergrund hebt die Dargestellte und ihre vollendete Eleganz anmutig hervor. Außer der kostspieligen Kostümierung verzichtet der Maler auf jedwedes Attribut, das den gesellschaftlichen Rang näher definieren könnte. Die Hände sind nicht wie in vielen Bildnissen mit irgendetwas befasst, sie halten keinen Gegenstand und sind nirgendwo aufgelegt, sondern greifen etwas maniert übereinander. Das Hervorheben des Eherings und eines Brillantrings am kleinen Finger symbolisieren Treue und Wohlstand. Das schwarze doppelreihige Armband lässt einen Todesfall in der Familie vermuten, vielleicht den eines Kindes. Die Ausdruckskraft mit der leicht herben Physiognomie, die dunkelbraunen Augen, die eher verhalten als kokett den Blick des Betrachters suchen, verdeutlichen, dass Stratmann hier bereits das erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kommende psychologisierende Porträt vorwegnimmt. Vergleichen wir dieses Porträt mit dem Pendant ihres Gemahls, so fällt die etwas stereotype Darstellung auf, die vielleicht nicht von gleicher Hand gemalt wurde. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Version um eine Art Amtsstubenkopie, die nicht ganz so aufwendig ausgeführt wurde wie das Original. Bei dem Ehemann handelt es sich um den wohlhabenden Paderborner Kaufmann Josef Malberg (1702–1777), der in den Jahren 1770 zweiter und 1771 erster Bürgermeister von Paderborn war (Quotidianarius). Er stammte aus einer angesehenen Paderborner Kaufmannsfamilie, die in mehreren Generationen den Bürgermeister bzw. Kämmerer stellte. 1744 heiratete der 42jährige die erst 19jährige Arzttochter Margarethe Sophie Elisabeth Kosteri (1725–1801), womit es als Hochzeitsbild ausscheidet.

1997 schrieb Dirk Strohmann das Porträt der Margarethe Malberg der Hand des Anton Joseph Stratmann zu und datierte es in die Amtszeit ihres Gemahls als Paderborner Bürgermeister 1770/71.²³ Demnach wäre Frau Malberg im Porträt bereits 45 Jahre alt, was gut möglich ist. Allerdings hatte sich die Frisurenmode 1770 wieder eindeutig nach oben bewegt und aufgetürmt, sodass hier aufgrund der Haartracht eine frühere Datierung, nämlich auf die Mitte der 1760er Jahre, vorgeschlagen

²² Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 2004, S. 247ff.

²³ Dirk Strohmann: Anton Joseph Stratmann (1734–1807). Leben und Werk des Malers aus dem Paderborner Hochstift. Paderborn 1997, S. 85, Abb. S. 239.

wird. Strohmann legt dar, dass der 32-jährige Stratmann 1764 nach seiner Hochzeit mit Maria Clara Elisabeth Korte in der Westernstraße gegenüber der Familie Mahlberg wohnte.²⁴ So liegt es nahe, dass der wohlhabende Nachbar Stratmann schon zu diesem Zeitpunkt gebeten haben könnte, ein repräsentatives Porträt seiner hübschen Gemahlin zu malen. Dass er damit wartete, bis er zum Bürgermeister von Paderborn ernannt wurde, ist nicht zwingend notwendig.

Da Stratmanns elegante Porträtmalerei im Stil des Rokoko an den Kassler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein erinnert, ist zu vermuten, dass er als junger Maler in Kassel dessen Porträtmalerei studiert hatte. In den 1750er Jahre schuf Tischbein eine Serie von 28 Damenporträts für die sogenannte Schönheitsgalerie in Schloss Wilhelmsthal bei Kassel: die Hälfte davon waren Damen des Bürgertums, darunter seine Gemahlin und zwei seiner Töchter, die übrigen 14 waren Adelsdamen. Tischbeins Porträtmalerei zeichnet sich durch ein kontrastreiches Kolorit, virtuose Stofflichkeit und Eleganz aus. Aus der Verbindung des in Paris erlernten französischen Porträtstils mit Elementen der venezianischen und niederländischen Malerei schuf der Kassler Tischbein einen Stil, der die deutsche Porträtkunst maßgeblich beeinflusste und ganz sicher auch den Paderborner Stratmann.²⁵

Nach heraldischem Brauch sind Bildnisse von Ehepaaren so komponiert, dass der Mann links und die Frau rechts platziert waren, häufig sind sie kaum merklich einander zugewandt wie in diesen beiden Bildnissen. Das Porträt zeigt Joseph Malberg vor einem ähnlich braungrünen Hintergrund mit braunem Juste-aucorps, Gilet (Weste) und Chemise (Hemd), das von einem weißen Jabot aus Batistvolants verdeckt ist. Um die linke Schulter und den Bauch ist ein blaues, seidenchangierendes Manteltuch würdevoll drapiert. Die rechte Hand locker über eine Lehne gelegt, blickt der Kaufmann ähnlich wie seine Gemahlin dem Betrachter aufmerksam entgegen. Auch in diesem Porträt

fehlen Accessoires, die etwas über die Tätigkeit des Darstellten als Bürgermeister oder Gewerbetreibender verraten könnten. Nur die gepuderte Perücke, eine sogenannte Stutzperücke mit fünf regelmäßigen Lockenreihen, die von einem Ohr zum anderen reichten, sollten ihn als einflussreichen Bürger herausstellen.

Wie bereits erwähnt, war es fast zwei Jahrhunderte üblich, dass Männer ihrem Stand entsprechende Perücken trugen, die auch gesellschaftliche Stellung dokumentierten, denn je höher der Rang, desto wuchtiger die geliehene Haarpracht. Unter der Perücke trugen Männer zumeist kurzes Haar und verwendeten im heimischen Kontext Mützen, um die Perücke zu schonen. Bärte dagegen waren im 18. Jahrhundert verpönt und nur vereinzelt in Künstlerkreisen zu sehen. Da es in Paderborn quasi kein höfisches Leben gab wie etwa am Hof des Landgrafen in Kassel, stellt sich die Frage, wie es zu dem eleganten Porträt der bürgerlichen Kaufmannsgattin im Kostüm einer Adligen kam. Die Kunstgeschichte hat dafür den Begriff des „Portrait historié“ geprägt. Es meint die Hinwendung zum höfischen Repräsentationsstil, der auch für Bildnisse bürgerlicher Schichten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode kommt. Die Standesgrenzen verwischen zunehmend und damit auch die Kleiderordnungen der Obrigkeit, die wirkungslos und schließlich obsolet wurden. Die Kleidung der unteren Stände wird auffällig prächtiger und kreativer geschneidert. Die Auftraggeber kamen somit nicht zwangsläufig aus dem Kreis der Aristokratie, sondern der Künstler übernahm den höfisch-repräsentativen Bildtypus für reiche Bürger.

Neben Porträts in großformatigen Ölgemälden waren kleine, zum persönlichen Gebrauch gemalte Medaillons, Amulette oder rechteckige, auf Elfenbeinplättchen gemalte Pastelle im 18. und 19. Jahrhundert verbreitet. Zwei solcher Bildchen aus dem Rokoko zeigen das Berliner Ehepaar Lieberkühn im Dreiviertelporträt im Jahre 1748. Gemalt hat diese Lupenmalerei teilweise

²⁴ Strohmann S. 18. Über die Lehr- und Wanderjahre von des Paderborner Malers ist relativ wenig bekannt, nur dass er 1752 in Antwerpen an der Kunstakademie war und 1755 zur Beerdigung seiner Eltern nach Paderborn zurückkehrte.

²⁵ Leider ist wenig über Tischbeins Schüler bekannt und Stratmann ist offenbar in Kasseler Archiven und Meldeverzeichnissen nicht nachweisbar. Der Leiter der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister, Justus Lange (Schreiben vom 30.4.2020), schließt aber nicht aus, dass Stratmann die Schönheitengalerie in Wilhelmsthal nach Ende des Siebenjährigen Krieges besichtigt haben könnte, die frei zugänglich waren.



Hofrath Johann Christian Lieberkühn d. J. (1709 –1769) und Gattin, Berlin 1748

Die zwei mit feinem Pinsel auf Elfenbein und mit Pastellkreiden gemalten Miniaturen zeigen einander zugewandt das Ehepaar Lieberkühn.

mit pointillé (gepunktet) der Berliner Pastellmaler und Kupferstecher Georg Friedrich Schmidt (1712–1775). Diese Lupenmalelei zeichnet sich durch Präzision und großes handwerkliches Können aus. Schmidt erlernte die Miniaturmalerei nach einer Ausbildung zum Kupferstecher an der Pariser Académie Royal bei dem berühmten Pastell-Porträtmaler Maurice Quentin la Tour (1704–1788). Sicherlich wäre er in Paris geblieben, wenn nicht der preußische König Friedrich II. ihn 1743 nach Berlin zurückzitiert hätte, um ihn als Hofkupferstecher in Dienst zu stellen.

Die Bekanntschaft zu dem Hofgoldschmied Christian Lieber-

kühn ergab sich durch einen anderen Porträtauftrag, denn zwei Jahre zuvor porträtierte Schmidt den Hofarzt des Preußenkönigs und Präparator, Nathaniel Lieberkühn, in Pastellkreiden und in einem Kupferstich.²⁶

Vor einem Konsoltisch mit getreppter Marmorplatte steht im Dreiviertelporträt der Hofrath Lieberkühn im silbergrau changierenden Justaucorps und blickt dem Betrachter entgegen. Seine rechte Hand greift nach dem reich verzierten Deckel eines fein ziselierten Silberpokals. Die linke Hand ist oberhalb eines Degens in die Hüfte gestützt. Der graue Justaucorps mit breiten Manschetten ist mit Wachstuch ausstaffiert und unter einer

26 Renate Kroll in: Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung. Hg. von Alexander Dückers, 2. Auflage, Berlin 1994, S. 149f., Kat. III., 83. Sein Bruder Nathaniel gilt als Erfinder von anatomischen Präparaten, die noch bis in das 19. Jahrhundert regelmäßig in anatomischen Schaukabinetten als Anschauungsmaterial für Mediziner ausgestellt wurden. Seine Präparate basierten vor allem auf Injektionen von wachshaltigen Flüssigkeiten in Körperhöhlräume und der danach folgenden Ausformung.

langen Schoßweste tritt eine spitzenbesetzte Chemise hervor. Die Gemahlin des Hofrats ist in ein blaues Seidenkleid mit Stickereien gehüllt, das aus Mieder und Reifrock besteht. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Mieder, das sich dem darunter liegenden Korsett anpasst, oberhalb des Reifrocks zu einer sehr schmalen Taille zusammengeschnürt und wird von einem Blankscheit (aus Fischbein) gehalten, das vor der Brust mit Schleifen verdeckt ist. Der Oberkörper wurde so – wie im Pastell deutlich zu erkennen – zu einem geraden Rücken gezwungen, die Schulter zurückgeschoben und die Brust nach oben gepresst. Dass es den Damen schwerfiel, in einer solchen Haltung lange zu sitzen, ist nachvollziehbar und die Klagen über Atemnot und Ohnmachten waren der Preis für den *dernier cri* des modischen Chics. Das Interieur im Herrenbildnis mit großer Balustervase, Vorhang neben einem Gebäudepfeiler und einem rotbezogenen Fauteuil wirkt etwas herrschaftlicher ausgestattet als bei seiner Gemahlin, die neben einem graublauen Seidenvorhang platziert ist und nach einem kleinen Blumenbouquet greift. Das illustre Interieur im Pastellporträt des Christian Lieberkühn entspricht seinem Rang als königlichem Goldschmied am Hof Friedrichs II. Bereits sein Vater hatte als Hofgoldschmied für König Friedrich Wilhelm I. Prunkobjekte für das Berliner Stadtschloss gearbeitet. Der im Pastellporträt abgebildete Silberpokal zählte vermutlich zu einem 520-teiligen Silberservice für 50 Personen, das Christian Lieberkühn im Auftrag Friedrichs II. für Bankette im gerade vollendeten Schloss Sanssouci zwischen 1746 und 1750 fertigte.²⁷

Zwischenspiel Aufklärung

Aus dem Klassizismus hat sich in der Fürstenberg Sammlung eine kleine Dose mit einem Profilbildnis des Ministers und Generalvikars Franz von Fürstenberg (1729–1810) erhalten. Das ungewöhnlicherweise auf eine Ecke gestellte quadratische Bildnis zeigt den westfälischen Wirtschafts- und Bildungspolitiker mit einem Schreibheft in der Hand und erhobenem Blick, als würde er über das gerade Gelesene sinnieren. Das grau melierte Lockenhaar ist nach hinten gekämmt und in einem Zopf zusammengebunden. Der braune Wolltuchmantel mit blauem Baumwollumschlag und das Rüschenhemd entsprechen der soliden englischen Mode, die in Zeiten des politischen Umbruchs die französische Mode kurzzeitig ablöste.

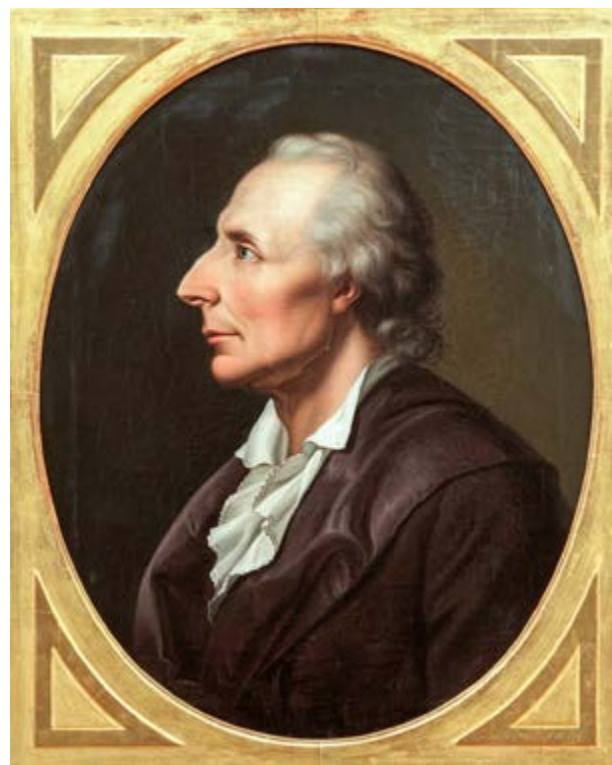
Das aufgeschlagene Schreibheft nimmt Bezug auf seine Bedeutung als Schulreformer und Universitätsgründer in Münster. Da der handschriftlich verfasste Text in dem Heft nicht zu entziffern ist, handelt es sich hier wohl um Stenografie, denn Franz von Fürstenberg verfasste seine Tagebuchaufzeichnungen in französischer Sprache und verwendete dafür das englische Stenographiesystem, das er sogar weiterentwickelte. Vorbildlich für die qualitätvolle Miniatur war das Profilbildnis von Johann Christoph Rincklake von 1799/1800 im Stadtmuseum Münster.

Sehr typisch für das ausgehende 18. Jahrhundert ist die reine Profilsicht des Kopfes, während der Oberkörper ins Dreiviertelprofil gedreht ist, um die Kleidung schöner ins Bild zu setzen. Rincklake entsprach dieser Mode, die in der Umriss- und Profillinie das wichtigste Gestaltungselement bei der Darstellung des Menschen ansah. Der Physionomiker Johann Caspar Lavater hatte seine Theorien in dem zwischen 1775 und 1778 erschienenen Traktat „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe“ niedergeschrieben. Er stellte darin die Theorie auf, dass von der Physiognomie eines Menschen auf seine Wesensart und seinen Charakter geschlossen werden könne. Zur Veranschaulichung seiner Theorie wählte Lavater „Finsterlinge“ (Silhouetten), die ab 1760 von England über Frankreich auch in Deutschland in Mode

27 Teile dieses Silberservices waren 2005 im Potsdamer Marmorpalais ausgestellt in der Ausstellung „Zu Gast an der Tafel des Königs.“



Franz von Fürstenberg (1729–1810), um 1800



Johann Christoph Rincklake (1764 Harsewinkel–1813 Münster): Franz von Fürstenberg (1729–1810), um 1799/1800. Stadtmuseum Münster. Abbildung: Wikipedia

kamen.²⁸ „Aus bloßen Schattenrissen hab' ich mehr physiognomische Kenntnisse gesammelt, als aus allen übrigen Porträten; durch sie mein physiognomisches Gefühl mehr geschärft, als selber durch's Anschauen der immer sich wandelnden Natur. Der Schattenriß fasst die zerstreute Aufmerksamkeit zusammen; contentriert sie bloß auf Umriß und Gränze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter; - die Beobachtung und hiemit auch die Vergleichung.“²⁹

Lavater erklärt mehrfach, dass die Physiognomik keinen zuverlässigeren, unwiderlegbareren Beweis ihrer objektiven Wahrscheinlichkeit habe als den Schattenriß nach dem Profil eines Menschen.

28 Fliedl 1994, S. 193ff. Willibald Sauerländer: Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte. In: Idea 1989, S. 15–30
29 Ebd.; vgl. C. Steinbrucker: Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. Berlin 1915.

Eine bloße schwarze Umrißzeichnung, die einen hohen Grad der Abstraktion darstellt, könne eine ganz individuelle Wiedererkennbarkeit zum Ausdruck bringen. Rincklakes Gesicht ist so angelegt, dass die Schattenlinie, die dem Nasenrücken folgt, die zweite Gesichtshälfte ausblendet. Dies führt zu einer Übersteigerung, denn die Umrisslinie lässt die Adlernase dominant und wuchtig erscheinen und die fliehende Stirn zu abgeflacht, was nach unserem heutigen Geschmack als unvorteilhaft gilt. Nicht so aber im Zeitalter der Aufklärung mit dem Anspruch der am antiken, vor allem griechischen Vorbild geschulten Idealisierung, einer Grundauffassung des Klassizismus. Der Archäologe und Kunsttheoretiker Johann Joachim Winkelmann (1717–1768) stellte fest: „An Göttern und Göttinnen machte Stirn und Nase beinahe eine gerade Linie. Die Köpfe berühmter Frauen auf griechischen Münzen haben dergleichen Profil, wo es gleichwohl nicht willkürlich war, nach idealischen Begriffen zu arbeiten [...] Die römischen Kaiserinnen wurden von den Griechen auf ihren Münzen nach eben diesen Ideen gebildet: der Kopf einer Livia und einer Agrippina hat ebendasselbe Profil, welches der Kopf einer Artemisia und einer Kleopatra hat.“³⁰ Ganz sicher wurden auch in Münster im Salon der Fürstin Amalia von Gallitzin, zudem auch Franz von Fürstenberg zählte, die Theorien von Lavater und Winkelmann gelesen und diskutiert und wie im Porträt des Ministers auch angewendet.

Das reine Profilporträt blieb tatsächlich nur eine kurze Modeerscheinung und hat sich in der Porträtmalerei nie wirklich durchgesetzt mit Ausnahme z.B. von Porträtmedaillons von bedeutenden Persönlichkeiten wie Komponisten, Gelehrten und Künstlern an Gebäuden und auf Münzen. Der eindeutige Nachteil des reinen Profils liegt in der bei den meisten Menschen oft unvorteilhaften Silhouette, die entweder Nase, Kinn oder Stirn zu sehr hervorragen bzw. fliehen lässt, was nicht nur nach heutigem Geschmack als unschön betrachtet wird, sondern auch Spott oder Überzeichnung in der Karikatur evozierte.

Die von dem Münsteraner Bildungspolitiker Franz von Fürstenberg auf den Weg gebrachten Schulreformen kamen für den späteren Schriftsteller Karl Philipp Moritz (Hameln 1756–1793 Berlin) zu spät, allerdings hätte er dann wohl auch nicht den Leidensweg seiner Kindheit und Jugend so eindringlich schreiben können.

Wie stark demütigend es für einen Jugendlichen sein muss, nicht über die gleiche Kleidung verfügen zu können wie die Mitschüler, wird sehr eindringlich in einem der ersten autobiografischen Roman der Literaturgeschichte von Karl Philipp Moritz „Anton Reiser“ 1785–1787 geschildert. Schon früh musste der Protagonist erfahren, was es heißt, so arm zu sein, dass es für andere sichtbar war. Nicht nur, dass Anton Reisers Eltern seinen Schulbesuch und das spätere Studium nicht bezahlen konnten und Anton auf sich allein gestellt war, so musste er als Kostgänger an jedem Tag bei fremden Menschen am Mittagstisch sitzen und in einer ungeheizten Dachkammer nächtigen. Aus einem ausgedienten roten Soldatenrock wurde ihm eine Jacke genäht, die er täglich trug. Dass er damit bei seinen Mitschülern der Lächerlichkeit preisgegeben war, und er sich peinlich berührt, gesellschaftlich ausgeschlossen fühlte, ist nachvollziehbar. „Anständig genährt und gekleidet zu sein, gehört schlechterdings dazu, wenn ein junger Mensch zum Fleiß im Studieren Mut behalten soll.“³¹ Da Anton fleißig und ein wissbegieriger Schüler war, erhielt er ein Stipendium vom Prinzen von Hannover. Allerdings verfügte der 17jährige Gymnasiast damit noch nicht über eigenes Geld und konnte deswegen auch nicht über seine Kleidung selbst bestimmen. „Endlich wurde ihm denn doch von dem Gelde des Prinzen ein neues Kleid geschaffen, weil sein alter roter Soldatenrock gar nicht mehr halten wollte; aber gleichsam, als wenn es recht eigentlich auf seine Demütigung abgesehen wäre, wählte man ihm graues Bediententuch zum Kleide – wodurch er wiederum gegen seine Mitschüler fast ebenso sonderbar als mit dem roten Soldatenrock abstach; und das Kleid durfte er anfänglich nur bei feierlichen Gelegenheiten, wenn etwa in der Schule Examen war, oder wenn er zum Abendmahl ging, anziehen.“³²

30 Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Stuttgart 1969, S. 10.

31 Karl Philipp Moritz: Anton Reiser“, S. 80, veröffentlicht zwischen 1785 und 1790 in vier Teilen, der Roman blieb unvollendet.

32 Ebd., S. 97f



Friedrich Leopold
von Fürstenberg
(1766–1835),
um 1825



Ferdinandine von
Fürstenberg
(1768–1846),
geborene von
Weichs, um 1825

Biedermeierliche Restauration

Geradezu einen modischen Rückschritt für die Damenwelt stellte das Biedermeier dar. Die gerade errungenen modischen Freiheiten nach der Revolution wie die duftigen weiten Musse-linkleider mit hochgesetzter Taille und die natürlichen, offenen Haarfrisuren wurden komplett rückgängig gemacht. Zwischen 1815 und 1848 umrahmen die Gesichter wieder Korkenzieherlocken, Hauben und Schleifen. Auch die Kleidermode ist rückwärtsgewandt und greift Rokokomotive auf wie den volantsbesetzten Reifrock, Spitzen und breite, wie aufgeplusterte Ärmel (etwas verächtlich auch Hammel-, Elefanten- oder Schinkenärmel genannt).³³ Zum Leidwesen vieler kehrte nun auch das gesundheitsschädigende Korsett zurück, um den Eindruck einer schmale Taille zu evozieren, das den Damen im wahrsten Sinne die Luft abschnürte. In der Herrenmode dagegen hatte sich nicht viel verändert, nur dass der Backenbart in Mode kam und die Halsbinde etwas komplizierter gebunden wurde. Charakteristisch für diese Epoche der neuen Innerlichkeit, die sich vor allem mit dem Klischee der häuslichen Gemütlichkeit verbindet, sind zwei Biedermeierporträts der Eheleute von Fürstenberg eines derzeit unbekannten Bildnismalers. Es handelt sich um Friedrich Leopold von Fürstenberg und seine Gattin Ferdinandine. Friedrich Leopold aus der Linie Fürstenberg-Herdringen erwarb 1817 das verfallene Schloss Eggeringhausen aus dem Besitz der Grafen von Rietberg, um es seinem Sohn Franz Friedrich zu vermachen. Er war damit der Begründer der Linie Fürstenberg-Eggeringhausen und sein Sohn der erste Fürstenberger des neuen Eggeringhausener Stammes. Franz Friedrich ließ das Schloss wieder herrichten und trug jene Kunstsammlung zusammen, die heute den Grundstock der Kunstabteilung der Fürstenbergstiftung Eggeringhausen abgibt und sich zu einem überwiegenden Teil als Dauerleihgabe in den Städtischen Sammlungen Paderborn befindet.

Das fast frontal gesetzte Gesicht Ferdinandines mit dem etwas starren Blick auf den Betrachter und leicht herunter gezogenen Mundwinkeln ist herzförmig umrahmt von einer üppigen Fülle an Rüschen aus Tüll und hellblauen Schleifen. Die zur Symmet-

³³ Thiel 2004, S. 329ff.

rie auf die Stirn gezwungenen braunen Locken dürften mit Zuckerwasser und Brennschere in Positur gebracht worden sein. An einer doppelreihigen Kette hängt ein Silberkreuz direkt über einem breiten Gürtel in den Farben ihres blauen Kleides. Die Ärmel sind wie in vielen Damenporträts der Biedermeierzeit aufgeplustert und unnatürlich stark nach unten abgeschrägt. Der ovale Bildausschnitt vor neutralem braunem Hintergrund evokiert einen Fensterblick, ähnlich wie im Pendant ihres Gemahls. Gehüllt in eine anthrazitfarbene Wolljacke mit Messingknöpfen und breitem Revers treten weißer Stehkragen, Halsbinder und Gilet (Weste) kaum unterscheidbar hervor. Vom Künstler wenig vorteilhaft kaschiert, ist der Ansatz seiner graumelierten Perücke zu erkennen. Wie bei der Baronin sind die Mundwinkel heruntergezogen, die Nase zu geradlinig und die schmalen Lippen etwas zu sehr aufeinandergepresst, so dass ein wenig entspannter strenger Gesichtsausdruck entsteht. Ob dies bei der Porträtsitzung so verabredet war, oder ob es den Maler überforderte, einen beseelteren Ausdruck ins Bild zu zaubern, ist aus unserer Perspektive nicht zu entscheiden.

Nach einer ähnlichen ovalen Porträtvorlage gemalt ist eine Porträtminiatur eines Herren in einem original mit Samt ausgestaffierten Klappetui. Das Revers seines schwarzen Spenzers (kurze Jacke) und der weiße Hemdkragen sind steil hochgestellt und verleihen ihm einen vornehmen Charakter. Um den Hals ist eine weiße Halsbinde gewickelt, die sich nach vorn auffächert. Die Bewegungsfreiheit des Kopfes dürfte durch die Stofflagen des auch als „Vatermörder“ verpönten Kragens stark eingeschränkt gewesen sein. Das kurzgeschnittene, etwas lockige Haar ist vom Wirbel ohne Scheitel her nach vorne frisiert und lässt die Ohren frei.³⁴ Napoleon Bonaparte hatte diese Frisur nach Vorbild des römischen Feldherren Titus in Mode gebracht, weswegen sie Cheveux à la Titus genannt wurde, allerdings hatte er damit auch die Damen angesprochen, die sich im Empire auch einen Tituskopf frisieren ließen.



Klappamulett mit Herrenporträt, um 1820

Wie aus einem Kuriositätenkabinett erscheinen zwei kleine Porträtmedaillons im Profil aus dem Biedermeier, die recht naturalistisch mit Echthaar, Spitzenhaube, Brusttuch mit Spitzenbesatz und Perlenschmuck versehen sind. In beeindruckender Lebensnähe sind die beiden Damen im Profil gezeigt und scheinen einander anzublicken. Da sie als Pendants gerahmt sind und sich in der kompositorischen Anlage ähneln, könnte es sich um zwei Schwestern oder Freundinnen handeln, die sich hier in Wachs von einem Bossierer modellieren ließen. Eine andere Möglichkeit wäre, sie als posthume Porträts zu betrachten, die als Erinnerungs- oder Memorialbilder gedacht waren, und zwar unter Verwendung von Haaren der Verstorbenen sowie Stoffteilen ihrer Lieblingskleidungsstücke. Als Bossierwachs diente hier vermutlich eine Mischung aus Wachs, Terpentin, Talg und Öl, die dann mit Inkarnatfarben bemalt wurden.

³⁴ Christian Janecke: Haar tragen. Eine kulturgeschichtliche Annäherung. Böhlau 2004, S. 209ff.



Paar Wachsporträts, um 1820

Derlei Porträtmedaillons *en face* oder im Profil, aber ebenso lebensgroße Figuren aus Wachs stehen in einer Jahrhunderte alten Tradition und wurden in höfischen Wachsfigurenkabinetten oder in einem speziellen Wachsfigurenpanoptikum ausgestellt.³⁵ Das weltweit bekannteste, aber bei weitem nicht älteste ist das Wachsfigurenkabinett von Madame Tussaud (1761–1850), das bis heute Personen des Zeitgeschehens lebensecht in Wachs modellieren lässt und sie in die typische Mode des Jahres einkleiden lässt. Doch bereits vorher gab es z.B. in der Kunstkammer des Berliner Stadtschlösses lebensgroße Wachsfiguren von vier im Kindsalter verstorbenen

Geschwistern Friedrichs des Großen. Seine Mutter Sophie Dorothea hatte die äußerst lebensnahen Wachsbildnisse ihrer früh verstorbenen Kinder als Erinnerungsbilder im frühen 18. Jahrhundert fertigen lassen.³⁶ Bis 1943 waren sie in Prunkvittrinen ausgestellt und trugen die von den Verstorbenen getragenen politisch-repräsentativen Kinderkleider.

35 Johann Georg Meusel (Hrsg.): *Miscellaneen artistischen Inhalts*. Erfurt 1786, S. 202. Darin wird der kostenpflichtige Besuch in einem Wachsfigurenpanoptikum auf einem Markt in Mannheim beschrieben. Zu sehen waren dort ganzfigurige Prominente aus Wachs u.a. Friedrich der Große, was nicht auf ungeteilte Freude stieß, da der Überraschungseffekt nicht so überwältigend ausfiel.

36 Carsten Dilba: Die lebensgroßen Wachsfiguren der Kinder Sophie Dorotheas und Friedrich Wilhelms I. in Preußen. *KultGeP*. 2015, S. 17ff.



Stoffe und Kleidung: Bewegung im Bild

Dr. Regina Lösel

Symbiose

Fließender Seidenstoff, leicht knitterndes Leinen, ein schwer fallender Wollstoff – bei diesen Stichworten spüren wir fast real die Stoffbewegungen, die diesen Materialien eigen sind. Stoff und Bewegung im Zusammenhang zu denken liegt nahe, denn kein anderes Material als das Textile ist so flexibel und beweglich wie Stoffe aus Baumwolle, Wolle, Leinen, Seide, oder in unserer heutigen Zeit aus chemisch hergestellten Fasern. Beim Weben oder Stricken des Fadens zur zweidimensionalen Stofffläche wird die Dehnbarkeit und Formbarkeit des Textilen weiter geführt, variiert und gestaltet. So besitzt ein schwerer Damast eine andere Bewegungsqualität als ein Jerseystoff. Diese Stoffbewegungen transportieren darüber hinaus mannigfache Bedeutungszuschreibungen und Repräsentationsmodi. Der luftig flatternde Saum eines Sommerkleides aus Batist ruft Assoziationen von Leichtigkeit, Unbeschwertheit, Jugendlichkeit hervor. Wohingegen der Samt für einen Mantel mit Bildern von Würde, gemessenen Schritten, majestätischem Auftreten verbunden wird. Diese Interpretationsmöglichkeiten von Stoff und seinem Bewegungsausdruck stehen in kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten und werden auf diese Weise nicht nur in der Kunst eingesetzt. Auf einem mittelalterlichen Gemälde verweist die glänzende Seide eines Heiligengewandes auf den Abglanz des Himmels. Das Rauschen oder Rascheln einer schweren Seide eines Kleides aus der Mitte des 19. Jahrhunderts steht in der zeitgenössischen Literatur als Indiz für die Stimmung der Trägerin.

In den Vergleichen klingt es schon an, dass sich die Stoffbewegungen weiter modifizieren, wenn Kleidung entsteht. Sie wird immer für einen beweglichen menschlichen Körper gemacht. Kleidung formt im Alltag die Erfahrung von Bewegung. Der Stoff wird durch den Zuschnitt und das Nähen zur Kleidung und damit zu einem dreidimensionalen Körper. In der vom Schneider angefertigten Passform ist – auch wenn der menschliche Körper sie noch nicht ausfüllt – Bewegungspotential angelegt oder verwehrt. Die Weite eines Armloches, ein fest vernähter Faltenwurf, die Länge eines Rockes oder einer Jacke beeinflussen den zukünftigen Bewegungsspielraum. Form, Schnitt und Verarbeitung von Kleidung „stellt die gesellschaftlichen Einstellungen zum Körper und dem ihm historisch jeweils zugesprochenen Haltungs- und Bewegungsspektrum dar – vor allem durch den Schnitt, der ein bestimmtes Repertoire an Bewegungsmöglichkeiten zulässt oder ausschließt.“¹ Doch diese – sich aus Kleidungsschnitt und Körperhaltung ergebene Bewegung unterliegt einem moralischem Reglement: sie ‚gehören sich‘ bzw. sie ‚gehören sich nicht‘. Hinzu kommt, dass auch die Körperhaltungen, die Körperbewegungen nicht zu jeder Zeit, an jedem Ort gleich sind. Bewegungen werden erlernt, sind kulturell geprägt, gegendert, unterliegen historischen Grundsätzen und verändern sich im Laufe der Zeit.

Leerstellen und Rekonstruktion

Beim Blick in die Vergangenheit, scheint die Verbindung zwischen Stoff, Kleidung und Bewegung unterbrochen zu sein. Die direkte Erfahrung von Stoff und Bewegung kann nicht mehr

1 Karen Ellwanger: Bekleidung im Modernisierungsprozess. Frauen, Mode, Mobilität. Dissertationsschrift, Universität Dortmund. Essen 1998. S. 6.

nachvollzogen werden. Historische Seiden gibt es noch als kleine Stoffstücke in Musterbüchern. Originale Kleidungsstücke, die in einem Zustand sind, um Bewegung nachvollziehen zu können, lassen sich erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts finden². Vollständig erhaltene Kleidung aus dem 18. Jahrhundert bis in unsere Zeit liegt in den Depots zahlreicher Museums-sammlungen. Doch einmal dem Alltagsgebrauch entzogen, dürfen sie nicht mehr am menschlichen Körper getragen werden und in Bewegung versetzt werden.

Diese Leerstelle bildet den Beginn einer spannenden Suche nach einer Rekonstruktion von Bewegung, wobei der Begriff der Rekonstruktion in der Bedeutung von ‚Nachbildung‘ verstanden werden soll. Stoff- und Kleiderbewegung kann mit Hilfe verschiedener Quellen nachgebildet werden. Zum einen sind es Gemälde, auf denen mit dem Pinsel Stoff- und Kleiderbewegungen gezeichnet wurden³. Zum anderen lassen sich den gemalten textilen Bewegungen ab dem 18. Jahrhundert reale Kleidung gegenüber stellen. Durch die Untersuchung von Form, Gestalt und Verarbeitung kann Bewegung kommentiert und interpretiert werden. Eine dritte Art der Nachbildung von Bewegung wird möglich, wenn in Bild, textilem Objekt und in Texten den Stoffbewegungen nachgegangen wird. Die Bandbreite der Rekonstruktion von textiler Bewegung wird in diesem Text in einem zeitliche Bogen vom 17. Jahrhundert bis in das 19. Jahrhundert gespannt.

Stoffbewegungen: gemalt

Der Glanz des Harnischs aus Metall von Bernhard Wilhelm von Cappel zu Wallenbrück auf dem Portraitbild aus dem Jahr 1683 korrespondiert mit dem hellen, schweren und in Falten gelegten Seidenstoff, der Schultern und Brust bedeckt.

Das Spitzenjabot mit seiner durchscheinenden Struktur ist so gefaltet, dass der opake Effekt verloren geht. Obwohl der Dargestellte keine Andeutung von körperlicher Bewegung macht, ist Bewegung für das Auge angelegt – der Glanz von Metall,



Bernhard Wilhelm von Cappel zu Wallenbrück, nach 1680

Leder und Seide transportiert einen Bewegungsausdruck. Unser Auge nimmt diese Lichtreflexe auf, es entsteht ein Glanzraum, der sich mit jedem Lidschlag neu formiert und als Bewegung wahrgenommen wird.

Neben dem Glanz können noch andere Stoffeigenschaften den Eindruck von Bewegung vermitteln.⁴ Ein durchsichtiger Stoff lässt die Haut des darunterliegenden Armes und seine pulsierende Lebendigkeit erkennen. Die florartige Oberfläche eines Samtes wirkt räumlich und fordert die Hand des Betrachters auf, darüber zu streichen und versetzt ihn in Bewegung. Ein Rhythmus entsteht durch die Wiederholung eines Stoffmusters.

² Chic! Mode im 17. Jahrhundert. Hess. Landesmuseum Darmstadt (Hg.). Regensburg, 2018.

³ Vgl. Petra Kreuder: Die bewegte Frau. Weiblich Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Weimar 2008.

⁴ Fell und Federn werden hier nicht betrachtet. Sie benötigen aufgrund ihres großen Bewegungspotentials ein eigenes Kapitel.



Baroness von Hörde

Eine Blumenranke, eine Bordüre wird so gesetzt, dass das Auge der Linie folgt und das gemalte Kleidungsstück als bewegtes wahrnimmt.

Ein besonderer Bewegungsausdruck in Stoff und Kleidung ist die Falte. Sie bildet ein Grundelement in der „Grammatik des Textils“⁵ und ist fundamental mit Bewegung verbunden: „lat. plica, meist Falte im Stoff, [...] die sich falten, schließen, öffnen und entfalten lassen.“⁶ Es gibt zwei Arten, wie Falten in Stoff und Kleidung entstehen können.

Zum einen in Folge einer bestimmten Körperhaltung, wobei sich die hier bildenden Falten der genauen Gestaltung entziehen und die Gefahr besteht, dass es zu einem ‚unschönen‘ Faltenfall kommen kann. Zum anderen gehören Falten zum Basisvokabular in der Schneiderei, um in Kleidung Bewegungselemente einzusetzen. Beide Falten sind auf dem Bildnis der „Baroness von Hörde auf rotem Samtkissen sitzend“ zu sehen.⁷

Das leicht durchscheinende Hemd wird durch Arm- und Beinhaltung in Falten gelegt. In der Armbeuge bündeln sie sich. Durch das angewinkelte rechte Bein ist der Stoff hochgerutscht und bedeckt in einer klaren Faltenstruktur den Oberschenkel. Über dem linken Bein hat sich eine Faltenpartie gebildet, die die Variationsbreite von Faltenwürfen auszustellen scheint: Schatten, Faltenbögen und -täler und an verschiedenen Stellen schimmert rosa die darunter liegende Haut durch. Diese Falten

sind reversibel und würden sich neu formieren, wenn die Baroness in einer anderen Haltung gemalt worden wäre. Eine gegensätzliche Wirkung besitzt die Kopfbedeckung. Eng umrahmt die Fontange das Kindergesicht⁸. Hier sind die drei übereinanderstehenden, gefältelten Spitzenbordüren arrangiert. Die Falten wurden geformt, mit Draht stabilisiert und festgenäht. Die Bewegungspotenz der Falte wird still gestellt. In diesem Bild werden zwei Bedeutungsebenen in Form der Falten sichtbar. Die kindliche Bewegung im freien Faltenspiel des Hemdes und die festgefügte Faltenstruktur der Fontange, die auf einen höfisch-repräsentativen Kontext verweist, in dem das Kriterium der Kontrolle über die Bewegungen beachtet werden muss.

Stoffbewegungen: genäht

Um Bewegung in Stoffen und Kleidung zu rekonstruieren, wird es ab der Mitte des 18. Jahrhundert leichter, reale Objekte den Bildern der Zeit zuzuordnen. Das Miniaturbildnis der Frau des Hofrates Johann Christian Lieberkühn von 1748 ist dafür ein Beispiel.⁹

Bei der Untersuchung von realen Kleidungsstücken aus Museumssammlungen kann die Dichte und Struktur des Seidengewebes analysiert werden, aufgrund dessen die besonderen Glanzeffekte entstehen. Ausgemessen werden auch Länge des Rockes sowie die des Bundes und Saumes. Damit kann der Stoffverbrauch ermittelt werden. Oder die Wahrnehmung für die räumlichen Ausmaße geschärft werden, die der Körper in dieser Kleidung benötigt.

Auch der Blick auf Vorder- und Rückseite eines Kleidungsstückes ist möglich. So besitzt die Vorderseite des Schnürleibes um 1740 einen rein dekorativen Verschluss, der sich nicht öff-

5 Gabriele Brandstetter: Spiel der Falten. Inszeniertes Plisseé bei Mariano Fortuny und Issey Miyake. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998. S. 165–193. Hier S. 165.

6 Ellen Harlizius-Klück: Saum & Zeit. Ein Wörter-und-Sachen-Buch in 496 lexikalischen Abschnitten. Berlin 2005. S. 53.

7 Die Bedeutung von Kleidung, speziell von Falten, um Bewegung in der Malerei darzustellen, thematisiert Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) in seinen kunsttheoretischen Schriften. Julia Saviello: Anmutige Falten – die textile Hülle des Körpers. (1584). In: Romana Sammern, Julia Saviello (Hg.): Schönheit – der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya. Berlin 2018. S. 241–249.

8 Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1994. S. 189f.

9 Siehe dazu den Beitrag von Silke Köhn ab S. 19.



Abb. 1: Kleid,
um 1745

nen lässt. Die Rückseite hingegen wird geschnürt. Ein Nachteil, bei diesem Verschluss braucht frau eine helfende Hand. Der Vorteil – Schnürungen stellen eine flexiblere Art des Verschlusses als ein Knopfverschluss dar. Die Weite oder Enge des Schnürleibes kann im Bezug zum Körper besser reguliert werden.



Abb. 2. Schnürleib, um 1740

Ein dreieckiger Stecker, zu dem oft ein in Stoff und Dekor passendes Mieder gehörte, ergänzte die Kleidung einer Frau in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Wie der Name sagt, wurde dieser, mit Stoff bezogene Hartkarton, in die vordere Öffnung des Mieders hineingesteckt und teilweise mit Heftstichen oder Nadeln befestigt.¹⁰

Wie sieht nun eine Bewegung in diesem Kleid aus? Es kann der gemessene Schritt beim Promenieren in den Barockparks sein. Eine Bewegung, die im Kontext von Sehen und Gesehen-Werden steht und der Repräsentation diene. Es kann die Tanzbewegung sein, in verspiegelten Sälen und bei Kerzenschein. Und diese Kleider sind in der Bewegung zu hören. Durch die Präsenz des Seidenstoffes meint man, ein Rascheln und Rauschen zu hören. Diese Wahrnehmungserweiterung beschränkt sich nicht nur auf das reale Kleidungsobjekt, sondern findet sich auch im Bildnis von 1748 wieder.¹¹ Die Stofffülle des Kleides erweitert sich in den Raum hinein. In ihrer rechten Hand rafft sie einen wallenden Stoffschal zusammen, der jedoch keinen Bekleidungs-zusammenhang erkennen lässt.¹² Hinter ihr sind Stoffe

¹⁰ Loschek, S. 423f.

¹¹ Kreuder, S. 130f.

¹² Die Geste des Raffens gehört 125 Jahre später zum Grundrepertoire der Frau, wenn sie sich auf der Straße bewegt und den langen Rock rafft. Regina Lösel: Von der Kunst des Kleiderraffens oder Lassen sich Falten zähmen? In: Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.):



Abb. 3 Stecker, um 1740

vorhangartig drapiert. Das Stoffarrangement am rechten Bildrand weist eine Borte auf, die auch am Saum eines Kleidungsstückes eingearbeitet werden könnte. Durch den Faltenreichtum, den Glanz, die Schwere des Stoffes werden verschiedene Sinne wach. Lebendigkeit und Bewegung sind im Textilen sichtbar, spürbar und hörbar.

Stoffbewegungen: beschrieben

Das Bildnis von Ferdinand von Fürstenberg, welches auf 1780 datiert ist, steht für das einzige Portrait in dieser Ausstellung, das in der Natur zu verorten ist (s. Katalog S. 70). Der Paderborner Domherr ist im Profil zu sehen. Beide

Arme sind angewinkelt – der rechte hält einen Stab, der linke verharrt mit nach vorn gestreckter, geöffneter Hand. Die Beinstellung sieht aus, als würde eine Schrittbewegung gemacht werden. Die Kleidung geht diese Körperhaltung mit. Es sind Falten in den Armbeugen zu sehen. Im Brustbereich verlaufen zwei Falten, die sich bis hin zur Seitennaht ziehen. Der einfarbige Stoff des Rockes scheint in seiner Qualität den Anforderungen des Außenraumes zu entsprechen. In Schnitt und Ausstattung lässt sich eine Ähnlichkeit mit einer Herrenjagdjacke aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erkennen.¹³

Diese Jagdjacke ist aus Leder gearbeitet. Die Vorderkanten können als Revers zurückgeschlagen oder als Doppelreier geschlossen werden. Die Knöpfe dienen der Funktionalität und wurden nicht rein zur Zierde gesetzt.

Zu Ende des 18. Jahrhunderts macht sich der Einfluss der englischen Schneider auf die Form der Männerkleidung bemerkbar. Einfachere Stoffe, das Fehlen von Besatz, glatte Knöpfe sind charakteristisch für diese Kleiderlinie.

Der Herrenrock, die Culotte und die Weste aus der Sammlung des Historischen Museums in Frankfurt stellen die charakteristische Männerkleidung um 1780 dar. Vor allem die Länge der Hose wurde am Ende des 18. Jahrhunderts von Zeitgenossen thematisiert. Die knielange Culotte stand für den Adel, die der Arbeitskleidung entlehnten Hosen der revolutionären Sans-Culottes waren ein politisches Statement und die engen Pantalons wurden in den 1790er Jahren von modisch interessierten Männern getragen.¹⁴ Das Journal des Luxus und der Moden von 1789 beschreibt die letztgenannte Hose in Kombination mit der Weste folgendermaßen: „Kurze indezente Gilets, unanständige Beinkleider [...] – dies ist die jetzige unbequeme Modetracht. Der junge Herr von gutem Ton, in diese Kleidung eingezwängt, ist nicht imstande das Knie krumm zumachen oder sich zu setzen. Wie fängt er's nur an? Mit einem Sprunge setzt er sich, mit einem Sprunge steht er wieder auf: sonst würde der Zeuch platzen“.¹⁵ In diesem Zitat wird der Schnitt von Kleidung mit der Frage nach Bewegungsmöglichkeit, Bequemlichkeit, Körperhaltung verbunden. Das ist eine neue Herangehensweise bei der Kritik an Kleidung und Mode. Bis dato ging es zum einen um die Einhaltung christlicher Tugenden: der sündige Körper solle sich nicht in Luxus und Übermaß kleiden. Zum anderen wurde in den Kleiderordnungen vor dem Überschreiten der Standesgrenzen gewarnt und Regeln aufgestellt, welcher Stand welche Stoffe, Farben, Verzierungen tragen dürfe. Mit dem Zerfall der Stände in der Französischen Revolution wurden diese Vorschriften obsolet. Der Aufstieg des Bürgertums wurde jedoch von der Gefahr begleitet, dass die Unterschiede zum Adel oder noch „schlimmer“ zum Arbeiterstand nicht deutlich hervortreten. Nach der Devise „Kleider machen Leute“ wurde zur Grenz-

Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Textile Studies 5. Emsdetten, Berlin 2013. S. 49-56.

13 Diese Jagdjacke aus der Sammlung des Kyoto Costume Institute's zeigt Ähnlichkeiten mit der männlichen Kleidung auf dem Gemälde von Thomas Gainsborough: „Mr. und Mrs. Andrews, 1748. National Gallery, London.

14 Loschek, Culotte: S. 158. Sans-Culotte, Pantalon: S. 369f.

15 Journal des Luxus und der Moden 1789. Nach: Christa Svoboda: „Bilder wie im hitzigen Fieber“. Herrengilets des 18. Jahrhunderts aus der Kostümsammlung des SMCA. In: Weltkunst 63, 15.03.1993, S. 649-652, hier S. 249.



Abb. 4. Jagdjacke_Mitte18.Jh.a+b



Abb. 5. Herrenrock, VS und Seitenansicht, Culotte, Weste



ziehung der Blick auf Kleidung, Haltung, Benehmen gerichtet. Daneben entstand im Laufe des 19. Jahrhunderts ein Interesse an Bewegung, Mobilität und Geschwindigkeit. Dies findet sich in Honoré de Balzacs „Theorie des Gehens“ genauso wieder wie in physiologischen Schriften oder Abhandlungen über die Gefahren der Eisenbahnreise bis hin zur Bewegungsfotografie von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge. Auch Stoff und Kleidung werden im Fokus von Bewegung in den Blick genommen und in Modejournalen, der Benimmliteratur und Modetheorie behandelt. Ein Meister dieser Beschreibungen ist Friedrich Theodor Vischer, der 1879 – 90 Jahre nach der Notiz im Journal des Luxus und der Moden – Frauen in der zeitgenössischen Kleidung auf der Straße beobachtet und dazu schreibt: „Um eine Art Schleppe zu tragen, [...] griff man vor einiger Zeit zu einer sonderbaren Auskunft, einer Form, die wir Schleppe-Rudiment nennen wollen. Es ist ein Konvolut von Falten, das nicht ganz bis auf den Boden reicht und beim Gehen eine merkwürdige Rolle spielt: die linke Ferse schleudert diesen Faltenbüschel nach rechts, die rechte nach links: ein Gebaumel von widerlich lächerlichem Effekt.“¹⁶

Mit Hilfe dieser Darstellung von Stoff, Kleidung und Bewegung könnte heute eine Choreographie geschrieben, ein Film gedreht werden. Auf diese Weise schließt sich ein Kreis: Die Rekonstruktion von Stoff- und Kleiderbewegung gelingt bei der Betrachtung und Analyse von Gemälden, realen Kleidungsstücken und Texten.

Abbildungsnachweise

Abb.1

Kontusch und Jupe, um 1745, Inv.nr. M.2007.211.927A-B, Los Angeles County Museum of Art

Aus: Sharon Sadako Takeda, Kaye Durland Spilker: Fashioning Fashion. Europäische Moden, 1700-1915. München 2012. S. 75

Abb.2

Mieder mit Rückenschnürung, um 1740, Inv. Nr. T 2738, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Aus: Jutta Zander-Seidel: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg 2002. S. 55, Abb. 46

Abb.3

Stecker, 1740er Jahre, Inv. Nr. AC10 131 99-28-4, Kyoto Costume Institute

Aus: Kyoto Costume Institute (Hg): Fashion. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Köln 2002. S. 47.

Abb.4a,b + Abb.04a:

Herrenjagdjacke (mit zurückgeschlagenem Revers), Mitte d. 18. Jahrhunderts, Inv.nr. AC4504 83-15, Kyoto Costume Institute

Abb.04b: Herrenjagdjacke (mit aufgeschlossenem Revers), Mitte d. 18. Jahrhunderts, Inv.nr. AC4504 83-15, Kyoto Costume Institute

Aus: Kyoto Costume Institute (Hg): Fashion. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Köln 2002. S. 54, 55.

Abb.5a-d

Abb.5a: Herrenrock (Vorderansicht), um 1780, Inv. Nr. X10194a, Historisches Museum Frankfurt

Abb.5b: Herrenrock (Seitenansicht), um 1780, Inv. Nr. X10194a, Historisches Museum Frankfurt

Abb.5c: Culotte, um 1780, Inv. Nr. X10194a, Historisches Museum Frankfurt

Abb.5d: Weste, um 1780, Inv. Nr. X10194a, Historisches Museum Frankfurt

Arbeitsfotos: Regina Lösel

¹⁶ Friedrich Theodor Vischer: Mode und Zynismus. 1879. In: Silvia Bovenschen (Hg): Die Listen der Mode. Frankfurt/M. 1991. S. 42.

Die Porträts der Familie Malberg

Dr. Andreas Neuwöhner

Die deutsche Wiedervereinigung vor 30 Jahren war sicherlich ein glücklicher Moment der deutschen Geschichte aber auch ein Glücksfall für die kulturgeschichtliche Sammlung der städtischen Museen Paderborn. War doch mit dem Ende der ideologischen Konfrontation zwischen Ost und West der Weg frei für die Rückkehr von drei Gemälden in ihre Heimatstadt Paderborn: die Porträts der Familie Malberg – genauer die Bildnisse des Ehepaars Joseph und Margarethe sowie ihres Enkels August.

Sie befanden sich seit ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert in Familienbesitz. Ihr letzter Eigentümer Wilhelm Malberg, der Ururenkel des porträtierten Joseph Malberg, lebte 1990 in München und schenkte die Bilder der Stadt Paderborn, die schon seit den 1960er Jahren Interesse an einem Erwerb gezeigt hatte. Jedoch befanden sich die Bilder nicht in München, sondern im Thüringer Museum Eisenach. Dort hatte Wilhelm Malberg bis 1945 gelebt. Nach dem 2. Weltkrieg war er dann nach Dortmund und später nach München übersiedelt – ohne die Familienbilder mitnehmen zu können. Die Versuche Malbergs und der Stadt Paderborn, die Bilder in ihre ursprüngliche Heimat zurück zu bringen, blieben trotz hoher politischer Unterstützung erfolglos. Der Eiserner Vorhang blieb bis 1990 zu. Dann ging die Rückholung aber schnell. Der Bitte der Stadt Paderborn an das Thüringer Museum wurde kollegial zugestimmt und nur zehn Tage später lag die Genehmigung des Kulturministeriums der (noch) DDR vor. Die Gemälde befinden sich seitdem in der Sammlung der Stadt Paderborn und können heute von den Besuchern des Stadtmuseums betrachtet werden.



Übergabe der Malberg-Porträts an Bürgermeister Wilhelm Lücke (links) und Stadtarchivar Rolf-Dietrich Müller (rechts).
Pressebericht der Neuen Westfälischen vom 20. Juli 1990.
Foto: az. Stadtarchiv Paderborn.



August Malberg (1812–1872), unbekannter Maler, um 1840, Öl auf Leinwand. Stadtmuseum Paderborn. August Malberg verließ Paderborn und wurde in Berlin Geheimer Baurat.

Doch wer war die Familie Malberg? Die Gemälde selbst verraten darüber nicht allzuviel. Sie zeigen ein Ehepaar im mittleren Alter, das seinen selbstbewussten Blick dem Betrachter zuwendet. Elegante Kleidung und gepuderte Perücken verweisen auf eine privilegierte soziale Stellung ohne jedoch auf einen Stand oder Beruf anzudeuten.¹ Ähnlich beim Bild des Enkels, der als

junger Mann dargestellt ist – nun mit seinen natürlich langen Haaren, so wie es in der Romantik Mode war. Und der Maler? Da die Gemälde nicht signiert und datiert sind, blieben der bzw. die Maler zunächst unbekannt. Dies änderte sich mit der Studie von Dirk Strohmann über den Paderborner Maler Anton Josef Stratmann.² Er konnte das Porträt der Margarethe Malberg durch kunstgeschichtliche Vergleiche mit anderen Werken dem Oeuvre Stratmanns zuordnen. Silke Köhn plädiert in ihrem Beitrag für diesen Band dafür, auch im Porträt Joseph Malbergs ein Werk des Paderborner Künstlers zu sehen, wenngleich die Bilder sicher nicht zeitgleich entstanden sind. Dass der Maler Anton Josef Stratmann direkt gegenüber der Malbergs wohnte, könnte ein zusätzlicher Hinweis sein. Zum Porträtmalende des Enkels August Malberg gibt es leider noch keine Untersuchung, die Aufschluss über den Maler oder den Entstehungszusammenhang bietet.

Ein Blick in die Akten des Stadtarchivs bestätigt den Eindruck, dass die Malbergs zu den vermögenden Paderbornern zählten. Im Katasterbuch, das die Abgaben aller Grundstücke und Häuser innerhalb der Stadt festhält, findet sich 1782 ein Eintrag zur Witwe Margarethe Malberg.³ Sie besaß ein Wohnhaus in der Westernstraße mit dahinter liegendem Garten und Scheune, für das sie 12 Groschen Steuern zahlte. Für vier Gärten, die an das Grundstück angrenzten, aber an der Gasse „Im Düstern“ lagen, wurden weitere vier Groschen fällig. Die Höhe der Besteuerung ist ein Hinweis darauf, dass die Malbergs ein großes Haus und Grundstück ihr Eigen nannten, zahlten doch die meisten Paderborner für ihre Häuser weniger Steuern. Hinzu kam noch eine große Zahl an Gärten und landwirtschaftlichen Flächen, die von der Stadt oder kirchlichen Institutionen gepachtet wurden. Insgesamt über 100 Morgen. Typisch für die Paderborner Oberschicht, die sich durch die Bewirtschaftung dieser Gärten zusätzliche Einkünfte sicherte, ohne aber selbst als Landwirte tätig zu sein.⁴ Ein weiterer Hinweis auf die gute Vermögenssituation gibt ein Blick in die Stadtrechnungen. Dort sind auch

1 Zur ausführlichen Analyse siehe den Beitrag von Silke Köhn in diesem Band.

2 Dirk Strohmann: Anton Joseph Stratmann 1734–1807. Leben und Werk eines Malers aus dem Paderborner Hochstift. Paderborn 1997.

3 Stadtarchiv Paderborn, A 5267. Katasterbuch von 1782.

4 Siehe dazu Roland Linde: Vom Westfälischen Frieden bis zum Ende des Fürstbistums (1648–1802). In: Frank Göttmann (Hg.): Paderborn. Geschichte der Stadt in ihrer Region. Band 2. Paderborn 1999, S. 267–497.



Ausschnitt aus dem Plan der Stadt Paderborn von 1877. Das Wohnhaus Malberg an der Westernstraße ist mit B 207 bezeichnet. Dahinter liegen die Gartengrundstücke „Im Düstern“. Stadtarchiv Paderborn.



Blick in die Westernstraße Anfang des 20. Jahrhunderts. Das Haus auf der linken Seite mit der Werbung „Centralhalle“ war im 18. Jahrhundert von der Familie Malberg bewohnt. Der Bauzustand wird sich aber erheblich verändert haben. Stadtarchiv Paderborn M1, 2808.

die Ausgaben der Stadt für ihre Gläubiger verzeichnet. Darunter finden sich zahlreiche kirchliche und städtische Institutionen sowie vermögende Bürger und Adelige. Die Familie Malberg taucht zweimal auf. Einmal erhalten die Erben Malbergs Zinsen für ein Kapital von 500 Reichstalern und ein weiteres Mal der Benefiziat Malberg für 200 Reichstaler. Im zweiten Fall handelt es sich wohl um den geistlichen Herrn Dietrich Heinrich Malberg.⁵ Beides keine außergewöhnlichen Summen, aber eben doch stattliche Beträge, für die man sicherlich auch ein kleines Haus hätte erwerben können.

Die Zugehörigkeit der Malbergs zur Paderborner Oberschicht zeigt sich auch in der Übernahme städtischer Ämter. Franz Malberg, der Vater unseres Protagonisten, war von 1724 bis 1738 Bürgermeister der Stadt Paderborn. Obwohl der Paderborner Bürgermeister vom Rat der Stadt nur für ein Jahr gewählt

wurde, war es nicht unüblich, mehrfach diese Position zu bekleiden, so dass die Amtszeiten zumeist zwischen vier und neun Jahren lagen.⁶ Joseph Malberg war allerdings nur zwei Jahre lang Bürgermeister. Seit 1769 Ratsherr, wurde er bereits ein Jahr später zum zweiten Bürgermeister gewählt und vom fürstbischöflichen Kanzler im Amt bestätigt. Im folgenden Jahr 1771 übernahm er dann die Position des „regierenden“ Bürgermeisters, die er zuvor allerdings schon „interim“ ausgeübt hatte.⁷ Sein mit 67 Jahren fortgeschrittenes Alter kann man sicherlich als Grund dafür annehmen, dass er für weitere Amtszeiten nicht mehr zur Verfügung stand. Die Tätigkeit als Bürgermeister war sicherlich zeitintensiv. Dennoch wurde sie als Ehrenamt mit einer eher geringen Aufwandsentschädigung ausgeführt. Im Hauptberuf war Joseph Malberg Kaufmann. Hinzu kam eine Tätigkeit in der Verwaltung des Domkapitels. Hier war auch schon sein Großvater als Kämmerer tätig. Die

5 Stadtarchiv Paderborn, A 5111, Stadtrechnung von 1770.

6 Roland Linde: Die bürgerliche Elite der Stadt Paderborn um 1770. Eine prosopographische Stichprobe zur Hauptstadt eines geistlichen Staates. In: Bettina Braun, Frank Göttmann, Michael Strömer (Hg.): Geistliche Staaten im Nordwesten des Alten Reiches. Forschungen zum Problem frühmoderner Staatlichkeit, S. 177-195, hier S. 181. Die Wahlverordnung des Jahres 1721 sah zwei Bürgermeister vor, die vom Rat des Vorjahres gewählt wurden. Ein Bürgermeister wurde als „regierend“ bezeichnet. In der Regel wurde der zweite Bürgermeister im folgenden Jahr dann „regierend“. So konnte eine gewisse Kontinuität in der Amtsführung hergestellt werden.

7 Stadtarchiv Paderborn, A 5028, Ratsprotokolle von 1768 bis 1780.

Malbergs waren also schon seit einigen Generationen Teil der Paderborner Oberschicht. Diese war allerdings erstaunlich durchlässig. Eine alte Vorrangstellung einiger weniger Familien, wie das in größeren Reichsstädten zu beobachten ist, gab es in Paderborn nicht. Vielmehr wurden auch Neubürger, vor allem aus der Lombardei und Savoyen zugewandert, rasch integriert.⁸ So auch bei den Malbergs – war Margarethe Malberg doch eine geborene Kosteri mit familiären Wurzeln wohl in Norditalien.⁹

Als im Jahr 1773 der zukünftige Paderborner Fürstbischof Friedrich Wilhelm von Westphalen vom Domkapitel zum Koadjutor gewählt wurde, war das ein Anlass für ein großes Fest. Mit einer Beleuchtung der Häuser und Plätze zeigten die Bürger ihre Loyalität gegenüber dem regierenden Staatsoberhaupt und seinem designierten Nachfolger. Auch die Familie Malberg und die Künstlerfamilie Stratmann beteiligten sich an der Festbeleuchtung und schmückten ihr Häuser in der Westernstraße mit großformatigen Bildern und zahlreichen Lampen. Anders als auf den Porträtgemälden spielten diese Bilder auf den Beruf Malbergs an: Die Weinreben waren ein deutliches Zeichen, dass er als Kaufmann mit Wein handelte. Stratmann malte sich als „Malergenius“ in sein Gemälde hinein. Eine zeitgenössische Festschrift beschreibt diese Inszenierungen:¹⁰

Der Herr Bürgermeister und Weinhändler Malberg

Stellte auf einem 10 Fuß langen und 5 Fuß breiten Gemälde eine Weingesellschaft vor, die mit vollen Gläsern im Begriffe zu seyn schien, auf das höchste Wohlseyn beyder theursten Fürsten zu trinken. Die an den Nebenfenstern gebildeten Trompeter und Pauker wollten gleichsam durch einen frohen Schall das freudige Vivat begleiten. Oben dieser Entwerfung sah man zur rechten Seite das Fürst-paderbörnische, zur Linken, das Fürst-hildesheimische Wapen. Unter jenem war der Nahmen unsers

gnädigsten Fürsten: Wilhelmus. Unter diesem des genädigsten Coadjutors Fridericus. Floret uterque. Neben dem waren die übrigen Fenster an der Straße durch 24. Pyramiden erleuchtet, derer jede aus 25 Ampeln bestand.

Der Herr Maler Stratmann

Hatte ein Ehrengerüst gemacht, welches 30 Fuß hoch, und 15 Fuß in der Breite hatte. Diese zog in Ansehung der künstlichen Erleuchtung sowohl, als zierlichsten Malereyen, die Verwunderung Hoher und Niedriger zu sich. Oben an der Spitze sah man einen malenden Genius, welcher beschäftigt war in das Fürst-hildesheimische Wappen, das ihm vorgewiesene Paderbörnische einzubringen, mit der Ueberschrift: Tandem conjuncta conjungo.

Darunter sah man: Vivat WA.FW. Diese beyden Namen waren in großen Zügen sehr kunstreich vorgestellt, und glänzten durch 124. Wassergläser, von vielerley Farben, und so viele Ampeln. Weiter herunter zeigten sich die beyden hochfürstlichen Bildnisse in natürlicher Größe, die sich einander gleichsam freundschaftlich bewillkommen, mit der Ueberschrift: Hinc salus Patriae. An beyden Seiten zwey Sinnbilder, welche die Tugenden Seiner Hochfürstlichen Gnaden ausdrückten: Das Eine stellte die Liebe zu Gott, und die milde und gutthätige Liebe gegen die Menschen vor, mit der Ueberschrift: Amor hunc accendit amorem. Unten: Gottes und Nächsten Lieb, der Zwilling hoher Gaben, sind, die den zweyten Stab dir anvertrauet haben. Das Andere zeigte höchstderoselben Weisheit und Gerechtigkeit an. Oben las man: Justitiae Sapeinta Comes. Unten: Recht und Gerechtigkeit erscheinen aus deinen Thaten: Warum? Die Weisheit hilft in allen Sachen rathen.

8 Linde, Bürgerliche Elite, S. 185ff.

9 Für die genealogischen Hinweise danke ich Roland Linde. Der Vater Bernhard Gottlieb Kosteri war Arzt und mit der Paderbornerin Margarethe Nadermann verheiratet. Er ist vermutlich aus Italien nach Paderborn eingewandert.

10 Stadtarchiv Paderborn: Kurze Verfassung der freudigen Beleuchtung ... Paderborn, Wilhelm Junfermann 1773.

Zwischen Tradition, Mode und Vorschriften – Die Kleidung der einfachen Leute im späten 18. Jahrhundert. Das Hochstift Paderborn und die Grafschaft Lippe

Roland Linde

„Die Kleidung ist nach den Gegenden und Dörfern sehr verschieden, so daß man an der Kleidung sehen kann, aus welcher Gegend der Mensch ist, der sie trägt. Die männliche Kleidung ist indeß ziemlich gleich, die weibliche ist verschieden. Im Ritbergischen besteht der größte Putz in vielen Falten des Halstuchs, und der Röcker. Im Lippischen ist es ein goldner Gürtel um den Leib, und eine Mütze mit breiten goldnen Tressen besetzt. Das Haar wird bey den Frauensleuten unter der Haube in der Mitte des Kopfs zusammen gebunden. Eine Reihe bernsteinerne Korallen ist ein wesentliches Erforderniß zum vollkommenen Putz, je größer und schwerer, je besser.“¹

Die zitierte Bemerkung stammt aus einem Beitrag des Ludwig Friedrich August von Cölln für das „Westphälische Magazin zur Geographie, Historie und Statistik“ von 1784, in dem er sich an einer „Charakteristik des Lippischen, Ritbergischen und Paderbornischen Bauern“ versuchte. Die Bewohner dieser drei kleinen Territorien waren ihm als Pfarrer des weitläufigen lippischen Kirchspiels Oerlinghausen nahe Bielefeld wohlvertraut. Immer wieder widmeten sich Gelehrte des späten 18. Jahrhunderts der Beschreibung und Kritik der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse in den weltlichen und geistlichen Fürstentümern Westfalens, aber wie die Bewohner zu jener Zeit gekleidet waren, erschien ihnen offensichtlich weniger berichtenswert. Auch die Bemerkung von Cöllns beschränkt sich auf einige wenige Auffälligkeiten der weiblichen Kleidung und des Schmucks. Dabei äußerte er die Auffassung, dass sich die Kleidung der Frauen nach den einzelnen



Gärtner Helmeier und seine Frau. Theodor Kellner, um 1855, Lippisches Landesmuseum Detmold.

Gegenden und Dörfern deutlich unterscheidet – die der Männer dagegen nicht.

Das gelehrte Interesse an der traditionellen Kleidung der einfachen Leute setzte erst im 19. Jahrhundert ein, als man auch

1 Ludwig Friedrich August von Cölln: Beitrag zur Charakteristik des Lippischen, Ritbergischen und Paderbornischen Bauern, in: Westphälisches Magazin zur Geographie, Historie und Statistik 1, 1784, S. 105 – 116, zitiert nach der Online-Edition (mit Link zum Digitalisat) unter <https://de.wikisource.org/wiki/Beytrag_zur_Charakteristik_des_Lippischen,_Ritbergischen_und_Paderbornischen_Bauern>

begann, Sagen und Märchen, Sitten und Bräuche, Gebäude, Möbel und Kunsterzeugnisse vor allem der bäuerlichen Bevölkerung zu dokumentieren und zu untersuchen. Angespornt wurden die ersten Volkskundler von der Befürchtung, dass unter dem Einfluss der Industrialisierung und Urbanisierung das seit Urväterzeiten überkommene bäuerliche Kulturgut verloren zu gehen drohe. Zu diesem rettenswerten Kulturgut zählten ihrer Ansicht nach auch die sogenannten Volkstrachten.



Delbrücker Trachten. Aus dem Westfälischen Trachtenbuch, Tafel XXI, 1904.

Die Vorstellung, dass jede Region einst ihre besondere Tracht gehabt habe, die es zu retten oder wiederzubeleben gelte, fand rasch weite Verbreitung und führte vielerorts zur Gründung von Trachtenvereinen, die sich die Rettung und Erhaltung der jeweiligen lokalen und regionalen Tracht auf die Fahnen

schrieben. So bildete sich im südostlippischen Schwalenberg auf Initiative des dortigen Pfarrers Alexander Zeiß (1861 – 1936) die noch heute bestehende Trachtengilde, die 1912 im Rahmen eines großen Festes erstmals ihre Trachten und Tänze der Öffentlichkeit vorstellte. Dass man sich bei der Rekonstruktion der Schwalenberger Tracht manche Freiheit nahm bzw. mangels sicherer Überlieferung nehmen musste, ist durchaus nicht ungewöhnlich.

Bereits 1904 hatte der Münsteraner Germanistikprofessor Franz Jostes (1858 – 1925) sein „Westfälisches Trachtenbuch“ unter der Schirmherrschaft des deutschen Kaiserpaars sowie des Fürstenpaares zu Schaumburg-Lippe in einer Prachtausgabe vorlegen können. Die Anregung dazu sollen Wilhelm II. und Auguste Victoria persönlich anlässlich der Einweihung des Denkmals für Kaiser Wilhelm I. auf der Porta Westfalica 1897 gegeben haben. Das in Bückeburg residierende Fürstenpaar Georg und Marie Anna kam hinzu, da das Fürstentum Schaumburg-Lippe noch über eine lebendige Tradition und besonders aufwendige Frauentrachten verfügte. Um den Band vorzubereiten, bereiste Jostes drei Jahre lang die preußische Provinz Westfalen, zu der seit 1815 auch das Paderborner Land gehörte, außerdem das zur preußischen Provinz Hannover zählende Osnabrücker Land sowie die selbständigen Fürstentümer Lippe(-Detmold) und Schaumburg-Lippe. Dabei fotografierte er Männer und Frauen in ihren traditionellen Trachten sowie einzelne Trachtenteile, vor allem Frauenmützen. Der Düsseldorfer Maler und Illustrator Johannes Gehrts (1855 – 1921) schuf auf Grundlage dieser Fotos 24 Farbtafeln, die unsere Vorstellung von westfälischen Trachten bis heute prägen. Auch hierbei nahm man sich kleinere Freiheiten, wie der Vergleich der Farbtafeln mit den erhaltenen Fotovorlagen gezeigt hat. Für Lippe standen zwei Frauen aus Haustenbeck in der Senne und aus Sabbenhausen bei Schwalenberg, für das Hochstift Paderborn zwei Vierergruppen aus Delbrück, ebenfalls allesamt Frauen.

Was Jostes und Gehrts zu Beginn des 20. Jahrhunderts als westfälische Volkstrachten dokumentierten, war Kleidung des 18. Jahrhunderts, die sich in einzelnen Dörfern und Gebieten als relikthafes Traditionsgut erhalten und weiterentwickelt hatte. Gerda Schmitz hat dies an den Trachten des Münsterlandes

gezeigt. Zu den Bildquellen, die sie heranziehen konnte, gehörten zwei Blätter mit Darstellungen der Kleidung von vorwiegend weiblichen Landbewohnern aus der Umgebung von Steinfurt und Münster, die 1787 in einem französischen Werk zur Gartenkultur des Kartographen und Kupferstechers George Louis Le Rouge (um 1707 – um 1790) veröffentlicht worden sind. Diese Blätter hatten das ausdrückliche Ziel, „Costume de Villageois des Environs de Steinfurt“ bzw. „Costume des Femmes des Environs de Munster“ zu zeigen. Eine solche Bildquelle ist wohl einzigartig für das Westfalen des 18. Jahrhunderts. Besonders bemerkenswert ist sie dadurch, dass Le Rouge Bewohnerinnen eines geistlichen, katholischen Territoriums und eines weltlichen, reformierten Nachbargebietes dokumentierte.

Die beiden Blätter von 1787 verglich die Münsteraner Volkskundlerin Gerda Schmitz mit der Personenstaffage einer ungefähr zeitgleich entstandenen, laienhaften Darstellung des Domplatzes von Münster, also mit einer städtischen Szenerie. Der eingehende Vergleich der Bildquellen ergab, dass zwar – wenig überraschend – soziale Unterschiede an der Kleidung ablesbar waren, aber keine gravierenden Differenzen zwischen Stadt und Land. Die Dorfbewohner trugen im Wesentlichen dasselbe, was auch die Städter trugen. Eine im seitlichen Profil dargestellte Frau mit einem Gefäß in der Hand, die zum Hofstaat eines Schützenkönigs aus der Grafschaft Steinfurt zählte, ähnelt im Schnitt ihrer Kleidung und der Haltung sogar in frappierender Weise dem berühmten Wiener „Schokoladenmädchen“ des Malers Jean-Étienne Liotard (1702 – 1789) von ca. 1744. Der einzige Unterschied lag in der Qualität des Stoffes – das höfische Kammermädchen trug wertvolle Seide, die Steinfurter Bäuerin nicht.

Erst um 1800 begannen sich die Kleidungsstile vor allem der Frauen des städtischen Bürgertums und der Landbevölkerung deutlich auseinander zu entwickeln. Auch in Westfalen adaptierten die Städterinnen nunmehr den in Paris und Venedig kreierten „griechischen Stil“ („Mode à la grecque“), die erste neuzeitliche, durch Journale verbreitete Mode im heutigen Sinne, die sich durch leichte Hemdkleider mit hoher Taille, großzügigem Dekolleté und kurzen Ärmeln auszeichnete. Die Land-



Trachten aus der Umgebung von Steinfurt von 1787.
Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris.

frauen beharrten dagegen auf dem im Vergleich strengeren, den Körper weitgehend verbergenden Kleidungsstil des 18. Jahrhunderts und blieben auch dabei, als sich die bürgerlichen Kleidermoden von nun an ungefähr im Jahrzehntetakt wandelten. Sie taten dies mindestens bis Mitte des 19. Jahrhunderts, in einzelnen Gebieten und Orten noch länger. Doch auch insbesondere bei der aufwendigen Sonntags- bzw. Kirchgangstracht der Bäuerinnen blieb die Entwicklung nicht stehen – vielmehr wurde nicht zuletzt die Gestaltung der Mützen bzw. Hauben immer aufwendiger und variantenreicher. Das Ende dieses Entwicklungsprozesses dokumentiert das „Westfälische Trachtenbuch“ von Franz Jostes.

Gerda Schmitz kam durch den Bildvergleich auch zu der Einschätzung, dass regionale Unterschiede in der Kleidung vor 1800 nur eine geringe Rolle spielten, zumindest im Vergleich zwischen der Gegend um Münster und der um Steinfurt. Dieser Befund wird durch die zeitgenössischen schriftlichen Quellen nicht bestätigt. Der oben zitierte Pfarrer von Cölln beispielsweise meinte durchaus, die Frauentrachten verschiedener Territorien im östlichen Westfalen von einander unterscheiden zu können. Und als 1816 ein Toter im lippischen Weserhafen Erder angespült wurde, meinte der Berichterstatter der „Lippischen Intelligenzblätter“, nach „der Kleidung und deren Schnitt zu

urteilen“ sei der Mann wahrscheinlich „ein Lippischer Landmann“ gewesen.² Möglicherweise waren aber auch die Differenzen im östlichen Westfalen ausgeprägter als im Westen.

Ehe wir überlieferte Beispiele aus Lippe und Paderborn näher betrachten, sollen die typischen Elemente der Kleidung des späten 18. Jahrhunderts erläutert werden, wie sie Meike Bianchi-Königstein für Oberfranken beispielhaft systematisiert hat und wie sie sich ohne weiteres auf Westfalen übertragen lassen. Typische Elemente der Frauenkleidung des 18. Jahrhunderts waren, beginnend mit den Kopfbedeckungen: Hauben bzw. Mützen, Kopftücher sowie haubenähnliche Kopfbedeckungen wie „Kapotten“ und „Schuten“. Den Oberkörper der Frau bedeckte eine Schoßjacke (Kamisol, Wams) – ein hüftlanges Oberteil mit Schößen und langen Ärmeln, wie es im 18. Jahrhundert europaweit verbreitet war und zu allen Anlässen getragen wurde. Unter der Jacke trugen Frauen ein Mieder (Leibchen, Schnürleib), ein versteiftes Oberteil ohne Ärmel, das man durchaus noch als sichtbare Oberbekleidung unter der Schoßjacke und zuhause auch ohne Jacke trug. Erst im 19. Jahrhundert wurde das Mieder zum Teil der Unterbekleidung degradiert und schließlich vom Korsett verdrängt. Im 18. Jahrhundert trugen die Frauen unter dem Mieder noch ein Unterhemd. Die Röcke der damaligen Zeit zeichneten sich durch großes Volumen und viele Falten aus und reichten bis höchstens zur Wade; erst im 19. Jahrhundert wurden die Röcke knöchellang. Entsprechend waren Strümpfe sichtbarer Teil der Kleidung. Es wurden mehrere Röcke übereinander getragen und darüber eine Schürze, die sowohl dem ursprünglichen praktischen Zweck des Kleiderschutzes dienen wie auch selbst ein schmückendes Element der Feiertagsstracht darstellen konnte.

Bei den Männern war der Dreispitz die allgemein übliche Kopfbedeckung. Unter dem Dreispitz trug man kopfnahes Koppen und Mützen aus Leder oder Textil. Im 19. Jahrhundert verdrängte der „runde Hut“ bzw. Zylinder den Dreispitz. Als Kopfbedeckung für die Arbeit kamen bereits im 18. Jahrhundert Schirmmützen auf, die allerdings erst im 19. Jahrhundert weite Verbreitung fanden; aber auch Zipfelmützen waren nicht

unüblich. Im Winter schützten pelzbesetzte Wollmützen vor der Kälte. Vom späten 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dominierte die Kombination aus Männerrock und Weste die männliche Oberbekleidung. Der Männerrock reichte bis über die Knie und war mit auffälligen silbernen Knöpfen verziert. Im Winter konnte man darüber noch einen Mantel tragen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte der Männerrock sich durch Verkürzung auf Hüftlänge zum Jackett bzw. Sakko. In seiner alten Form blieb er nur noch als Gehrock eine Weile erhalten, der als schützende Überbekleidung getragen wurde. Der klassische Männerrock wurde meist über einer geknöpften, taillenlangen Weste getragen, es kamen aber auch ungeknöpfte „Brustflecken“ vor. Als Arbeitskleidung diente die hüftlange Jacke, auch „Koller“ genannt. Bis ins späte 18. Jahrhundert trugen alle Männer Kniehosen aus Stoff oder Leder, die heutigen Langhosen kamen ab dem frühen 19. Jahrhundert auf. Die Unterschenkel steckten in sichtbaren Wollstrümpfen.

Männer wie Frauen trugen zu langen Strümpfen aus Leinen, Wolle oder Baumwolle dunkle, lederne Halbschuhe mit Metallschnallen, die sich vor allem dadurch unterschieden, dass die der Frauen höhere und schmalere Absätze hatten. Auch im 18. Jahrhundert galt man nur mit Schuhen als vollständig bekleidet. Barfuß liefen nur die Kinder in der wärmeren Jahreshälfte. Bei der Arbeit und zuhause waren wohl auch damals schon Holzschuhe üblich, wie man sie in Westfalen noch im frühen 20. Jahrhundert in gleicher Weise trug; auf den Bildquellen des 18. Jahrhunderts sind sie allerdings nicht zu sehen.

Bildzeugnisse des späten 18. Jahrhunderts bestätigen, dass die Kleidung der Menschen im Hochstift Paderborn und in der Grafschaft Lippe dem skizzierten Bild des allgemein Üblichen entsprachen. Zu nennen sind unter anderem die kolorierten Federzeichnungen von Theodor Kellner (1774 – 1855), der um 1800 Detmolder Einwohner in ihrer Alltagskleidung und in Arbeitssituationen darstellte, der Miniaturkupferstich einer Familie beim Garnspinnen und Leineweben auf einer gedruckten Karte der Grafschaft Lippe von 1785, und die um 1755 entstandenen Ölgemälde des Paderborner Kaufmanns und Schatzeinnehmers

2 Zitiert nach Ehrenwerth 2003, S. 92.



Domplatz Paderborn. Bartholomäus Gleseker, um 1755. Ausschnitt. Stadtmuseum Paderborn.

Bartholomäus Gleseker (1729–1805), der laienhaft Szenen auf dem Domplatz in Paderborn festhielt.

Original erhaltene Kleidungsstücke aus dem 18. Jahrhundert sind eine Rarität. Das Lippische Landesmuseum Detmold besitzt nur einige Frauenmützen bzw. -hauben aus dem späten 18. Jahrhundert, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Sammlung gelangt sind (siehe unten). Umso wertvoller war der überraschende Fund einer gut erhaltenen Arbeitsjacke im Landesarchiv Detmold, die als mit Gerichtssiegeln versehenes Beweisstück einer Prozessakte beigelegt war und dadurch mehr als 250 Jahre überdauert hat. Die Jacke gehörte einst dem etwa 60 Jahre alt gewordenen Kuhhirten Cord Marx genannt

Plöger aus Wendlinghausen (heute Ortsteil von Dörentrup, Kreis Lippe), der im Februar 1768 als vermeintlicher Holzdieb von einem adligen Gutsbesitzer erschlagen wurde. Das kragenlose, langärmelige Kleidungsstück war aus grobem, ungefärbten Leinen gefertigt, das Futter bestand aus Mischgewebe. Die Jacke verfügt über eine einfache Knopfreihe, aufgesetzte Taschenklappen und auf der Rückseite oberhalb des Gesäßes über sogenannte Kellerfalten. Die Jacke ist über Jahre getragen und an einzelnen Stellen sorgfältig geflickt worden. Auch dass die Messingknöpfe unterschiedliches Dekor aufweisen, deutet darauf hin, dass die Jacke immer wieder ausgebessert wurde. Sie ist heute als Dauerleihgabe im Kreismuseum Wewelsburg zu sehen.



Jacke des Cord Marx aus Wendlinghasuen, 1768. Eigentum des Landes Nordrhein-Westfalen, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Ostwestfalen-Lippe, L 82 Nr. 672, aufbewahrt im Kreismuseum Wewelsburg, Inv.Nr.: 10306. Das Foto stammt von der Zentralen Restaurierungswerkstatt Gelsenkirchen (Westfälisches Museumsamt), 2001.

Der Fürstenstaat der Frühen Neuzeit griff tief in die Lebensgewohnheiten der Menschen ein. Zumindest hatte er den Anspruch, das Verhalten seiner Untertanen durch Verordnungen im Sinne einer „guten Policy“ zu reglementieren, vom Verbot des in der ländlichen Gesellschaft bis dahin üblichen vorehelichen Beischlafs von Brautpaaren bis hin zum Verbot des Kaffeetrinkens, das nur den gehobenen sozialen Schichten vorbehalten sein sollte. Sogenannte Aufwandsgesetze sollten den

materiellen Aufwand beispielsweise bei Hochzeits- und Tauf-feiern, bei Brautschätzen und nicht zuletzt auch bei der Bekleidung eindämmen. Die Obrigkeiten begründeten dies damit, dass insbesondere die unteren Bevölkerungsschichten sich durch einen aufwendigen Lebenswandel überschuldeten. Diese Besorgnis war nicht unbegründet: Der Wunsch der Menschen nach Ansehen und Anerkennung in ihren dörflichen und städtischen Nachbarschaften führte zu dem Bedürfnis, Wohlstand und soziale Stellung nach außen hin zu dokumentieren. Kleidung spielte dabei eine wichtige Rolle. Unterschwellig ging es sicher auch der Obrigkeit um die Bewahrung der hergebrachten ständischen Ordnung. Standesunterschiede zwischen Adel und bürgerlicher Oberschicht einerseits und der einfachen Bevölkerung in Stadt und Land andererseits sollten weiterhin auch äußerlich klar erkennbar sein.

Insbesondere die Vertreter des aufgeklärten, am Gemeinwohl orientierten Absolutismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bemühten sich um eine strenge Aufwandsgesetzgebung. Einen solchen Wechsel des Herrschaftsstils erlebte das Fürstbistum Paderborn nach dem Tode des prachtliebenden Kölner Kurfürsten Clemens August von Bayern (1700 – 1761), der fünf Bistümer regierte („Herr Fünfkirchen“), als 1763 in Paderborn der betont bescheiden lebende Domprobst Wilhelm Anton von der Asseburg (1707–1782) vom Domkapitel zum Nachfolger gewählt wurde. Am 28. April 1767 erließ Fürstbischof Wilhelm Anton ein „Verbot wider den Kleider-Aufwand“.³ Die im Paderborner Landtag vertretenen Stände, also Städte, Ritterschaft und Domkapitel, seien deshalb an ihn herangetreten. Sie hätten wahrgenommen, dass „unter den gemeinen Bürger- und Bauernweibern eine übermäßige Kleider-Pracht einreißen wolle“, die zu „Verderben und Armuth“ führe. Dieser Befürchtung der Stände gemäß verfügte Wilhelm Anton:

„[...] daß hinführo die gemeinen [= gewöhnlichen] Bürger- und Bauern-Weiber; wie auch die Dienstmägde alles Gold und Silbers auf denen Kleidungen, und insonderheit auf ihren Hauben, oder Mützen, alles Sammet und Seiden, wie auch Brabändischer [= flämischer] Kannten oder Spitzen, wie weniger nicht

3 Hochfürstlich Paderbornische Landes-Verordnungen, Bd. 3, Paderborn 1787, S. 313 – 315.

alles Cammertuchs [= besonders feine Leinwand], und Sitzes [= Zitz, farbig bedruckter Baumwollstoff] sich gänzlich enthalten sollen.“

Das Verbot sollte ab dem 1. Mai 1768 gelten. Wer dann gegen das Verbot verstoßen würde, müsse fünf Reichstaler Strafe zahlen, was ungefähr dem Halbjahreslohn einer Magd entsprach. Den Händlern wurde zugleich bei Strafe untersagt, den genannten Frauen oder ihren Ehemännern solche Kleidungsstücke zu verkaufen. Die Beamten und Richter im Fürstbistum sollten für die Einhaltung des Verbots sorgen. Das Verbot richtete sich also nur gegen den Kleideraufwand von Frauen der einfachen ländlichen und städtischen Bevölkerung. Wer nicht zu den „gemeinen Bürger- und Bauren-Weibern“ zählte und damit vom Verbot nicht betroffen war, wurde nicht näher erläutert. Der Landesherr schien vorauszusetzen, dass allen bewusst war, wer dazu zählte und wer nicht.



Delbrücker Trachtenfigur aus dem Museum des Altertumsvereins in Paderborn. Die Museumsfiguren sind dem 2. Weltkrieg zum Opfer gefallen.

Nur wenige Wochen vor der Paderborner Verordnung erließ am 17. März 1767 Graf Simon August zur Lippe (1727 – 1782) eine „Verordnung wegen übermäßiger Kleiderpracht“. ⁴ Der in Detmold residierende reformierte weltliche Landesherr verfolgte eine ganz ähnliche reformorientierte Politik wie der katholische, geistliche Amtskollege in Schloss Neuhaus. Anders als Wilhelm Anton berief Simon August sich aber nicht auf einen Wunsch der Landstände, er habe vielmehr selbst

„[...] es misfällig vernehmen müssen [...], dass die Kleiderpracht [...] insbesondere unter denen gemeinen Bürgers und Bauersleuten, der geldbeklemmenden Zeiten ohngeachtet [...] solchergestalt überhand nimt, daß durch Anschaffung fremder ausländischer Waaren an Gold, Silber, Sammet, Seiden- und Wollenzeugen und Laken ec. die Leute in Schulden oder gar ins Verderben gerathen, ohngeachtet sie die nöthige Kleidungsstücke in guter brauchbarer Qualität aus den inländischen Fabriken um weit billigern Preis genugsam bekommen können [...]“

Graf Simon August brachte also einen weiteren Aspekt ins Spiel, in dem er den Kauf teurer ausländischer Ware kritisierte, obwohl es günstigere Alternativen aus inländischer, heißt: lippischer Produktion gäbe. Der in der Verordnung verwendete Begriff „Fabrik“ ist hier noch im allgemeineren Sinne als „Gewerbebetrieb“ zu verstehen, noch nicht speziell als Industriebetrieb. Was den verbotenen Kleiderluxus anging, verwies der Landesherr auf die lippische „Policey“-Ordnung von 1620 und einzelne Verordnungen u. a. von 1686, die weiterhin Gültigkeit besäßen. Er wolle die „frevelmütigen Uebertreter mit den angedroheten Strafen zum Gehorsam gebracht wissen“. Er wies seine höheren und niederen Beamten auf dem Lande und Bürgermeister, Richter und Räte in den Städten an, auf die Einhaltung insbesondere der Verordnung von 1686 streng zu achten. Diese hatte bei 10 Goldgulden Strafe den „Hausleuten“ die Verwendung von Seidenstoffen und verschiedenen seidenen Applikationen untersagt, allerdings „die Weibermützen ausgenommen“. ⁵ Auch Händlern und Schneidern war es untersagt, solche Waren zu verkaufen bzw. zu verarbeiten.

⁴ Landes-Verordnungen der Grafschaft Lippe [= LVGL], Bd. 2, Lemgo 1781, S. 228f.

⁵ LVGL, Bd. 1, Lemgo 1779, S. 694 – 696.

In einer weiteren Verordnung vom 4. Dezember 1770 merkte Graf Simon August an, dass die wiederholte Verordnung gegen den Kleiderluxus von 1767 in den Ämtern, also auf dem Lande, wirksam umgesetzt worden sei, in den Städten aber immer noch häufig dagegen verstoßen würde.⁶ Er dehnte das Verbot ausdrücklich auf die „gemeinen Bürger, Handwerksleute und Beisassen [= Stadtbewohner ohne Bürgerrecht]“ der Städte aus. Die Einschätzung des Landesherrn, seine Beamten hätten die Verordnung auf dem Lande durchgesetzt, ist durchaus überraschend. Insgesamt zweifelt die Forschung stark an der Durchsetzbarkeit der Aufwandsverordnungen. Michael Frank hat sie am Beispiel der lippischen Vogtei Heiden untersucht, für die er die Strafregister der niederen Gerichtsbarkeit (Gogerichte) von 1680 bis 1789 ausgewertet hat.⁷ Seine Statistik zeigt, dass Verstöße gegen Aufwandsverordnungen nach 1720 kaum noch zur Anzeige gebracht wurden und falls doch, dass die Richter meist deutlich unterhalb des möglichen Strafmaßes blieben oder die Angeklagten freisprachen. Am häufigsten wurden Verstöße gegen die Begrenzungen der Tauf- und Hochzeitsfeiern vor Gericht gebracht. Verstöße gegen die Kleiderluxusverordnungen wurden dagegen in keinem einzigen Fall vor dem Heidener Gogericht verhandelt. Es muss also fraglich bleiben, ob die Verordnung von 1767 tatsächlich so durchgreifenden Erfolg hatte, wie behauptet.

Die „Weibermützen“ sind in Lippe 1770 wie schon 1686 ausdrücklich vom Verbot der Applikationen aus Seide und anderen wertvollen Stoffen ausgenommen worden. Entsprechend waren einige erhaltene Exemplare, die dem Lippischen Landesmuseum Detmold um 1900 übergeben wurden, aus Samt und Brokat gefertigt, also aus Seidengeweben, und mit Silber- und Goldstickereien sowie Spitzenbesatz verziert. Selbst Einliegerfrauen, also Angehörige der grundbesitzlosen ländlichen Unterschicht, verfügten über solche Mützen als ihren ganzen Stolz, wie durch Diebstahlsanzeigen in den „Lippischen Intelligenz-Blättern“ bestätigt wird.

Der Beitrag konnte nur einige Eindrücke vermitteln, auf welcher Quellenbasis unsere Kenntnisse der Kleidung der einfachen Bevölkerung im 18. Jahrhundert beruhen. Es ist eine ziemlich schmale Basis und es wäre insbesondere für das Hochstift Paderborn noch einiges an Grundlagenforschung zu leisten.

Literatur

Bianchi-Königstein, Meike: Kleidungswirklichkeiten. Mode und Tracht zwischen 1780 und 1810 in Oberfranken, Regensburg 2019

Ehrenwerth, Manfred: Samt und Seide – heiß begehrt! Trachten in Lippe, Lemgo/Detmold 2003

Frank, Michael: Dörfliche Gesellschaft und Kriminalität. Das Fallbeispiel Lippe 1650 – 1800, Paderborn 1995

Jostes, Franz: Westfälisches Trachtenbuch. Die jetzigen und ehemaligen westfälischen und schaumburgischen Gebiete umfassend, Bielefeld u. a. 1904

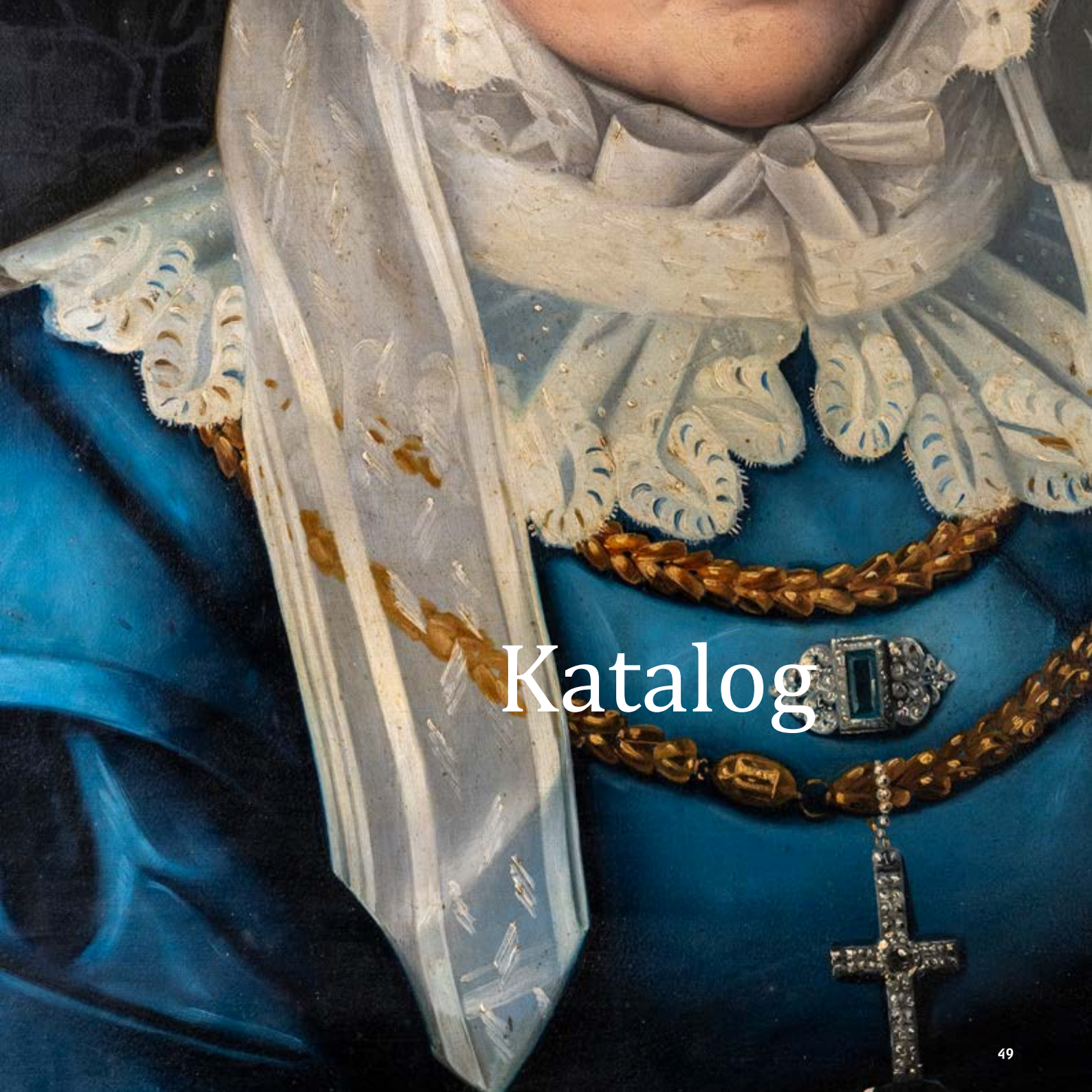
Mentges, Gabriele: Artikel „Kleiderordnung“ und „Kleidung“, in: Enzyklopädie der Frühen Neuzeit, Bd. 6, 2007, Sp. 746 – 758

Reininghaus, Wilfried: Die vorindustrielle Wirtschaft in Westfalen. Ihre Geschichte vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des Alten Reiches, Bd. 2, Münster 2019

Schmitz, Gerda: Kleidung im Münsterland von 1750 – 1870, in: Helmut Ottenjann (Hg.): Mode – Tracht – Regionale Identität. Historische Kleidungsforschung heute, Cloppenburg 1985, S. 116 – 136

6 LVGL, Bd. 2, Lemgo 1781, S. 381 – 383.

7 Frank 1995, S. 271 – 280.



Katalog



Rückkehr von der Kirmes

Pieter Bruegel der Jüngere (1564–1637), um 1620

Öl auf Holz, 38,1 x 57,4 cm

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FSM 303; 1978–
2019 Diözesanmuseum Paderborn,
seit 2020 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Höfisches Festmahl

Louis de Caullery (1580 Cambrai – 1621 Antwerpen), um 1610

Öl auf Eichenholz, 49 x 76 cm, unsigniert

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Stiftsdame Elisabeth Catharina von Hörde (1595–1661) mit Hund

Unbekannter Maler, 1657 · Öl auf Leinwand, 84 x 70 cm · Bezeichnet unter dem Hoerde-Wappen: Elisabeth Catharina von Hörde Aetatis 62 Anno 1657 · 2020 restauriert von Gisela Tilly

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FS 092; seit 2020 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Maria Mancini (1639-1715)

Ausschnitt nach dem Berliner Gemälde von Jacob Ferdinand Voet (Antwerpen 1639 – 1700 Paris)

Porträtmedaillon, Öl/Aquarell auf Pergament auf Kupfer, Ø 8cm

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Bernhard Wilhelm von Cappel zu Wallenbrück (vor 1655/65-1702)

J. E. Piscator, nach 1680 · Bezeichnet unten links: „J. E. Piscator fecit“ und oben links: „Wilhelm von Cappel beteiligte sich als Hauptmann und Kompaniechef im paderbornschen Leibregiment des Obristen Wilhelm von Plettenberg am Einzug des Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg in Münster.“
 Öl auf Leinwand, 76,5 x 63 cm · Restauriert 2017 durch Ars Colendi
 Provenienz: Stiftung Fürstenberg Eggeringhausen FS 197; Schloss Eggeringhausen, seit 2016 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Kleine Baroness von Hörde auf rotem Samtkissen

Unbekannter Maler, um 1700 · Öl auf Leinwand, 97 x 78 cm

2020 restauriert von Gisela Tilly

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FS 197; seit 2020 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Kleiner Baron von Hörde mit Seifenblasenspiel

Unbekannter Maler des 18. Jahrhunderts, um 1710 · Öl auf Leinwand, 96 x 77 cm

2020 restauriert von Gisela Tilly

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FS 099; seit 2020 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Le petit physicien

Johann Georg Wille (1715–1808) nach einem Gemälde von Caspar Netscher (1639–1684), 1761

Kupferstich, 25 x 18,9 cm

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Äbtissin von Hörde in Augustinerinnentracht

Unbekannter Maler, Mitte des 18. Jahrhunderts · Öl auf Leinwand, 80 x 64 cm

Zierleiste auf den ovalen Spannrahmen aufgenagelt

Provenienz: Sammlung Fürstenberg Eggeringhausen FS 091; seit 2020 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Clemens August von Bayern als Kurfürst von Köln

Unbekannter Maler, um 1750

Öl auf Leinwand, 250 x 145 cm

Provenienz: Residenzmuseum Schloss Neuhaus



Paderborner Bürgermeister Joseph Malberg (1703-1777)

Wohl Anton Josef Stratmann (1732-1807), um 1760 · Öl auf Leinwand, 82 x 65 cm

Ehemann von Margarethe Sophie Elisabeth Malberg

Provenienz: Schenkung Wilhelm Malberg. Bis 1990 als Leihgabe im Thüringer Museum Eisenach, danach Städtische Museen und Galerien Paderborn



Margarethe Sophie Elisabeth Malberg, geb. Kosteri (1725-1801)

Anton Josef Stratmann (1732-1807), um 1765 · Öl auf Leinwand, 82,2 x 65 cm,

Ehefrau von Joseph Malberg

Provenienz: Schenkung Wilhelm Malberg. Bis 1990 als Leihgabe im Thüringer Museum Eisenach, danach Städtische Museen und Galerien Paderborn



Gemahlin Hofrat Lieberkühn

Georg Friedrich Schmidt (1712–Berlin 1775), 1748

Pastellkreiden auf Elfenbein, 8,4 x 6,8 cm

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Hofrat Christian Lieberkühn

Georg Friedrich Schmidt (1712–Berlin 1775), 1748

Pastellkreiden auf Elfenbein, 8,4 x 6,8 cm

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Friedrich Leopold von Fürstenberg (1766-1835)

Unbekannter Maler, um 1825 · Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm

Ehemann von Ferdinandine von Fürstenberg

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FS 003; seit 2020 Städtische Museen und Galerien



Ferdinandine von Fürstenberg, geborene von Weichs (1768-1846)

Unbekannter Maler, um 1825 · Öl auf Leinwand, 68,5 x 58,5 cm

Ehefrau von Friedrich Leopold von Fürstenberg

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FS 004; seit 2020 Städtische Museen und Galerien



Porträtminiatur Franz von Fürstenberg (1729–1810)

Unbekannter Maler, um 1790 · Dose aus Horn, Ø 8 cm, H 2,1 cm

Auf dem Deckel das Porträt in rautenförmiger Metallumrahmung unter Glas.

Provenienz: Fürstenberg Stiftung Eggeringhausen FS 044; seit 2020 Städtische Museen und Galerien Paderborn



Klappamulett mit anonymen Herrenporträt

Unbekannter Maler, um 1820

Aquarell und Gouache auf Elfenbein (?), Klappetui aus geprägtem Leder, innen Samt und Messingscharniere, 7,6 x 6 cm

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Paar Wachsporträts

Unbekannter Künstler, um 1820

Wachs mit Echthaar, Perlen, Blech, Spitze, Tüll, Seidenstoff, Rahmen Ø 13,5 cm

Provenienz: Leihgabe aus Privatbesitz



Geistlicher Herr

Wohl Anton Joseph Stratmann, um 1790/1800 · Öl auf Leinwand, 85 x 100 cm (mit Rahmen)

Auf der Rückseite das Wappen der Familie von Mengersen aufgeklebt.

2020 restauriert von Gisela Tilly · Provenienz: Städtische Museen und Galerien Paderborn E12397



Ferdinand Freiherr von Fürstenberg, Domherr zu Paderborn (gest. 1786)

Bartholomäus Cramer (1738–1799), 1780

Aquarell auf Papier. 8,2 x 6,1 cm, auf Karton aufgelegt

Provenienz: Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalen, Abt. Paderborn





Städtische Museen
und Galerien Paderborn

ISBN 978-3-00-066471-7



9